

# Kvinner på tvers av tiden

*Å finne kvinner til utstillinger om byers fortid*

Eirin Mailund Svendsen



Masteroppgave i MUSKUL4590  
Museologi og kulturarvstudier  
30 studiepoeng

Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2019



# **Kvinner på tvers av tiden**

*Å finne kvinner til utstillinger om byers fortid*

© Eirin Mailund Svendsen

2019

Kvinner på tvers av tiden. Å finne kvinner til utstillinger om byers fortid.

Eirin Mailund Svendsen

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

Trykk: CopyCat Sentrum

# Sammendrag

Oppgaven tar utgangspunkt i hvordan museumsansatte i byhistoriske museer opplever det å arbeide med å få frem historier om kvinner i utviklingen av nye, permanente utstillinger. Dette er undersøkt gjennom semistrukturerte intervjuer med ansatte i utstillingsgruppene ved bymuseene i Oslo, Stockholm og København. Intervjuene er gjennomført ut ifra Karen Barad sitt begrep diffraktiv lesning. For å kunne undersøke hvordan museene utvikler historier om byen til utstillingene, er intervjuene utført med utgangspunkt i Victoria Browne sin utvikling av ikkelineær historie i boken *Feminism, Time and Nonlinear history*. Browne utvikler fire tidsdimensjoner som kan fungere som et startsted for å undersøke historie som *levd tid* i nåtid, i stedet for som lineære, lukkede historier om fortiden. Gjennom Browne sine tidsdimensjoner *sporenes tid, narrativ tid, kalendertid og generasjonell tid*, vil jeg analysere de ansattes erfaringer og eksempler fra egen utstillingsproduksjon. Ved hjelp av dette materialet, ønsker jeg å vise hvordan det å skape inkluderende utstillinger, med rom for historier om kvinner, krever alternative innfallsvinkler til tidskonstruksjon i museumsutstillinger og nye utprøvnings av skiller mellom «fiksjon» og «virkelighet».



# Forord

I historie og filosofitimen i 3. klasse på videregående kom læreren min med den provoserende påstanden at tid både kan gå fremover og i sirkler. Jeg vet ikke om jeg enda er enig i det, men setningen har blitt med meg videre, helt inn i masteroppgaven. Det føles som en god avslutning.

Først må jeg takke min veileder Brita Brenna. Denne oppgaven kunne aldri vært skrevet uten dine gode kommentarer, kritiske spørsmål og rettelser. Hver gang jeg har stoppet opp, har du fått meg til å tenke videre.

Takk til Bymuseet i Oslo, Stadsmuseet i Stockholm og Københavns museum for at jeg ble ønsket velkommen inn hos dere alle, og at dere tok dere tid til å snakke med meg om noe jeg virkelig bryr meg om. Det har vært inspirerende!

Takk til Institutt for kulturstudier og orientalske språk for to flotte og lærerike år som masterstudent, og for stipend til masteroppgaven. Takk også til klassen min, og spesielt «Lesesalsgjengen», for alle fine samtaler nå i skrivingen.

Mitt praksissemester på Grinimuseet var en uvurderlig erfaring før oppgaven. Takk til utstillingsgruppen på Grinimuseet: Anja, Ellen, Søren, Camilla, Lara og Kim, for en høst jeg ikke ville at skulle ta slutt.

Mine foreldre har lest alle oppgaver jeg noensinne har skrevet, og denne er ikke noe unntak. Tusen takk for hvert eneste minutt dere har brukt på å lese tekstene mine de siste 20 årene! Og takk til min kjære lillebror som inviterer meg på middag og snakker om planter med meg når jeg trenger en pause.

Juni 2019

*Eirin Mailund Svendsen*





# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Problemstilling.....	2
1.2	Oppbygning .....	3
1.3	Byhistoriske museer .....	3
1.4	Hvordan finne kvinner gjennom feministisk museologi?.....	5
1.4.1	Feminismens plass i kritisk museologi.....	5
1.4.2	Feminisme gjennom teori.....	7
1.4.3	Feminisme gjennom museet.....	9
1.5	Oppsummering .....	10
2	En ikkelineær tid i museet.....	11
2.1	Museets plass i tid, og tiden i museet .....	12
2.2	Feministisk historiografi og ikkelineær historie .....	13
2.2.1	Sporenes tid .....	15
2.2.2	Narrativ tid .....	16
2.2.3	Kalendertid .....	16
2.2.4	Generasjonell tid .....	17
2.3	Oppsummering .....	18
3	Metode.....	19
3.1	Hvorfor analysere museale praksiser?.....	19
3.2	Diffraktiv lesning av utstillingsprosesser .....	20
3.3	Problemstillinger knyttet til innsamling av empiri .....	22
3.3.1	Gjennomføring av intervjuer .....	22
3.3.2	Semistrukturerte intervjuer fra et feministisk perspektiv .....	23
3.4	Oppsummering .....	25
4	Å skape byen gjennom sporenes tid .....	26
4.1	Hvordan velge ut spor fra byens fortid? .....	26
4.2	Å finne «kvinnelige» gjenstander .....	29
4.3	Spor av kvinners tid .....	33
5	Å skape byen gjennom narrativ tid .....	34
5.1	Hvor finnes byens historier?.....	34
5.2	Skiller mellom å dikte og fortelle om fortiden .....	37

5.3	Kvinner i byhistoriske narrativer .....	39
6	Å skape byen gjennom kalendertid .....	40
6.1	Hvorfor kronologiske byhistorier? .....	40
6.2	Datopunkter og periodeskiller i utstillingsbygget .....	43
6.3	Kvinner i kalendertid .....	46
7	Å skape byen gjennom generasjonell tid.....	47
7.1	Hvordan brukes generasjonell tid? .....	47
7.2	«Å telle» som strategi .....	48
7.3	Kvinner i generasjonell tid .....	51
8	Oppsummering .....	53
	Litteraturliste .....	56

# 1 Innledning

In exhibitions, in the selection and preparation of items of the collections and in classification systems, women and the feminine become, literally, the frontiers by which space and knowledge are defined: they are more the distant and imprecise elements, in the background and the edges of the picture. The figure and activities in the foreground, more fully developed and with greater consistency, are those of men and masculine attributes.<sup>1</sup>

Det er 23 år siden Gaby Porters analyse av representasjoner av kvinner i kulturhistoriske museer ble publisert. Konklusjonen i «Seeing through solidity: a feminist perspective on museums», var at historisk materiale knyttet til henholdsvis kvinner og menn behandles ulikt i romlige fremstillinger av historiske situasjoner. I 1984 hadde det samme blitt synlig, fra et annet perspektiv, i «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden» av Donna Haraway. Haraway beskriver hvordan de naturhistoriske dioramaene i American Museum of Natural History ble til, fra troféjakt i Afrika via utstoppingsteknikker og drømmen om kjernefamilien i USA. Gjennom prosessen hadde de utstilte dyrene gått fra å være levende dyr i naturen, til å, i dioramaene, bli fremstilt i utstoppet form i tråd med det amerikanske samfunnets forståelse av kjønn og foretrukne familiekonstellasjoner.<sup>2</sup>

Det samme funnet om at forståelse av kjønn påvirker museers fremstillinger av fortiden, dukker ennå opp i museologiske artikler.<sup>3</sup> Parallelt utvikles det strategier for hvordan inkluderende utstillinger kan skapes i praksis, blant annet strategier utviklet innen feministisk museologi.<sup>4</sup> De fleste museer i Skandinavia i dag ønsker å skape inkluderende museumsutstillinger, og i Norge er dette et uttalt ønske gjennom museumsmeldingen *Framtidas museum* sitt fokus på museenes samfunnsrolle.<sup>5</sup> Prosjektet "*Nå begynner a' med det der igjen*" i Norge og prosjektet *Jämus* i Sverige, er begge eksempler på å skape «metoder

---

<sup>1</sup> Porter, «Seeing through solidity: a feminist perspective in museums», 112.

<sup>2</sup> Haraway, «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936».

<sup>3</sup> Brandon, «Looking for the 'total' woman in wartime: a museological work in progress», Ebeling, «Naturing gender and gendering nature in museums», Grahn, "*Känn dig själf*": *Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer* og Petrov, «Gender considerations in fashion history exhibitions».

<sup>4</sup> Grahn, «The politics of heritage: How to achieve change», Hauptman og Näversköld, *Genusförbart: inspiration, erfarenheter och metoder för mångfald i museiarbete* og Hein, «Looking at museums from a feminist perspective».

<sup>5</sup> Det kongelige kultur- og kirke departement, *Framtidas museum*, 123.

og verktøy som kan tas i bruk i alle museers arbeid med kjønn».<sup>6</sup>

Samtidig er det ikke en selvfølge hvordan dette arbeidet skal utføres i praksis, og hva som blir kvinners plass i historier om fortiden. Er det mulig å plassere kvinner inn i museumsutstillinger der de før ikke har vært tilstede, eller kreves det omskrivning av historien for å få inn de som har falt ut?

I denne oppgaven vil jeg se på hvordan dette arbeidet foregår i praksis, ved Bymuseet i Oslo, Stadsmuseet i Stockholm og Københavns museum, i utviklingen av nye permanente byhistoriske utstillinger. Oppgaven tar utgangspunkt i ikkelineær historie for å forstå museers arbeid med å få frem historier om kvinner. Dette er gjort som en mulig innfallsvinkel til det Arndís Bergsdóttir og Sigurjón Baldur Hafsteinsson har beskrevet som å arbeide med *fravær av kvinner* i kulturhistoriske museer, i at det finnes «if not a general absence from particular museums narratives, then an absence of aspects that do not fit stereotyped perceptions about women or established ideas about genders roles».<sup>7</sup> Ut ifra denne tankegangen, er det ikke nok å hente de som har falt ut av museers narrativer inn igjen, men selve narrativet må skapes på nye måter:

(A)bsence is not erased humans, non-humans, issues or events, but rather absence is *enacted* in and with specific practices that cannot be undone – only reworked in ways that are always already entwined with the notions that made them absent in the first place.<sup>8</sup>

Jeg ønsker å se på bruk av kvinner i historiekonstruksjoner i byhistoriske museer. Hvordan beskriver museumsansatte det å jobbe med historisk materiale knyttet til kvinner? Og hvordan prioriteres kvinner i møte med andre valg museene står overfor i utvikling av nye byhistoriske utstillinger i Skandinavia i dag?

## 1.1 Problemstilling

Oppgaven vil undersøke hvordan museumsansatte opplever det å jobbe med kvinners historier i det daglige utstillingsarbeidet. Jeg ønsker ikke å se problemstillingen ut ifra et relasjonelt kjønnsperspektiv og konstruksjon av kvinneroller i museer, men å se på hvordan det lages

---

<sup>6</sup> Kulturrådet, ««Nå begynner a' med det der igjen» - om kjønnsrepresentasjon i museenes samlings- og formidlingspraksiser», lest 20.5.2019, <https://www.kulturradet.no/museum/vis-prosjekt-/prosjekt-museum-na-begynner-a-med-det-der-igjen>.

<sup>7</sup> Bergsdóttir og Hafsteinsson, «The fleshyness of absence: The matter of absence in feminist museology», 99.

<sup>8</sup> Bergsdóttir og Hafsteinsson, «The fleshyness of absence: The matter of absence in feminist museology», 105.

historier om mennesker som ble definert som kvinner i sin samtid. Dette gjøres gjennom å se på hvilke strategier de byhistoriske museene i Oslo, Stockholm og København har valgt i utviklingen av nye permanente byhistoriske utstillinger. Museenes utstillingsprosesser er i oppgaven utforsket gjennom feministisk teori knyttet til konstruksjon av historier om fortiden og konstruksjon av tidsforståelse i museer. Dette gjøres gjennom Jennifer Walklate sin påstand om at museer må forstås i både tid og rom, og ved hjelp av Victoria Browne sitt begrepsapparat utviklet for å kunne analysere og utarbeide ikkelineære historiekonstruksjoner.

## 1.2 Oppbygning

Opgaven er strukturert i åtte deler. Introduksjonskapittelet avsluttes med å presentere utstillingsprosessene jeg analyserer i oppgaven, og videre en presentasjon av feministisk museologi som et utgangspunkt for oppgavens problemstilling.

Siden oppgaven er teoristyrte, vil jeg i kapittel to presentere teoriapparatet mitt: ikkelineær historie. Dette vil først gjøres gjennom en generell inngang til temaet, og videre med fokus på Jennifer Walklate og Victoria Browne sine analyser av tid og historie. Kapittel tre beskriver hvordan semistrukturerte intervjuer er brukt til å samle inn empiri, og hvordan jeg bruker Browne sine tidsdimensjoner for å diffraktivt kunne forstå museenes utstillingsprosesser.

Analysen av intervjumaterialet vil bli presentert i fire kapitler, som fire innganger til hvordan museene har jobbet med kvinners plass i historiene de forteller om byen. Inspirert av Karen Barad sin utvikling av *diffraktiv lesning*, bruker jeg Brownes tidsdimensjoner *sporenes tid*, *narrativ tid*, *kalendertid* og *generasjonell tid* som en inngang til å se forskjellige måter museene arbeider med fortidens kvinner i utstillingsprosessene. Gjennom dette ønsker jeg å utforske hvilke muligheter de ansatte opplever å ha hatt til å fortelle historier om kvinner i oppbygningen av nye byhistoriske utstillinger i Skandinavia, og videre, hvilke problemer museene møter på i dette arbeidet. Oppgaven avsluttes med en konkluderende oppsummering i del åtte.

## 1.3 Byhistoriske museer

Byhistoriske utstillinger er valgt for å få innblikk i en type utstillinger med en felles målsetning. Selv om bymuseer er forskjellige organisasjoner i forskjellige urbane situasjoner,

finnes det ønsker som ofte går igjen i museene. Den internasjonale komiteen for samlinger og aktiviteter i bymuseer (CAMOC) har oppsummert dette i at:

The best city museums act as a starting point for the discovery of the city, which can lead people to look with fresh, more informed and tolerant eyes at the richness of the present urban environment and to imagine beyond it to past and possible future histories.<sup>9</sup>

I denne oppgaven ser jeg på byhistoriske museer i en skandinavisk kontekst, gjennom utviklingen av nye faste utstillinger på Stadsmuseet i Stockholm, Københavns museum og Bymuseet i Oslo.

Stadsmuseet i Stockholm åpner sin nye byhistoriske utstilling i april 2019. Museet er eid av Stockholm kommune og skal sammen med Medelstidsmuseet i Stockholm forvalte byens historie. I 2015 ga kommunestyret Stadsmuseet i oppdrag å renovere museumsbygget, et byhus fra 1600-tallet, og lage nye utstillinger som en del av prosessen. I kommunestyrets beslutning var det spesifisert at den nye byhistoriske utstillingen skulle være kronologisk. Det var ikke satt andre begrensninger i oppdraget.

Oslo museum åpnet sin permanente utstilling *OsLove* i 2016. Den tidligere utstillingen hadde da stått i 30 år. Bymuseet er en privat stiftelse, og beslutningen om å lage en ny utstilling ble tatt av styret i museumsstiftelsen sammen med ansatte på museet. Bestillingen fra stiftelsen var en permanent utstilling om de lange linjene i Oslos historie, og fra de ansattes side var det et ønske om individhistorier.

Københavns museum åpner ny permanent utstilling i 2019. Museet er kommunalt eid. I forbindelse med flytting av museet til Københavns nye kulturkvartal, har det blitt utviklet nye utstillinger. Mens museet tidligere har eksperimentert med å gå vekk fra kronologi, og har satset på temporære utstillinger, fokuserer museet nå på å utvikle en fast kronologisk utstilling om København til det nye museumsbygget.

I intervjuene har det kommet frem at alle tre museer har ønsket å finne gode måter å trekke frem historier knyttet til kvinnene som har levd i byen. Samtidig er museene opptatt av problemstillinger knyttet til byutvikling og å vise byen som et inkluderende sted. Jeg tar derfor utgangspunkt i disse tre utstillingsprosessene for å se på hva som skjer når dette arbeidet utføres i praksis. Dette brukes som innfallsvinkel til å se på hvordan museer jobber

---

<sup>9</sup> Johnson sitert i CAMOC, «About CAMOC», lest 19.5.2019, <http://network.icom.museum/camoc/about/about-camoc/>.

med, og vektlegger, historier om kvinner i utstillingsproduksjon.

## 1.4 Hvordan finne kvinner gjennom feministisk museologi?

Women are not just absent from historical accounts – as if the road to public depiction as participants in life is not theirs to take; their absence is also endorsed through museum technologies. Here we refer to the scientific and epistemological technologies applied within different realms of museums that unified produce certain knowledges within their exhibition spaces.<sup>10</sup>

Jeg bruker feministisk tidsfilosofi som et overordnet teoriapparat, i stedet for å ta utgangspunkt i et museologisk teoriapparat. Samtidig plasserer jeg oppgaven min innenfor feministisk museologi, ut ifra at målet med oppgaven er å utforske hvordan forskjell kan bli til i praksis i utstillingsproduksjon. Feministisk museologi er et lite, fragmentert felt som defineres forskjellig av forskjellige forskere. Mens det finnes teoretiske artikler med mål om å konkretisere feministisk museologi som felt, skrives samtidig mye av forskningen som casestudier. Både i de teoretiske artiklene og casestudiene legges det vekt på å finne konkrete strategier for å arbeide med *forskjell* i museet. Jeg ønsker derfor å presentere feltet som en bakgrunn for hvorfor det er relevant å se på museumsansattes erfaringer med å få frem kvinners historier i utstillingsproduksjon.

### 1.4.1 Feminismens plass i kritisk museologi

Mens kvinners plass i museene har vært utforsket i enkeltstående prosjekter tilbake til begynnelsen av den kritiske museologiske vendingen på 1980-tallet, for eksempel i prosjektene til Gaby Porter og Donna Haraway, har det vist seg at forskningen forblir spredt.<sup>11</sup> Dette kommer for eksempel til syne i «Feminism and the museum in Australia: an introduction» der Alison Bartlett og Margaret Henderson uttrykker at feminisme, kjønn og seksualitet er lite utdypet innen museologisk forskning:

Feminism, gender and sexuality studies have been slow to make an impact in the field of museology despite being acknowledged early in the new museology phase and seeming to be ideal for new museology's efforts “to invoke and encourage new

---

<sup>10</sup> Bergsdóttir og Hafsteinsson, «The fleshiness of absence: The matter of absence in feminist museology», 103.

<sup>11</sup> Bartlett og Henderson, «Feminism and the museum in Australia: an introduction», 132, Golding, «Museum, Poetics and Affect», 83 og Levin, «Introduction», 1.

relations between museum and communities”.<sup>12</sup>

Bartlett og Henderson setter feministisk museologi i sammenheng med å kunne skape relasjoner mellom samfunn og museum, og videre i sammenheng med behovet for å utvikle konkrete, nye metoder for samlingsforvaltning og utstillingsproduksjon.<sup>13</sup>

Samtidig finnes det forskjellige innfallsvinkler til hvordan disse metodene skal utvikles, ut ifra forskjellig plassering av *feminisme* i litteraturen. Selv om det de siste årene har blitt utgitt flere artikkelsamlinger om kvinner, kjønn, seksualitet og museer, er et gjennomgående tema å finne ut hvordan disse temaene forholder seg til hverandre, og hva som er feminismens plass i dette. Feltet består både av litteratur som spesifikt analyserer kvinners stilling i museet og av forskning som overfører feministisk teori til situasjoner i museer. Samtidig finnes det både museologer som tar til orde for at alle prosjekter som utfordrer fordommer og ønsker å skape endring i museet kan forstås som feministiske prosjekter, og museologer som argumenterer for at feministisk museologi sitt potensiale ligger å utvikle feltet uavhengig av kjønnsstudier og andre former for kritisk museologi.<sup>14</sup> I «The politics of heritage: how to achieve change» plasserer Wera Grahn kjønnsstudier som en overordnet paraply for alle teoretiske perspektiver som ønsker endring i kjønnsstrukturer i museer, inkludert feministiske perspektiver.<sup>15</sup> Hilde Hein mener i stedet at feministisk teori er et alternativ til eksisterende tankeretninger i museet, og at feministisk museologi derfor bør utvikles som et eget felt, uten overordnede paraplyer.<sup>16</sup> Amy K. Levin beskriver på sin side feministisk teori og queerteori i museet som forskjellige søskenbarn med felles mål.<sup>17</sup>

Samtidig som dette gjør at feministisk teori utforskes fra et mangfold av retninger, er jeg usikker på hvordan dette i praksis gjør at museumsansatte får tilgang til feltet. Den feministiske filosofen Gillian Howie har uttrykt at feministisk teori har en utfordring i forholdet mellom teori og praksis:

We have feminist theories sensitive to the capillaries of power but unable to answer the question “what systematic changes would be required to create a just society?”

---

<sup>12</sup> Bartlett og Henderson, «Feminism and the museum in Australia: an introduction», 132.

<sup>13</sup> Bartlett og Henderson, «Feminism and the museum in Australia: an introduction», 136-137.

<sup>14</sup> Grahn «The politics of heritage: How to achieve change», Hein, «Redressing the Museum in Feminist Theory», og Bergsdóttir, «Museums and feminist matters; considerations of a feminist museology».

<sup>15</sup> Grahn «The politics of heritage: How to achieve change», 255.

<sup>16</sup> Hein, «Looking at museums from a feminist perspective», 53.

<sup>17</sup> Levin, «Theories», 49.



And we have an entire “feminist theory” academic industry but are unable to communicate with the women’s movement, such as it is.<sup>18</sup>

Den samme problemstillingen opplever jeg eksisterer i feministisk museologi. Bartlett og Henderson gir uttrykk for at feltet burde «invoke and encourage new relations between museum and communities», på samme måte som Howie beskriver, om feministisk teori generelt, at: «Feminism will only move forward, reconnect theory and praxis, if we can find a way to bring together the somatic, living and experiencing body with critical social science.»<sup>19</sup>

Som kapittel to går inn på, tar oppgaven utgangspunkt i feministisk tidsfilosofi knyttet til hvordan mennesker, hendelser og situasjoner kan bli borte eller komme til syne ettersom hvordan man konstruerer en historie om verden. Det samme vil skje i en gjennomgang av feministisk museologi, ettersom hva og hvem jeg legger vekt på. I denne gjennomgangen har jeg derfor valgt å ta utgangspunkt i artikler som eksplisitt omhandler hvordan feministisk museologi kan brukes for å utvikle konkrete strategier i museer.

## 1.4.2 Feminisme gjennom teori

Både Bergsdóttir og Hein har tatt til orde for at feministisk museologi bør utvikles gjennom å overføre eksisterende feministisk teori til museet.<sup>20</sup> Hein skriver i «Looking at Museums from a Feminist Perspective» at feminisme finnes i mange former, men at det eksisterer et sett av felles grunnleggende ønsker. «The project of feminist theory is to facilitate change. It accommodates singularities that defy conventional classification, refusing to suppress deviance in order to save the system».<sup>21</sup> Feministisk museologi kan derfor synliggjøre og utfordre ideer som deler verden inn i menneskeskapt kategorier. Hein vil gjøre dette gjennom å ta i bruk feministisk teori som utfordrer hvordan mennesker deler verden inn i *seg selv* og *det/den andre*.<sup>22</sup> Selv om feminisme utgår fra et språk skapt for å uttrykke kvinners opplevelser av undertrykkelse, er potensialet større, og kan potensielt utfordre hvordan mennesker gir mening til verden gjennom skiller, dikotomier og kategorisering. Feministiske

---

<sup>18</sup> Howie, *Between Feminism and Materialism: A question of Method*, 2.

<sup>19</sup> Howie, *Between Feminism and Materialism: A question of Method*, 2-3.

<sup>20</sup> Hein, «Redressing the Museum in Feminist Theory», Hein, «Looking at museums from a feminist perspective», Bergsdóttir, «Museums and feminist matters; considerations of a feminist museology» og Bergsdóttir, «Cyborgian entanglements: post-human feminism, diffraction and the science exhibition Bundled-up in Blue».

<sup>21</sup> Hein, «Looking at museums from a feminist perspective», 55.

<sup>22</sup> Hein, «Looking at museums from a feminist perspective», 54.

prosjekter i museet kan på denne måten fokusere eksplisitt på kvinner, eller på større institusjonelle endringer. Det ene utelukker ikke det andre.<sup>23</sup>

Dette er også Bergsdóttir sitt argument for å utvikle feministisk museologi som et eget område. Bergsdóttir går ut ifra posthumanistisk feministisk teori og påpeker at:

(...) I suggest cultural heritage museums stage particular material-discursive interactions that deserves post-human feminist attention, not by focusing on the lack of ‘women’ in exhibition narratives that center around ‘men’ (Bergsdóttir 2016), but as an opportunity to re-think the reciprocal relationships and responsibilities involved in ideals of embodied sex/gender – of what counts as nature, and at what cost (Haraway 1997, 75).<sup>24</sup>

Bergsdóttirs posthumanistiske feministiske prosjekt er et eksempel på å overføre spesifikke feministisk teori som begrepsapparat til museet. Selv om Bergsdóttir gjennom begrepet *fravær* påpeker grunnlagsproblemer i museers historiekonstruksjoner, fokuserer artiklene ofte på enkeltsituasjoner, for eksempel en analyse av et skjeletts usikre rolle i historien om seg selv eller materialiseringen av penis til et mytologisk vesen.<sup>25</sup>

Hein tar på sin side et mer overordnet blikk på feltet. I «Redressing the Museum in Feminist Theory» skriver Hein at museer er steder mange har meninger om, og som derfor møter kritikk fra mange hold. Dette kan gjøre det vanskelig for museumsansatte å bestemme hvor man skal begynne for å skape mer inkluderende utstillinger:

There is no lack of critics; those who berate the museum’s traditional devotion to middle-class values, while others resent its pandering populism. (...) Postcolonialists, postmodernists, postindustrialists, and postliteralists, each myopically obsessed, join the attack from their various persuasions. (...) As museums struggle to respond to the onslaught, they bounce from one “solution” to another, but their efforts tend to aggravate rather than assuage the general dissatisfaction.<sup>26</sup>

Hein mener at feministisk teori kan føre til en stabilitet som trengs for å tenke nye tanker, i stedet for å reprodusere det gamle tilfeldig på nye måter. Mens kulturarvsvorskeren Ross J.

---

<sup>23</sup> Hein, «Looking at museums from a feminist perspective», 54.

<sup>24</sup> Bergsdóttir, «Cyborgian entanglements: post-human feminism, diffraction and the science exhibition Bundled-up in Blue», 110.

<sup>25</sup> Bergsdóttir og Hafsteinsson, «The fleshyness of absence: The matter of absence in feminist museology» og Bergsdóttir, «Cyborgian entanglements: post-human feminism, diffraction and the science exhibition Bundled-up in Blue».

<sup>26</sup> Hein, «Redressing the Museum in Feminist Theory», 29.

Wilson har argumentert for at kritisk teori best kan oppstå og utvikles i periferien, og skriver at «While the periphery can be disregarded, oppressed and exploited it is from the edges where a critique of the operation of power emerges»<sup>27</sup>, mener Hein at feministisk teori bør flyttes til sentrum av museenes virksomhet. Dette gjelder alle sider ved museers virksomhet der det produseres, eller arbeides gjennom, skiller og dikotomier.<sup>28</sup>

### 1.4.3 Feminisme gjennom museet

Mens Bergsdóttir og Hein eksperimenterer med å overføre eksisterende feministiske teoriapparater til museet, har andre forskere fokusert på å utvikle strategier for inkluderende museale praksiser gjennom museumsspesifikke erfaringer. Wera Grahn tar for eksempel utgangspunkt i interseksjonalitet og tverrfaglige kjønnsstudier og legger vekt på det museumsspesifikke:

(T)here is no single general solution that can be applied in all circumstances, but various solutions will have to be adjusted and adapted to fit the specific institutions and the specific context in each and every single case.<sup>29</sup>

Mye forskning på feminisme og museer tar på denne måten utgangspunkt i casestudier, og i Sverige har det regjeringsstøttede prosjektet Jämus munnet ut i en manual for hvordan man i praksis skal jobbe for å lage inkluderende utstillingsprosesser.<sup>30</sup> I manualen er hovedbudskapet bevisste samtaler, og vurdering, ved hjelp av interseksjonell teori.<sup>31</sup>

Bergsdóttir, og også Barbara Clark Smith i «A woman's audience: a case of applied feminist theories», har fokusert på gjenstanders rolle i museenes meningsskapende produksjon, ut ifra henholdsvis materialiseringsprosesser i museet og hensyn til brukergrupper.<sup>32</sup> Viv Golding utfordrer behovet for «notions of purity, fixity and authority that echo in the traditional museum's masculine framing of knowledge in glass showcases» gjennom feministisk pedagogikk sin bruk av kunst og følelsesstyrte møter med

---

<sup>27</sup> Wilson, «The tyranny of the normal and the importance of being liminal», 6.

<sup>28</sup> Hein, «Looking at museums from a feminist perspective», 55-61.

<sup>29</sup> Grahn, «The politics of heritage: how to achieve change», 255.

<sup>30</sup> Brenna og Hauan, *Kjønn på museum*, Grahn og Wilson, *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*, Hauptman og Näversköld, *Genusförbart: inspiration, erfarenheter och metoder för mångfald i museiarbete* og Levin, *Gender, Sexuality and Museums*.

<sup>31</sup> Grundberg, «Sex punkter för genusmedveten utställningsproduktion», 54-58.

<sup>32</sup> Bergsdóttir, «Museums and Feminist Matters», 126-127, og Smith, «A woman's audience: a case of applied feminist theories», 65.

virkeligheten.<sup>33</sup> Bartlett og Henderson har lagt vekt på gjenstander som symboler på kvinnekamp gjennom tidene.<sup>34</sup> I tillegg tas det til orde for at ansettelse av marginaliserte grupper i museumsinstitusjoner i seg selv er et tiltak for å skape inkluderende utstillinger, ved å gi eierskap over historiene til de som har blitt glemt.<sup>35</sup>

## 1.5 Oppsummering

Det finnes på denne måten et mangfold av mulige innfallsvinkler for å studere kvinner og museer gjennom feministisk museologi. Samtidig er det liten grad av kommunikasjon mellom de forskjellige feministiske strategiene. Det varierer i litteraturen om feministisk museologi og feministiske prosjekter i museet er det samme, eller om det, som Hein tar til orde for, er mer produktivt å utvikle feltet som noe distinkt og eget.<sup>36</sup> Strategiene varierer samtidig fra overordnede prosjekter til spesifikke intervensjoner. Samtidig vektlegges det av Bartlett og Henderson at feministisk museologis potensiale ligger i å skape koblinger mellom teori og virkelighet. Jeg ønsker derfor videre i denne oppgaven å se på hva museer i praksis gjør når de må forholde seg til fravær av kvinner i byhistoriske utstillinger. Har museene verktøy for å aktivt ta stilling til dette fraværet, eller trengs det tydeligere feministiske strategier i museet?

Jeg vil se på hva som skjer når museumsansatte får fortelle om egen utstillingsproduksjon, tolket gjennom et teoriapparat fra feministisk historiografi. Dette springer ut av et ønske om å bruke kvinners historie som utgangspunkt til å få innsikt i hvilke utfordringer et inkluderende utstillingsarbeid møter i praksis. Samtidig har temaet en dobbel funksjon gjennom å kunne synliggjøre møtepunkter og skiller mellom teori og praksis. Det å intervju museumansatte om historier, erfaringer og tanker om egen utstillingsproduksjon blir brukt som et utgangspunkt for å få innsikt i de erfaringene museumansatte har gjort seg om dette i konkrete utstillingsprosesser.

Jeg kommer derfor til å presentere teoriapparatet jeg leser utstillingsprosessene gjennom i neste kapittel, før jeg introduserer oppgavens metodologiske valg i kapittel tre. Videre vil museenes utstillingsprosesser bli presentert gjennom kapitlene *Sporenes tid*, *Narrativ tid*, *Kalendertid* og *Generasjonell tid*.

---

<sup>33</sup> Golding, «Museum, Poetics and Affect», 84.

<sup>34</sup> Bartlett og Henderson, «Working with feminist things: the *wunderkammer* as feminist methodology», 2.

<sup>35</sup> Callihan og Feldman, «Presence and Power: Beyond Feminism in Museums» og Schwarzer, «Women in the temple: gender and leadership in museums».

<sup>36</sup> Hein, «Redressing the Museum in Feminist Theory», 29-30.

## 2 En ikke-lineær tid i museet

Jeg har ønsket å se på hvordan museumsansatte opplever det å jobbe med kvinners historier i det daglige utstillingsarbeidet ved hjelp av teori knyttet til tid og temporalitet. Denne innfallsvinkelen er valgt for å kunne synliggjøre problemstillinger som oppstår i møte mellom museumsansattes valg i dag, og det materialet de har til rådighet knyttet til kvinners liv i fortiden. Tid kan være en konstruktiv innfallsvinkel til dette i at:

The museal phenomenon establishes a relation, mediated by objects, between the visible present and the invisible past and future. It is an experience in which time - an abstract dimension - is projected as a concrete and visible thing, as something that can be illustrated and driven by the material culture. (...) In this perspective, museums are meaningful expressions to enquire about the representations that a society makes of its own historicity, about the historical time that is produced in the tension established between the field of experience and expectations.<sup>37</sup>

Innen feministisk teori har Karen Barad fremhevet hvordan vår forståelse av helhet og lineær tid ikke er selvfølgelig, men et eksempel på hvordan mennesker utvikler systemer av kategorier for å gi mening til verden:

(...) Space and time are phenomenal, that is, they are intra-actively produced in the making of phenomena; neither space nor time exist as determinate givens, as universals, outside of phenomena.

The concern is ‘not with horizons of modified – past or future – presents, but with a “past” that has never been present, and which never will be, whose future to come will never be a production or a reproduction in the form of presence’.<sup>38</sup>

Barad beskriver hvor skjør vår oppfatning av klart definerte tidskategorier er, og hvordan historier spiller inn i konstruksjonen av disse kategoriene. Det er ikke en selvfølge at vår inndeling av tid i klare kategorier av en fortid, en nåtid og en fremtid, er noe mer virkelig enn andre konstruerte kategorier og dikotomier. Kritikk av hvordan museer konstruerer

---

<sup>37</sup> Julião, «Museums and historicity: The representation of time in Brazilian museums», 130-131.

<sup>38</sup> Utdrag fra Barad, «Quantum Entanglements» og Derrida, *Margins of Philosophy* satt sammen i Barad, «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart», 181.

fortellinger gjennom å fremstille historier om fortiden i utstillingsrom, har derfor nært slektskap med feministisk kritikk av hvordan mennesker deler inn verden.

Jeg tar utgangspunkt i teori om konstruksjon av temporalitet, historie og tid. Dette gjøres gjennom artikkelen «The museum on the edge of forever» av Jennifer Walklate og boken *Feminism, Time and Nonlinear History* av Victoria Browne. Walklate og Browne jobber ut ifra fenomenologi og hermeneutikk, med en kritisk innfallsvinkel til hvordan vi forstår verden. Browne plasserer seg selv i en feministisk tradisjon, og ønsker å utfordre forståelse av tid og historie som lineært og ekspanderende, mens Walklate ut ifra kritisk museologi utfordrer tanken om museet som *annerledes* enn andre steder i verden. Walklate ser kulturhistoriske museer som én blant mange steder og medier i verden som skaper historier om fortiden. Hvert museum skaper sin egen versjon gjennom hva som vektlegges og hvordan dette settes i sammenheng i både tid og rom.

## 2.1 Museets plass i tid, og tiden i museet

I «The museum on the edge of forever», argumenterer Walklate for at museet ikke er én ting, men er forskjellige organisasjoner med egne nett av historier, nåtider og ønsker for framtiden i hver institusjon. At museer kan legge til rette for møter med fortiden, er et kjent argument i museologi,<sup>39</sup> men Walklate ønsker, gjennom å se på det spesielle i enkeltsituasjoner, å analysere hvordan tid konstrueres i enkeltutstillinger. I følge Walklate må museer derfor forstås som:

(...) sites of epistemological complexity and contestation. They are both materially arranged spaces located in geographical place, and spaces of memory and cultural cognition, existing in the minds of designers and viewers, and depicting lifeworlds disparate in space and time. In a museum, a spatial encounter is both corporeal and cognitive, and that cognitive element is bound up in remembrance of things past and the personal production of new knowledge.<sup>40</sup>

Walklate argumenterer for at man innen museologi må gå bort fra ideen om museet som *noe annet, heterotopiske steder, dream spaces, eller minnesteder*. I stedet må man analysere dem som enkeltinstitusjoner som løser oppgavene sine i individuelle nett av muligheter, ønsker og

---

<sup>39</sup> Bencard, «Presence in the Museum: On metonymies, discontinuity and history without stories», Bedford, «Musings about time and Museums» og Petrov, «Playing dress-up: inhabiting imagined spaces through museum objects».

<sup>40</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 50.

restriksjoner.<sup>41</sup> Hvis man analyserer museer ut ifra at de er en egen type sted, på tvers av land og tid, mister man muligheten til å se hva som skjer i den enkelte organisasjonen.<sup>42</sup>

Museet er slik ikke kun et geografisk sted, men eksisterer også i tid. Walklate kaller dem for *timescapes*, med utgangspunkt i det hun kaller geokronisk epistemologi. Et steds temporale situasjon er både en historisk situasjon, «a definite era characterised by consistent dominant attitudes in culture and fashion or similarly affected by political events», og samtidig en kontekstuell og stedsbestemt situasjon, «produced in the interactions between the corporeal objects within an environment and the minds which encounter and interpret it».<sup>43</sup> Et timescape er ikke passivt i bakgrunnen, men påvirker hvordan mennesker kan forstå sine omgivelser. «Like place, the timescape is that which arises alongside and within the shifting relationship between consciousnesses and the experiential world».<sup>44</sup> Museer har kjennetegn, men også store forskjeller, fra institusjon til institusjon, og eksisterer slik i forskjellige temporale situasjoner.

I følge Walklate er museet på denne måten ikke helhetlig og sluttet. Tid må derfor inngå i analyser av museer og museumsutstillinger, da museet, gjenstandene og menneskene som arbeider i det, kontinuerlig vil forandre sammensetning og konstellasjoner.

## 2.2 Feministisk historiografi og ikkelineær historie

For å analysere hvordan museer skaper plass til kvinner i enkeltsituasjoner, tar jeg utgangspunkt i boken *Feminism, Time and Nonlinear History*. I boken utvikler Victoria Browne et teoriapparat for å forholde seg til *historisk tid* som en temporalitet som leves i og skapes kontinuerlig. Browne ønsker å utfordre ideen om hva fortid er i seg selv, gjennom å «take a reconstructive approach that seeks to articulate a multidirectional, mulitlinear model of historical time as a basis for thinking and constructing feminist histories differently».<sup>45</sup> Browne utformer et teoretisk rammeverk for å forstå historisk tid og videre hvordan vi gir mening til fortiden. Prosjektet springer ut av feministisk historiografi sin kritikk av sammenhengende, lineære historier om feminismens egen fortid.

Begrunnelsen for å utforske temporalitetsskapende mekanismer, er at Browne mener menneskers måter å forholde seg til tid i det daglige er ikkelineær. I hverdagen tar man ikke

---

<sup>41</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 53-54.

<sup>42</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 55.

<sup>43</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 51.

<sup>44</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 53.

<sup>45</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 23.

utgangspunkt i klart definerte nåtidige øyeblikk satt i forhold til fortid og fremtid. Browne mener i stedet at forståelsen av alle disse formene for temporalitet, og ens egen plass i virkeligheten, skapes kontinuerlig i et refleksivt møte mellom det som har skjedd, det som skal skje og det som skjer. Dette åpner opp for å eksistere i flere historier samtidig og være en del av flere temporaliteter og tidslinjer på samme tid. I tråd med Browne sitt feministiske utgangspunkt, ønsker hun et tidsbegrep som kan skape endring av strukturer og normer i samfunnet. Browne mener at tradisjonell historieforskning går ut ifra en idé om at «historical knowledge moves ever forward as it grows inevitably more expansive and sophisticated».<sup>46</sup> Browne definerer i stedet historisk tid som *levd tid*. Historie er ikke noe som har skjedd, og som man ikke lenger har tilgang til, men en strukturerende temporalitet i menneskers hverdag, som skapes ut ifra den informasjonen om fortiden mennesker har tilgang til i nåtid.

Historisk tid er derfor ikke kun én, men må, i følge Browne, forstås gjennom at «there are multiple ways of configuring and living historical time, and that each history has its own mix of times and its own temporalities».<sup>47</sup> Å bryte med de store, lineære historiene om fortiden «enables the sharing of multiple pasts, presents, and futures»<sup>48</sup>. Som *levd tid*, er ikke historisk tid kun et teoretisk fenomen, men har en aktiv rolle i menneskers liv. Browne beskriver dette som en toveisvirkende temporalitet der:

(T)he historical past is not only constituted backwards, through the way that we frame and narrate the past. It also depends upon a “forwards” movement: the overflow of the past into the present, as traces of past events and ideas interrupt the present, and can provoke new ways of thinking or acting.<sup>49</sup>

Historisk tid er derfor ikke kun en konstruksjon gjennom språk. I stedet blir historisk tid forstått som en temporalitet mennesker lever med og i, og som er med å påvirke mennesker i nåtiden, like mye som man i nåtid skaper historier om det som er igjen av fortiden. For å utforske mekanismer og dynamikker som skaper tidsforståelse, tar Browne utgangspunkt i det hun beskriver som fire *tidsdimensjoner*, som fire mulige innfallsvinkler for å se på hvordan historier om fortiden konstrueres i praksis. Disse er *traces* (spor), *narrative time* (narrativ tid), *calendar time* (kalendertid), og *generational time* (generasjonell tid). Kategoriene er ment

---

<sup>46</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 72.

<sup>47</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 47.

<sup>48</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 23.

<sup>49</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 71.



som en innfallsvinkel til hvor man kan starte for å se på historie utenfor lineære mønstre, og er ikke ment som en komplett forståelse av hvordan historie skapes:

If we accept that there are multiple ways of configuring and living historical time, and that each history has its own mix of time, then we must admit the impossibility of giving an exhaustive or complete account of historical time.<sup>50</sup>

I stedet er de ment som noen mulige kategorier for å gå inn i historier som oppleves som ferdige og lukkede, og se på hvilke nett av situasjoner og ideer som ligger bak.

### 2.2.1 Sporenes tid

Ideen om *spor fra fortiden* har Browne hentet fra Paul Riceur. Browne skriver at «(T)he past event spills over into the present in the form of the trace: a sign-effect that, in turn, orients us “back in time”.»<sup>51</sup> Mennesker forstår at verden har eksistert før dem gjennom å se at det eksisterer ting i verden som har vært her lenger enn dem selv. Gjennom dette kan mennesker intuitivt oppleve at fortiden også har eksistert utenfor det vi i dag opplever og forstår den som:

Past worlds are never completely lost or finished. Indeed, the reason we have points of entry into the past times that we study as “history” is that “they are never completely alien; we inhabit them to begin with”.<sup>52</sup>

Møtene med det som er igjen av fortiden skaper derfor tidsforståelse i seg selv. Det som er igjen av fortiden påvirker tanker i nåtiden, men samtidig påvirker vi hva sporene kan forstås som gjennom egne ideer og historier.<sup>53</sup>

Browne skriver at nye spor, eller spor man har oversett eller glemt, kan åpne for nye historier, uten at dette automatisk betyr at de gamle historiene ikke samtidig kan eksistere. Forskjellige innfallsvinkler og møter med sporene fra fortiden, vil slik skape forskjellige tyngdepunkter og tolkningsmuligheter. Browne bruker arkiver som et eksempel på sporenes toveisdynamikk. Museumssamlinger er et annet godt eksempel på institusjonelle møter med sporenes tid.

---

<sup>50</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 47.

<sup>51</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 72.

<sup>52</sup> Chakrabarty sitert i Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 42.

<sup>53</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 71-72

### 2.2.2 Narrativ tid

I tillegg til å se på hvordan de materielle sporene er med å skape fortid, går Browne inn på hvordan ikkematerielle mekanismer skaper tidsforståelse. Den neste temporale dimensjonen Browne bruker er derfor *narrativ tid*. Narrativ tid er «the time of beginnings, middles, and ends; flashbacks and flash-forwards; turning points and returns».<sup>54</sup> Narrativ tid blir ikke forstått som ekstern til, men som iboende i historisk, levd tid. Browne skriver at feministiske historikere ofte har vært skeptiske til narrative konstruksjoner, siden narrativer lukker inne øyeblikk og setter dem i et fast mønster i forhold til hverandre. De kan derfor innen historieskrivning favoriserer lineære fortellinger som skjuler andre mulige fortellinger.<sup>55</sup>

I praksis er samtidig narrativer en grunnleggende del av hvordan mennesker forstår virkeligheten, og «narrative configurations can therefore play a crucial role in determining how historical events are lived and how they unfold: at the time of their occurrence, and also as they become absorbed and re-lived as part of a broader historical memory».<sup>56</sup> Hendelser forstås temporalt med en begynnelse, høydepunkter, vendinger og avslutninger, og narrative konstruksjoner er med å påvirke hvordan mennesker lever i tid. En begynnelse åpner opp for videre utfoldelse inn i fremtiden, mens en avslutning forsegler tidligere tanker og hendelser.<sup>57</sup> Temporalisering av fortiden gjennom narrativer skjer derfor gjennom hva man velger å utvide og trekke sammen i historien, og gjennom hvor det trekkes linjer og lages brudd.

### 2.2.3 Kalendertid

Den neste dimensjonen Browne utforsker er *kalendertid*. Kalendertid er et system for å «regulate the way we reckon with, coordinate, and share time».<sup>58</sup> Browne tar utgangspunkt i at datosystemer er skapt for å gi mening til kosmologiske endringer vi opplever rundt oss, for eksempel natt, dag og årstider. Dette har politiske implikasjoner for hvordan mennesker kan leve sine liv.<sup>59</sup>

Calendar time organizes histories into chronologies and timelines through temporal markers such as days, months, years, decades, and centuries. It interweaves and intersects with the time of the trace, and with narrative time; indeed, what the trace or

---

<sup>54</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 73.

<sup>55</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 73.

<sup>56</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 74.

<sup>57</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 85.

<sup>58</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 101.

<sup>59</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 100-101

narrative signifies often depends to a considerable extent upon the markers inscribed in calendar time.<sup>60</sup>

Mens kalendertid kan sees som «“time maps” that orients and anchor historical understanding and imagination»<sup>61</sup>, kan denne formen for tidsorientering samtidig brukes til å sette et definert, politisk rammeverk på fortiden. Gjennom å gjøre om tid til definerte intervaller og perioder i et tallsystem, blir det vanskeligere å la forskjellige historier om fortiden leve ved siden av hverandre.<sup>62</sup>

Siden kalendertid samtidig kun er en blant flere måter å gi mening til tid, er det viktig å ikke gi den en overordnet posisjon i møte med andre tidsdimensjoner. Et eksempel Browne trekker frem i forbindelse med dette er sosiologen Eviatar Zerubavel sitt eksempel om at «we designate the life expectancy of running shoes in terms of mileage rather than dates».<sup>63</sup> Browne ønsker at historikere skal tenke like grundig gjennom hvilke datoer de velger å fremheve i tekstene sine som hvilke ord de bruker. Samtidig blir det viktig å ta hensyn til at det finnes andre måter å definere tid på, og at kunnskapen som er bevart i disse tidsenhetene ikke er mindre verdifull.

#### 2.2.4 Generasjonell tid

*Generasjonell tid* er den siste temporale dimensjonen Browne går inn på. Dette er hvordan mennesker skaper en forståelse av fortiden gjennom mellommenneskelige koblinger og gjenkjennelse på tvers av tid:

Generational time is a relational time, enabling sociocultural and political transmissions between people of different ages and eras. It is manifest not only in the quantitative charting of births, ageing, and deaths, but also in the construction of symbolic generational orders and metaphors.<sup>64</sup>

Ideen om forfedre, formødre, familie og gruppegjenkjennelse er eksempler på hvordan mennesker forstår fortiden fra en relasjonell innfallsvinkel. Dette er samtidig kulturelt betingede begreper, og det å plassere mennesker i en generasjon, kan skape falske likheter og motsetninger ved å viske ut forskjeller og personlige oppfatninger. Browne argumenterer for

---

<sup>60</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 99.

<sup>61</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 99.

<sup>62</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 99.

<sup>63</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 118.

<sup>64</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 119.

at generasjonell tid fort blir en lineær tid styrt av en tradisjonell forståelse av hva familier, menn og kvinner skal være, og at den kan være ekskluderende.<sup>65</sup>

Gjennom å sette mennesker i forhold til hverandre, kan man ende opp med å reprodusere mannen som familiens overhode eller kvinnen som en god, eller ond, morsfigur. Browne konkluderer derfor med at man ikke kan se bort fra generasjonelle tidskonstruksjoner, men at man må være bevisst at det finnes mange former for samhold utenom ideen om kjernefamilien.<sup>66</sup>

## 2.3 Oppsummering

Walklate sitt fokus på tidskonstruksjoner internt i museet og Browne sitt ønske om ikkelineære tidskonstruksjoner i historieskrivning kan brukes for å utforske hvordan museer forholder seg til fortiden i utstillinger. Teoriene har samtidig forskjellige innfallsvinkler til hvordan man skal forholde seg til historier om fortiden. Walklate har utviklet sitt begrepsapparat for å analysere opplevelser av tidskonstruksjoner i ferdige utstillinger, mens Browne ønsker å utfordre hvordan disse konstruksjonene blir til. Jeg har derfor brukt Browne som en overordnet struktur i utvikling av metode og som innfallsvinkel til analysen, mens Walklate brukes som en måte å nærme meg de utstillingsspesifikke aspektene i dette. Walklate sitt syn på museet kommer til syne i utstillingsanalysene, men er i like stor grad en overordnet begrunnelse for hvorfor det er viktig å analysere skapelsen av temporale situasjoner i museer fra et feministisk perspektiv. Når man går vekk fra museer som *heterotopiske steder*, eller *drømmesteder*, åpner man opp muligheter for å se på museenes bruk av tidsskapende materiale som bevisst og historiekonstruerende.

Samtidig må Browne sine tidsdimensjoner operasjonaliseres når de overføres til intervjuer av utstillingsansatte, og videre i analyse av dette materialet. I metoddelen kommer jeg først til å presentere *gjøren* i museet, som en bakgrunn for å analysere utstillingsprosesser, og videre hvordan Brownes tidsdimensjoner er brukt praktisk i utarbeidelsen av oppgavens metode og analyse.

---

<sup>65</sup> Mannheim sitert i Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 123.

<sup>66</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 124.

## 3 Metode

Oppgaven er basert på tre semistrukturerte intervjuer med personer fra prosjektgruppene på de byhistoriske museene i Stockholm, Oslo og København: Stadsmuseet i Stockholm, Bymuseet i Oslo og Københavns museum. Jeg har i intervjuene prøvd å legge til rette for at de ansatte skal kunne fortelle om egen utstillingsprosess gjennom konkrete eksempler.

Jeg vil først gå inn på bakgrunnen for å fokusere på det praktiske utstillingsarbeidet, før jeg vil beskrive hvordan begrepet diffraksjoner er brukt for å utvikle den metodologiske tilnærmingen og hvordan intervjuene ble gjennomført i praksis. Videre kommer jeg til å gå inn på etiske utfordringer ved intervjuene, og beskrive hvordan intervjumaterialet brukes i analysekapitlene.

### 3.1 Hvorfor analysere museale praksiser?

I artikkelen «The museum as method», skriver Nicholas Thomas at museale praksiser må undersøkes som kunnskapsproduksjon: «There is something to be gained, I argue, from reflecting on the simplest of practices, such as writing a label, which of course are not simple at all».<sup>67</sup> Thomas tar utgangspunkt i at museer i dag forholder seg aktivt til kritikken fra kritisk museologi, og at «If the issues that critical discourse scholars identified remain present, it makes a difference now that many of the poachers have turned gatekeepers»<sup>68</sup>. Hvis museer i dag forholder seg aktivt til kritisk teori, er det er ikke nok å analysere det ferdige produktet, men man må også undersøke de dagligdagse valgene i museet.<sup>69</sup>

I *Museologi på norsk. Univeristetsmuseenes gjøren*, lar Anita Maurstad og Marit Anne Hauan på liknende vis museumsansatte fortelle om egne opplevelser i kunnskapsproduserende prosesser. Maurstad og Hauan skriver at «Museer er noe som blir til mens vi gjør det» og tar utgangspunkt i begrepet performativ kunnskapsproduksjon gjennom å studere museers *gjøren*, altså «hvordan materiell kultur er noe prosessuelt, relasjonelt og performativt, noe som gjøres og noe som gjør».<sup>70</sup> Dette perspektivet begrunnes i at formidling er produksjon av kunnskap. Maurstad og Hauan argumenterer for at museologi må stille spørsmål utenom *hvorfor* noe gjøres, og se på *hvordan* museene jobber i det daglige arbeidet. Hvilke strategier museer velger i det praktiske museale arbeidet, og hvordan dette arbeidet utføres, påvirker hva som

---

<sup>67</sup> Thomas, «The museum as method», 7.

<sup>68</sup> Thomas, «The museum as method», 7.

<sup>69</sup> Thomas, «The museum as method», 7.

<sup>70</sup> Maurstad og Hauan, «Universitetsmuseenes gjøren», 15.

kan formidles til publikum. Å ta utgangspunkt i museenes gjøren, for å analysere utstillingsprosesser, gjør det mulig å vektlegge at «En særlig formgivning, framkommet i en prosess der en rekke eksperter og elementer har bidratt, kan ikke sees som relativ».<sup>71</sup>

Jeg vil derfor videre gå inn på hvordan jeg har brukt Victoria Browne sine temporære dimensjoner for å snakke med museene om det å finne, velge ut og formidle historier om kvinner i det daglige utstillingsarbeidet. I neste avsnitt vil jeg presentere hvordan jeg har gjort dette gjennom Karen Barads begrep *diffraktiv lesning*.

### 3.2 Diffraktiv lesning av utstillingsprosesser

I metodeboken *Research Design*, beskriver John W. Creswell og J. David Creswell hvordan kritisk teori kan brukes som en overordnet, orienterende linse i møte med spørsmål knyttet til kjønn, klasse og etnisitet. «This lens becomes a transformative perspective that shapes the types of questions asked, informs how data are collected and analyzed, and provides a call for action or change».<sup>72</sup> Jeg har brukt dette som utgangspunkt for å utarbeide et forskningsopplegg for å undersøke utstillingsprosesser, i stedet for ferdige utstillinger. Gjennom hele forskningsprosessen har Victoria Brownes begreper om ikkelineær historie, og hennes fire tidsdimensjoner, blitt brukt som en optikk å se utstillingsprosesser gjennom, ut ifra Jennifer Walklate sin påstand om at museer ikke kan analyseres som et felles sted i en felles situasjon i tid og rom. På denne måten har teori fungert som en bevisst valgt linse å se mine egne spørsmål, metodiske valg og museet som institusjon gjennom.

Når jeg har valgt å bruke ikkelineær historie og temporalitet som optikk, er det samtidig viktig å påpeke at en linse tydeliggjør noen deler av virkeligheten, mens andre forsvinner ut av syne. «(D)et vi ser og det som framtrer, endrer seg avhengig av hvilke optiske instrumenter og linser vi er utrustet med.»<sup>73</sup> Optiske begreper kan være gode metaforer for å finne nye innfallsvinkler til å studere verden og har en lang tradisjon i utviklingen av metodologi.<sup>74</sup> Samtidig er det ikke likegyldig hvilken optisk metafor som er utgangspunkt:

Et kritisk blikk forutsetter altså god optikk. Hva slags instrumenter og linser holder vi oss med, vi som har interesse av å vise at verden kan være annerledes og at vi ikke behøver leve der vi er? (...) I speilet ser vi f.eks. bare oss selv. Speilet kaster lysstrålen

---

<sup>71</sup> Maurstad og Hauan, «Universitetsmuseenes gjøren», 21.

<sup>72</sup> Creswell og Creswell, *Research Design*, 62.

<sup>73</sup> Moser, «Diffraksjon og interferens», 172.

<sup>74</sup> Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 86.

like hel og udelt tilbake, og reflekterer det som var i et en-til-en-forhold. Det forflytter bare det samme til et annet sted. Et prisme derimot får strålen til å ta en annen retning, og bryter den opp i et helt nytt og uventet fargespekter.<sup>75</sup>

Denne tanken om å bruke å bruke teori for å kunne splitte opp, som *diffraksjon*, i stedet for å reproducere det man ser, har blitt brukt i utarbeidelsen av forskningsopplegget. Diffraksjon er utviklet av Donna Haraway og Barad, og blir av Barad beskrevet som «an apt metaphor for describing the methodological approach that I use of reading insights through one another in attending to and responding to the details and specificities of relations of difference and how they matter».<sup>76</sup> Begrepet stammer fra fysikk, og blir av Barad overført til forskningsopplegg utenfor realfagene for å kunne splitte opp situasjoner i stedet for å reflektere kunnskap.

Browne tar utgangspunkt i fire temporale dimensjoner hun mener kan brukes som innfallsvinkler for å skape inkluderende historier om fortiden. I oppgaven brukes disse aktivt for å se hvilke historier og sammensetninger som kommer frem når man splitter opp ideen om en utstillingsprosess som helhetlig og klart avgrenset, ved hjelp av disse tidsdimensjonene.

Diffraksjonsmønstre oppstår når noe som normalt forstås samlet møter en sperre og må oppføre seg annerledes på grunn av denne. «Simply stated, diffraction has to do with the way waves combine when they overlap and the apparent bending and spreading of waves that occurs when waves encounter an obstruction».<sup>77</sup> Det trengs noe å lese diffraktivt og et diffraksjonsapparat dette møter for å kunne synliggjøre nye mønstre og sammensetninger i et materiale. «(A)t times diffraction phenomena will be an object of investigation and at other times it will serve as an apparatus of investigation; it cannot serve both purposes simultaneously since they are mutually exclusive.»<sup>78</sup> Med utgangspunkt i at et teoriapparat kan brukes som en form for hindring, er det på denne måten ikke Browne sin teori som testes i min bruk av dette teoretiske apparatet. I stedet er det erfaringer fra utstillingsprosessen som kommer til syne gjennom diffraksjonsmønstrene som skapes i møtet med denne teorien.

Arndís Bergsdóttir har argumentert for at det å lese museer diffraktivt åpner for at «What we perceive as solid entities that move and affect each other in linear causality can just as well morph in ways that cause different outcomes based on unexpected engagements».<sup>79</sup> På denne måten kan diffraksjon gi muligheter for å se situasjoner utenfor de skillene og

---

<sup>75</sup> Moser, «Diffraksjon og interferens», 174.

<sup>76</sup> Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 71.

<sup>77</sup> Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 74.

<sup>78</sup> Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 73.

<sup>79</sup> Bergsdóttir, «Cyborgian entanglements: post-human feminism, diffraction and the science exhibition Bundled-up in Blue», 110.

sammenhengene man tror eksisterer, og åpne opp for at andre mulige historier kommer til syne. Dette kan synliggjøre nye problemer og muligheter, og i mitt tilfelle hvordan museene forholder seg til kvinner i utstillingsprosessene, gjennom hvordan «a diffraction pattern does not map where differences appear, but rather maps where the effects of differences appear.»<sup>80</sup> Jeg kommer derfor til å strukturere analysen ut ifra Brownes tidsdimensjoner, med fokus på kvinner plass i utstillingsprosessene.

### **3.3 Problemstillinger knyttet til innsamling av empiri**

Intervjuene er gjennomført som semistrukturerte intervjuer rundt syv hovedtemaer. Disse er: (1.) beskrivelse av gangen i utstillingsprosessen, (2.) hvordan defineres byen i tid og rom, (3.) teoretisk eller metodologisk bakgrunn for utstillingsprosessen, (4.) hvordan ble historier, enkeltpersoner og årstall valgt ut, (5.) hvordan er egen samling brukt, (6.) hva har man ikke på museet, og hva gjør man med det man ikke vet om byens historie, og (7.) opplevelser knyttet til kvinner, kjønn og marginaliserte grupper i den konkrete utstillingsproduksjonen.

#### **3.3.1 Gjennomføring av intervjuer**

Intervjuene ble gjennomført på de respektive museene etter epostkorrespondanse med ansatte ved museene. Museene fikk velge hvor og hvordan de ønsket å møte meg. Intervjuet i Stockholm ble gjennomført som en samtale med utstillingens tre produsenter. I København og Oslo intervjuet jeg innholdsansvarlig i prosjektgruppen. Det finnes forskjellig meninger om hva som skjer med kvaliteten på et intervju i en gruppesituasjon. Mens det kan gjøre at intervjupersonene påvirker hverandre, og at man får majoritetens synspunkt, er det også mulig at gruppeintervjuer kan gi «en tillforlitteligare bild av de intervjuades verklighet».<sup>81</sup> Siden jeg har ønsket å få innsyn i gjøren, og de tre utstillingsprodusentene i Stockholm har jobbet sammen om å utarbeide utstillingen, opplevde jeg samspillet i gruppeintervjusituasjonen som positivt. Intervjupersonene minnet hverandre om deler av prosessen og diskuterte prosessen seg mellom. Dette hadde jeg ikke mulighet til i Oslo og København, men jeg tror det hadde styrket oppgaven å gjennomføre alle tre intervjuer som gruppesamtaler.

Museene har vært på forskjellige steder i utstillingsprosessen i intervjuene. I sin gjennomgang av utforming av semistrukturerte intervjuer i boken *Research Interviewing*, har

---

<sup>80</sup> Haraway sitert i Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 72.

<sup>81</sup> Trost, *Kvalitative intervjuer*, 47.



Bill Gillham vektlagt at ingen spontant vil svare på alt man lurer på i et semistrukturert intervju. Gillham skriver at det er viktig med oppfølgingsspørsmål i den enkelte intervjusituasjonen, for å forsikre at det som ikke blir nevnt ikke er glemt av intervjupersonene, men faktisk ikke relevant.<sup>82</sup> Siden jeg har gjennomført tre intervjuer ut ifra samme intervjuguide, har jeg ønsket å la alle få muligheter til å svare på det samme. Mens jeg møtte museumsansatte i prosess i Stockholm og København, er det fire år siden utstillingen stod ferdig i Oslo. Utstillingen der har i seg selv allerede blitt spor av tidligere aktivitet og tanker for de ansatte på museet. Dette har gjort det nødvendig å ta bevisste valg rundt bruk av oppfølgingsspørsmål i intervjuene, og hvilken rekkefølge jeg møtte museene. Jeg valgte å intervju Bymuseet i Oslo etter at jeg hadde vært i Stockholm og København. Dette er gjort ut ifra at jeg ikke ønsket å møte museumsansatte som nå er midt i utstillingsprosessene med oppfølgingsspørsmål farget av en ferdig utstilling. På motsatt vis, muliggjorde dette at jeg på Bymuseet i Oslo kunne spørre om temaer som hadde kommet opp i København og Stockholm. Siden det har gått fire år siden utstillingen ble produsert i Oslo, brukte jeg mine erfaringer fra de to første intervjuene for å sjekke om temaer som ikke ble nevnt var irrelevante eller glemt på grunn av avstanden i tid. Det kan samtidig være andre sider ved utstillingsprosessen, som skiller seg fra prosessene i Stockholm og København, som kan ha blitt borte på liknende vis.

### **3.3.2 Semistrukturerte intervjuer fra et feministisk perspektiv**

Siden jeg ønsket å få tilgang til tankene de jeg intervjuet gjorde seg om egen prosess, følte det riktig å la intervjupersonene selv bestemme hva som var viktig og hvilke opplevelser de ønsket å fokusere på. Jeg styrte ikke den videre refleksjonen rundt begreper og spørsmål. Dette har gitt meg en mulighet til å få tilgang til et rikt materiale med erfaringer fra museumsansatte som alle har ønsket å få frem historier om kvinner i utstillingene.

Kristin G. Esterberg har med utgangspunkt i feministiske tilnærminger til metode, påpekt at en intervjusituasjon må sees som en samtale mellom to personer der, selv om samtalen kan virke tosidig, den sosiale situasjonen gjør at intervjueren kan stille spørsmål og intervjupersonen skal svare.<sup>83</sup> Dette har jeg opplevd som etisk problematisk i møte med fagmennesker, da jeg i liten grad har stilt kritiske, oppfølgende spørsmål, og i stedet latt intervjupersonene snakke uforstyrret. Dette er gjort ut ifra et ønske om å høre konkrete

---

<sup>82</sup> Gillham, *Research Interviewing*, 76.

<sup>83</sup> Esterberg, *Qualitative methods in social research*, 84-85.

historier fra utstillingsproduksjon og forholde meg til min teoristyrte metode. Samtidig gjør dette at jeg selv ikke har gitt uttrykk for mine egne holdninger til utstillingsproduksjon eller feminisme. Meghan Barnard har i artikkelen «‘You could take this topic and get a fistfight going’: communicating about feminism in interviews» reflektert rundt forholdet mellom å være ærlig angående eget ståsted innen feministisk teori og ønsket om gode forskningsdata i praktiske intervjusituasjoner:

It can be difficult to find a balance between engaging in behavior that furthers research goals and following a feminist research methodology, particularly because so many of us have been taught to value positivism and the guise of maintaining objectivity.<sup>84</sup>

Barnard kommenterer at det er etisk problematisk å ikke gi uttrykk for egne tanker og ideer i en intervjusituasjon i en feministisk kontekst. Dette er ut ifra at man som intervjuer i intervjusituasjonen er en medskaper av virkeligheten, og ikke bør behandle den som en distansert situasjon for å innhente informasjon.<sup>85</sup> I mitt tilfelle gjelder dette ståsted innen feminisme og hvordan jeg møter intervjupersonene gjennom allerede definerte kategorier. Jeg har informert om at jeg ser på kvinner gjennom teori knyttet til tidskonstruksjon, men jeg har ikke informert om hva disse tidsdimensjonene er. Ut ifra at jeg har ønsket å innhente informasjon om konkrete erfaringer fra utstillingsproduksjon, og ikke om teoretiske ståsteder, har jeg ikke gitt uttrykk for mitt eget ståsted. Jeg har vært bevisst dette i utarbeidelsen av analysen, og jeg bruker sitater og historier som handler om konkrete situasjoner i utstillingsproduksjonene, siden det var dette jeg på forhånd hadde bedt om informasjon om.

Intervjuene ble tatt opp, og er transkribert i ettertid. Disse transkripsjonene er videre gjennomlest og kodet ut ifra Browne sine fire tidsdimensjoner. Sitater fra det kodede materialet ble kopiert over i et eget dokument, og ut ifra dette ble analysekapitlene utviklet. Jeg har i ettertid gått gjennom de transkriberte intervjuene på nytt for å se om det er nye ting som kommer frem når jeg kjenner materialet bedre.

I de ferdige analysekapitlene er sitater på alle tre skandinaviske språk gjengitt på tilnærmet norsk bokmål. Jeg har i intervjusituasjonene opplevd at det har vært enkelt å kommunisere på tvers av norsk, svensk og dansk. Dette minner om hvordan Ida Tolgensbakk i forbindelse med intervjuer av svenske arbeidsimmigranter i Oslo kommenterer at det i

---

<sup>84</sup> Barnard, «‘You could take this topic and get a fistfight going’: communicating about feminism in interviews», 444.

<sup>85</sup> Barnard, «‘You could take this topic and get a fistfight going’: communicating about feminism in interviews», 443.

forskning på språkforståelse internt i Skandinavia ofte viser seg at «de enkelte deltakerne i skandinaviske samtaler tilpasser seg, og iblant strekker seg langt ut over sitt eget morsmål».<sup>86</sup> Siden jeg fokuserer på innhold fremfor diskursiv analyse av materialet, har jeg valgt å la sitatene stå i norsk oversettelse, unntatt der det ikke finnes gode måter å gjøre dette på. Samtidig har jeg i liten grad forandret på setningsstruktur, og sitatene bærer preg av at samtaleene har foregått på tvers av språklige grenser. Intervjuguiden er godkjent av NSD - Norsk senter for forskningsdata, og jeg har valgt å sende direkte sitater for sitatsjekk hos intervjupersonene. Dette er gjort både for å forsikre meg om at intervjupersonene ikke har innvendinger mot det materialet jeg har valgt å sitere dem på i oppgaven, og også for å se om mine norske oversettelser ikke har forandret på innholdet så mye at de føler seg feilsitert.

### 3.4 Oppsummering

Mitt intervjumateriale er på denne måten samlet inn for å få informasjon om det praktiske utstillingsarbeidet i museer. Maurstad og Hauan har tatt utgangspunkt i å la museumsansatte skrive om egen gjøren i museet. Jeg har ønsket å se om det er mulig å få innsikt i utstillingsproduksjon gjennom diffraktiv lesning av utstillingsprosessene, for å splitte opp prosessene i nye mønstre. Dette er gjort gjennom semistrukturerte intervjuer, og gjennom å bruke samme teoriapparat i utarbeidelsen av intervjuguide som i koding av det transkriberte intervjumaterialet i ettertid. Tidssdimensjonene vil strukturere analysen, og jeg har gjennom bruk av sitater prøvd å få intervjupersonenes egne erfaringer og historier i forgrunnen. Jeg kommer til å vektlegge enkeltsituasjoner intervjupersonene har trukket frem som eksempler, fremfor personlige refleksjoner rundt kjønn, feminisme og kvinner i en mer overordnet forstand.

På denne måten har teorien påvirket utviklingen av forskningsopplegget. Resultatene av denne innfallsvinkelen presenteres videre gjennom fire kapitler basert på de museumsansattes erfaringer fra å utvikle byhistoriske utstillinger, sett gjennom Brownes fire tidsdimensjoner.

---

<sup>86</sup> Tolgensbakk, *Partysvensker; GO HARD!*, 60.

## 4 Å skape byen gjennom sporenes tid

I følge Browne skapes historier om fortiden gjennom et samspill mellom forskjellige temporale dimensjoner. Disse dimensjonene befinner seg ikke i et hierarki, men er alle iboende i historisk tid. I et museum legges det samtidig vekt på gjenstander i analyse og utarbeidelse av konkrete strategier, og ofte blir gjenstander beskrevet som det som gjør et museum til en egen type steder.<sup>87</sup> Disse samlingene av gjenstander og arkivmateriale kan sees som eksempler på spor fra fortiden i at gjenstandene «“spill forwards” into the present, yet the historical past is also “constituted backwards” when traces are taken up and configured within historical narrative».<sup>88</sup>

Samtidig er begrepet spor fra fortiden i seg selv ikke kun rettet mot arkiver og museumssamlinger. Dette kommer for eksempel til syne i Barads sitat fra Trihn Minh-Ha i «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart»: «Time leaves traces in a multitude of layers and scales in the realm of life. Everything is time. Stone, tree, mountain, ocean; thoughts, doubts, clouds – we are time».<sup>89</sup> Det er på denne måten ikke kun temporale dimensjoner som kan settes i et hierarki i oppbygningen av historier om fortiden. Det skapes også et hierarki i materie som eksisterer utenfor og innenfor museumssamlinger og arkiver.

Rather than operating as a “site of preservation” or a “destination for knowledge already produced,” (..) the making of archives is “frequently where the knowledge production begins”.<sup>90</sup>

Spor tatt inn i samlinger, blir ofte utgangspunkt for historier om fortiden. Jeg vil derfor se på hvordan museene finner sporene de tar utgangspunkt i, og hvilket historiepotensial knyttet til kvinners liv i byen museene finner i dette materialet.

### 4.1 Hvordan velge ut spor fra byens fortid?

Gjennom intervjuene kom det frem at museene har forholdt seg forskjellig til gjenstandenes plass i en utstillingsprosess. Dette gjelder både strategier for hva slags spor som brukes i utstillingsutviklingen, og hvordan sporene blir oppdaget av museumsansatte.

På Bymuseet i Oslo beskrives en spesialisert utstillingsprosess. Det var derfor en

---

<sup>87</sup> Dudley, «Introduction. Museums and things», 1.

<sup>88</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 51.

<sup>89</sup> Minh-ha sitert i Barad, «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart», 184.

<sup>90</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 55.

konservator med mange års kjennskap til samlingen som hadde hovedansvaret for gjenstandsarbeidet. Utstillingsgruppen har samarbeidet med arkivinstitusjoner og ønsket å få frem museumsbygget, Frogner hovedgård, som et spor i seg selv i utstillingsdesignet, men forholdt seg ikke til andre spor utenfor museumssamlinger og arkiver enn hovedgården. Historiene har hatt forrang i prosessen, og i intervjuet beskrives gjenstandsarbeidet som at:

De kom inn på samme måte som når man skriver en bok eller en avhandling, så søker man etter et bredt kildetilfang for å belyse problemstillingene. Så vi gikk jo da gjennom samlingene med de brillene på. For å se hvordan er det vi kan belyse de problemene vi ønsker å fortelle.<sup>91</sup>

Museet har lagt vekt på de delene av egen samling som de ser på som spesielt viktige. Museets store samling portrettmalerier skulle bli vist frem, og det ble lagt vekt på visuelt materiale fra museets fotosamling.

Københavns museum har hatt som mål å vise frem egne samlinger, og har valgt å utvikle historier om byens fortid ut ifra gjenstander i samlingen. «Vi tar utgangspunkt i våre egne samlinger. Fordi det er den vi har (...), det er det vi er her for.»<sup>92</sup> Prosjektgruppen har selv hatt nærkontakt med gjenstandene i forbindelse med flytting av samlingene til et nybygd magasin: «Alle våre konservatorer og samlingsfolk, de har jo stått og pakket sammen og pakket vekk, og vi har stått og pakket ut, og «den skal med»!». <sup>93</sup> Samtidig er møtene påvirket av overordnede problemstillinger på samme måte som i Oslo:

Vi starter liksom med å legge de overordnede retningslinjer for utstilling, som i dette tilfellet er det kronotopiske prinsipp. Også går vi så ned i våre samlinger og sier, «ok hvilke gjenstander slutter opp om de historier vi godt vil fortelle». Ellers så fyller vi også underveis opp de her gjenstander.<sup>94</sup>

I tillegg til egne samlinger, og arkivmateriale fra arkivinstitusjoner, har museet ønsket å la museumsbyggets egen historie komme frem i utstillingen.

Mens utstillingsgruppene i København og Oslo kunne styre når gjenstandsarbeidet skulle utføres, og hvordan, var denne delen av prosessen styrt av faktorer utenfor utstillingsgruppens kontroll hos Stadsmuseet i Stockholm. Samlingsavdelingen ba om

---

<sup>91</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>92</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>93</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>94</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

gjenstandslistene før det overordnede konseptet var ferdig, og gjenstandene måtte derfor velges ut før et utstillingskonsept lå fast:

Vi ble tvunget å velge alle gjenstander veldig, veldig tidlig. (...) Så vi valgte ut gjenstander før vi ens hadde begynt å tenke tekster.<sup>95</sup>

I motsetning til i Oslo og København, hadde ikke utstillingsgruppen mulighet til selv å se gjenstandene. Møtene med museumssamlingen foregikk gjennom søk i museets registreringsprogram. Dette programmet er museet nå i ferd med å bytte ut, og det blir beskrevet som tungvint. Søkene etter gjenstander ble foretatt i en kombinasjon av materialvalg, tidsperioder og emneord:

Ja, man får jo søke etter emneord, på materialvalg i visse rom, på tid.

Når vi har sånne kronologiske rom, så tittet vi jo først og fremst via årstall.

Vi tittet, «hva finns det for kuli her»?<sup>96</sup>

De ansatte har opplevd dette som en utfordrende prosess. I intervjuet påpekes bekymring for om de kan ha gått glipp av gjenstander på grunn av søkekriterier. Ting kan også være feilregistrert og forsvinne ut av søkene.<sup>97</sup> Prosjektgruppen har hatt et godt samarbeid med gjenstandsavdeling og har kunnet endre på listene i ettertid, men mye av gjenstandsmaterialet ligger fast fra den tidlige søkeprosessen.<sup>98</sup> I tillegg har museet brukt det fysiske bymiljøet i dag som et overordnet utvalgsprinsipp. Historier, hendelser og perioder som det ennå finnes spor etter i byen er vektlagt i utstillingen.<sup>99</sup>

Mens alle tre utstillingsprosesser har brukt egne samlinger, er de brukt forskjellig. Dette gjelder både hvem som velger ut gjenstandene og hvordan museet ser på forholdet mellom gjenstander og historier. I alle tre intervjuer ble eksterne arkiver vektlagt som kildemateriale, men museene har forholdt seg forskjellig til spor utenfor institusjonelle samlinger. I tråd med Brownes vektlegging av at tidsdimensjoner slynger seg i hverandre i oppbygning av historier om fortiden, er dette noe som vil komme tilbake i de videre kapitlene. Samtidig vektlegger Browne at spor fra fortiden kan forstås som toveis-temporalitet. Jeg vil derfor videre se på hvordan kvinners historier har blitt påvirket av gjenstandsarbeidet.

---

<sup>95</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>96</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>97</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>98</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>99</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

## 4.2 Å finne «kvinnelige» gjenstander

Spor fra fortiden skaper opplevelser av at noe har skjedd før, samtidig som våre tolkninger av fortiden påvirker hvilke historier sporene kan brukes til å formidle. Dette skaper i praksis, uavhengig av om sporene eksisterer innenfor eller utenfor institusjonelle rammer, forskjellige muligheter til å finne og bruke gjenstander knyttet til kvinner. I intervjuene har dette blitt koblet til «kvinnelige» og «mannlige» gjenstander, og hva som må til for at det blir mulig å knytte en gjenstand i samlingen til historier om kvinners liv i byen.

Både i København og Oslo blir det uttrykt at det finnes utstillingsrom der det var vanskelig å finne spor knyttet til kvinner:

Vi så snart at det var steder, når vi kom opp i litt nyere tid, sånn når man griper fatt i personer som har markert seg i København og Københavns historie, så er det jo ofte menn. (...) Og da har det vært vanskelig (...) å finne like mange kvinner som har sagt og gjort noe. Eller gjort seg bemerket på skrift, eller i malerier, eller hva det nå skal være. For det er bare en overvekt av fortellinger om menn og av menn. Vi har jo ikke kunnet trylle fram ting som ikke er der.<sup>100</sup>

Bymuseet i Oslo beskriver at valget om å fremheve malerisamlingen gjorde det utfordrende å fremheve kvinner fra alle samfunnslag på samme måte. Museet har ønsket å bruke maleriene for å få frem individhistorier i utstillingen. Disse individhistoriene er valgt i sammenheng med spørsmålene «Hvordan har byen utviklet som en innflytter- og innvandrerby gjennom historier, og hvordan har byen vokst?» som overordnede utvalgsprinsipp.<sup>101</sup> Portrettmaleriene er av menn og kvinner fra overklassen, da sporet i seg selv, maleriet, var for dyrt til at det finnes portretter av fattigere byborgere. Sporene museet har funnet knyttet til fattige byborgere i samme område er tekstlige kilder. Det å lete i en avgrenset samling ut ifra temaet «innflytter», har derfor gjort at overklassekvinner kommer til syne gjennom et materiale der arbeiderklassekvinner ikke er tilstede.

Samtidig har portrettene av kvinnelige byborgere blitt brukt som en innfallsvinkel til å fortelle individhistorier om kvinner. Forfatterinnen Camilla Collett blir fremhevet:

Vi har prøvd å få fram noen av de som var politiske aktører som bidro til endring. For eksempel, Camilla Collett har jo fått en sentral plass i utstillingen i sin tidsperiode.

---

<sup>100</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>101</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

*Ja, hvordan kom dere fram til at hun skulle få en sentral plass?*

Det knyttet seg til at hun vel også har en innflytterbakgrunn, hun er jo født på Eidsvoll. Det var en av grunnene sånn sett. Og vi har et ikonisk maleri av henne som er lett gjenkjennbart hos publikum, og at hun har vært en sentral aktør i å endre tenkemåter og verdier i samfunnet. Så det var liksom flere grunner. Men ut ifra problemstillingene, så var det innflytter som var det viktigste.<sup>102</sup>

Gjenstander kan ha mange roller i en historie ettersom hvordan toveistemporaliteten tas hensyn til. Innen feministisk museologi legges det samtidig vekt på å utfordre hvordan gjenstander blir brukt til å forankre narrativer i utstillinger.<sup>103</sup> Maleriet av Collett har en kompleks plass i utstillingsprosessen. Som sitatet viser, har det at museet har sporet, maleriet, i egen samling gjort at Collett blir trukket frem i utstillingen. Samtidig har arbeidsmåten, der problemstillinger har forrang, gjort *innflytter* til et utvalgsriterie. Da utstillingen samtidig omhandler «de lange linjene i Oslos historie», viser dette hvordan strategien som førte til utvelgelsen av materiale har påvirket hvordan Collett kan presenteres i utstillingen. Det visuelle materialet er brukt for å underbygge en allerede bestemt historie om innflytting.

Mens fokuset på individhistorier formidlet gjennom visuelt materiale gjør at Bymuseet i Oslo har valgt å formidle mennesker som er portrettert, har ønsket om å fremheve gjenstander åpnet opp for nye innganger til historier om kvinner i København. Utstillingen er strukturert gjennom *kronotopi*: ett sted og en tidsperiode i hvert rom. Utstillingsgruppen har derfor jobbet aktiv med å finne spor knyttet til kvinner i de utvalgte «byrommene». Intervjupersonen har hatt et bevisst forhold til å få inn gjenstander knyttet til kvinner i utstillingen. Siden konteksten gjennom kronotopi ligger fast, både i sted og rom, har hun flere steder lett etter alternative gjenstander, både i registreringsprogrammer og fysisk i magasinene. Gjennom dette har hun vridd på hvordan både historier og gjenstander kan fremstilles, blant annet i presentasjonen av forfatteren H. C. Andersen:

Jeg nevnte det med H. C. Andersen. Han er jo en mann, og er selvfølgelig også viktig for Københavns historie. Og vi har forskjellige gjenstander som knytter seg til ham, vi har faktisk en liten dør fra en av de leiligheter han bodde i her i København. Det kunne vært en sånn opplagt gjenstand. Men vi valgte å utstille en vifte som har tilhørt en

---

<sup>102</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>103</sup> Bergsdóttir, «Museums and Feminist Matters» og Smith, «A woman's audience: a case of applied feminist theories».



pike. Hun var en del av en familie som var venner med H. C. Andersen, og på den vifte så har han så skrevet et dikt til henne. Så vi har så valgt viften fremfor døren, for også å nyansere den omgangskretsen, de mennesker som var omkring H. C. Andersen, i stedet for at det bare var sånn *ham*.<sup>104</sup>

I eksempelet med viften er det eierskapsinformasjon som er utgangspunktet for å få inn en kvinne i historien om byen. Utstillingsgruppen i København bruker samtidig mye arkeologisk materiale, og intervjupersonen oppfatter gjenstander som kjønnsløse i seg selv. Museet er selv ansvarlig for å tolke gjenstandsmaterialet for å få frem historier om kvinner, spesielt der kvinner kan faller ut av historien:

Vi har et rom som handler om Københavns katastrofer på 1600- og 1700-tallet. (...) Og da visste vi at vi skulle utstille et pestoffer og et koleraoffer. (...) Og vi var så ute etter å finne et egnet koleraoffer. (...) Og da kan man jo så se ut fra kraniestruktur og hoftebredde også videre, at det høyst sannsynligvis var en mann vi hadde funnet, også insisterte jeg på at så skulle pestofferet være en kvinne. (...) For i rommet, der blir det også fortalt gjennom høretelefoner, man lytter til historien. Skuespillere som leser sitater høyt fra tiden, altså leger og prester. Hva de så og redsler de møtte i byen under slike epidemier, og det er alle sammen menn. Alle sammen. Så derfor så fyller menn rett meget i det rommet. Så skal den ene i hvert fall, minimum, være en kvinne.<sup>105</sup>

Utstillingsgruppen har på denne måten i flere tilfeller valgt gjenstandsmateriale ut ifra kvinner som utvalgsprikk. Samtidig blir det tydelig hvordan *fravær* i praksis påvirker hvilket materiale det er mulig å bytte ut «det opplagte» med. Museet har lett ut ifra informasjon som er tilgjengelig om gjenstandene. Hvilke gjenstander som kan synliggjøre at kvinner har eksistert i fortiden, kommer an på hvilken informasjon som er bevart.

Det er i forbindelse med dette interessant hvordan det i prosjektgruppen i Stockholm blir reflektert over at gjenstander kan brukes på flere nivåer. Hva ved en gjenstand som gjør at den kan formidle kvinners liv i byen, kommer an på hva man har prøvd å finne:

Men det er sånn at gjenstandene har litt ulike roller. I blant er det jo sånn veldig spesifikke gjenstander, for eksempel som var eid av en skuespillerinne, og da er det jo så selvklaart. I blant så vil gjenstandene ha en litt mer illustrativ rolle. For eksempel,

---

<sup>104</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>105</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

hva skulle man kunne kjøpe på et varehus? Det er kanskje ikke just den her burken, For det finnes intet bilde av det. Men så her kunne man finne. Så gjenstandene har jo litt ulike roller ettersom hva det er for saker også, og hva slags tema.<sup>106</sup>

Museet har på denne måten funnet en måte å forholde seg til et hull alle tre museer påpeker, nemlig klær. Kvinner har ofte gitt klær til museumssamlinger, noe menn ikke har. Gjennom å gi klær en illustrativ rolle som salgsvarer, har museet gitt både mannlig og kvinnelig mote plass i varehuset. I stedet for å formidle enkeltpersoner, er sporene i samlingen formidlet som tidsbilder der kvinner er tilstede. Et annet eksempel på gjenstandenes plass i utstillingsprosessen er hvordan møtet med en modell i samlingen har påvirket formidling av industrihistorie:

Vi har en utrolig stor modell av et bryggeri. Münchenbryggeriet som finns kvar i byrommet i dag, men med helt andre virksomheter i seg. Vi visste at vi skulle ha et rom som handlet om industrialismen og fabrikker, og da hadde vi den her modellen. Da valgte vi Münchenbryggeriet som et eksempel, helt enkelt.<sup>107</sup>

Münchenbryggeriet ansatte mange innflyttede kvinner fra landsbygda i Sverige, og museet har fått frem kvinner i industrien ved hjelp av modellen. Da museet videre skulle velge andre gjenstander for å bygge ut industrihistorien, har de valgt å ta utgangspunkt i bryggeriet. Det ble derfor valgt å vise en nylagd kopi av fanen til kvinnenenes fagforening på fabrikken. Mens bryggerimodellen var en tilfeldighet som oppstod i møte med museets samling, har modellen påvirket hvilke andre temaer og gjenstander det ble naturlig å vise frem i rommet. Samtidig påpeker museet at det å bruke gjenstander illustrativt på denne måten gjør at industriarbeiderne blir en gruppe, i motsetning til spor knyttet til enkeltindivider:

Det er jo kunstnerinnen som har avbildet Stockholm og sine hjem. (...) Der har vi plukket ut gjenstander som synes på de bildene. (...) Man ser dem som gjenstander, og man ser dem i virkeligheten. Og da er det jo ikke vært utvalg, kan man si. Det er jo hennes utvalg. Og da er det jo fra den klassisk kvinnelige sfæren, kan man si, hjemmet. Mens de industriarbeiderskene, med industri hører gjenstandene til arbeid.<sup>108</sup>

Dette gjør at kvinner blir presentert som enkeltindivider eller grupper ut ifra hvordan

---

<sup>106</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>107</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>108</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

gjenstandene kommer til syne i registreringsprogrammet, og ikke kun ut ifra hvilke gjenstander som er bevart om kvinner generelt i museumsinstitusjoner.

### **4.3 Spor av kvinners tid**

Gjenstander og arkivmateriales historiepotensial i utstillingsproduksjonen er på denne måten utviklet gjennom hva sporene er for utstillingsgruppen, og hvordan utstillingsgruppen har møtt samlingene. Mens utstillingsgruppen i Oslo har valgt å synliggjøre allerede definerte problemstillinger gjennom visuelt materiale, har min intervjuperson i København lett etter gjenstander som synliggjør kvinner i allerede bestemte steder i tid og rom, for eksempel i H. C. Andersens København. I Stockholm har det å velge gjenstander gjennom søkeord, før narrativer var utarbeidet, gjort at gjenstandene har påvirket nedslagsfeltene i historien, for eksempel gjennom Münchenbryggeriet eller en kunstnerinnes hjem.

Gjenstandsmaterialet som er brukt for å synliggjøre kvinner er mangfoldig. Et skjelett, et maleri, en personlig eiendel eller en modell, kan alle brukes til å knytte kvinner inn i byhistorien. Samtidig er disse gjenstandene funnet ut ifra forskjellige søkeprosesser og overordnede strategier. Det som er naturlig å knytte til kvinner i én prosess, er ikke nødvendigvis naturlig i en annen. For eksempel har Bymuseet i Oslo tatt utgangspunkt i portrettmalerier for å illustrere den portretterte, mens Stadsmuseet i Stockholm har overført innhold i et interiørmaleri til virkeligheten. Dette påvirker hvordan gjenstandene kan bære eller illustrere deler av fortiden, og hvilke muligheter utstillingsgruppene opplever å ha hatt til å inkludere kvinner gjennom gjenstandsmateriale.

På denne måten viser intervjumaterialet viktigheten av å ha et klart språk for å snakke om gjenstanders plass i utstillingsprosesser. Mens Arndís Bergsdóttir har kommentert at gjenstander primært brukes til å forankre narrativer, viser min gjennomgang av hvordan dette foregår i praksis i en byhistorisk kontekst, at dette kan være mange typer narrativer. Utvalgsriteriet for gjenstander er, som i eksempelet med Collett i Oslo, ikke alltid det samme som det overordnede temaet for utstillingen.

Når museene leter etter gjenstander knyttet til kvinner, påvirkes derfor mulighetene deres til å finne «kvinnelige gjenstander» av hva de på forhånd mener forskjellige typer gjenstander kan brukes til, og videre, av hva de ønsker at skal være gjenstandenes plass i utviklingen av det overordnede utstillingsprosjektet.

## 5 Å skape byen gjennom narrativ tid

Å utvikle historiske narrativer blir av Browne beskrevet som å skape avgrensede fortellinger om fortiden. Begynnelser, høydepunkter og avslutninger setter hendelser i sammenheng, og disse sammenhengene påvirker muligheter til å leve med fortiden. Noen hendelser blir forstørret, mens andre deler av fortiden blir skjøvet vekk. Forrige kapittel viste at selv om utstillingsgruppene har forholdt seg til museumsbyggene som spor fra fortiden, tar de først og fremst utgangspunkt i egne samlinger i utstillingsutviklingen. Dette gjør at utvikling av narrativer i utstillingene kan settes i sammenheng med Brownes påstand om at:

Historical narratives are bound to archives and traces of the past, which provokes and give sustenance to the restless pursuit of past realities. Yet, historical narratives are equally dependent upon work of configuration, which determines how traces are taken up into the present, and thus how historical time is lived and conceived.<sup>109</sup>

Det er derfor viktig å se på hvordan museene skaper utstillingsrom og formidler byhistorie gjennom sine valg av utstillingsdesign. Jeg vil først presentere hvordan museene har arbeidet med å utvikle narrativer i utstillingene. Videre vil jeg se på hvordan disse narrative, i møte med samlinger og formidlingsvalg, har påvirket hvilke historier om kvinner de ansatte har opplevd som mulige å formidle.

### 5.1 Hvor finnes byens historier?

Alle utstillingsprosessene jeg tar utgangspunkt i har hatt definerte teoretiske utgangspunkt. I Stockholm er dette interseksjonell teori og teori knyttet til makt og aktørskap, i København Mikhail Bakhtins litteraturvitenskapelige begrep kronotopi overført til utstillingsproduksjon, og i Oslo er de etnologiske dimensjonene tid, rom, sosial klasse, kjønn og etnisitet brukt som prisme, kombinert med innflyttertematikk.

I Stockholm har museet brukt historier knyttet til steder som ennå fysisk eksisterer i bybildet i dag, og som ikke allerede er formidlet på andre museer i byen. Å bruke byen som utvalgsprinsipp har åpnet for å få inn alternative historier. Når dette settes sammen med det museet beskriver som kontinuerlige samtaler om teori knyttet til aktørskap og maktforhold i samfunnet, opplever de ansatte at det har vært mulig å finne alternative historier om byen.

---

<sup>109</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 73.

Utstillingsgruppen samarbeidet med forskningsprosjekter med kritiske innfallsvinkler til Stockholms historie. Blant annet trekker museet frem et pågående forskningsprosjekt om kvinners muligheter til å bruke offentlig rom.<sup>110</sup> Et eksempel på hvordan dette påvirker hva i en historisk situasjon som skal forstørres, er de narrative valgene tatt rundt industrihistorie og Münchenbryggeriet:

Når man tenker på industriarbeidet, så hadde jo kvinnene dårligere vilkår enn menn. I stedet for å bare fortelle at de hadde det dårligere, så har vi løftet fram at de starter sin egen fagforening for å kjempe for sine rettigheter. Og det er jo egentlig samme sak, med det handler om å vri perspektivet. Til hva de gjør, ikke bare hva de er utsatt for.<sup>111</sup>

Museet har gått inn i enkeltsituasjoner ved å diskutere hvem som har aktørskap i historien. Det teoretiske perspektivet har slik påvirket hvilke sider ved industrihistorien som fremheves. I Stockholm inviterte i tillegg prosjektgruppen byens befolkning til å si hva de ønsket at en byhistorisk utstilling skulle være. Blant annet vektla befolkningen «frihet».<sup>112</sup> Denne formen for abstrakte konsepter som retningslinjer har påvirket museets narrativer.

I København er én tidsperiode og ett sted i byen valgt ut som nedslagsfelt i hvert rom. Fagmiljøer på museet og universitetene er brukt for å bestemme hvilket sted som skal knyttes til hvilken periode.<sup>113</sup> Disse nedslagsstedene i historien var allerede utarbeidet da min intervjuperson kom inn i prosessen, og sted og tid var derfor bestemt før enkelthistorier ble utviklet. Dette kommer til syne gjennom hvordan utstillingsgruppen har måttet jobbe aktivt for å finne kvinnehistorier knyttet til steder der kvinner tradisjonelt ikke har hatt adgang på lik linje med menn, for eksempel i offentlige byrom:

Vi har mannlige forfattere i form av Ludvig Holdberg, og vi har H. C. Andersen, og så videre, som er kjente. Både som verdenskjente, men også Københavnkjente. Som sånne lokale som gikk rundt i byen og talte og tok byen i eierskap, så å si, og ble inspirert til fortellinger. Så vi kan heller ikke gjøre av med dem, for de er jo mer markante og viktige for historien. Men da har vi så også forsøkt å finne enkeltkvinner.<sup>114</sup>

Grensene for hvor i den private og offentlige sfæren historier om en by kan befinne

---

<sup>110</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>111</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019..

<sup>112</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>113</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>114</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

seg, har slik påvirket muligheter for å få inn kvinner i rommene. Dette kan ha sammenheng med hva man opplever at en byhistorisk utstilling skal være. Dette kommer tydelig frem i intervjumaterialet fra Oslo. Siden andre museer i Oslo har fokusert på «bolighistorie» fra Oslo, valgte utstillingsgruppen å vektlegge «byutvikling og menneskene som er i byen».<sup>115</sup> Dette har ført til at offentlig rom får stor plass, og i intervjuet blir det beskrevet at:

Jeg tror og håper at de fortellingene som fortelles om menn og kvinner reflekterer noe av den plass, eller den status, eller den rolle, eller de oppgaver som kvinner og menn har hatt i samfunnet på forskjellige tider. For det er jo sånn at før 1900, så var hovedtendensen at kvinner hadde en rolle i hjemme og menn hadde rolle utenfor hjemmet. Men (...), det finnes også unntak. (...) Vi prøvde å få fram de nyansene ved at vi forteller om hovedtrekk, men også får fram noen av bruddene, for eksempel kvinner som driver selvstendig næring på 1700-tallet.<sup>116</sup>

På denne måten har museets valg om å formidle «byutvikling» påvirket hvilke kvinner som er naturlige handlende subjekter i historiene, gjennom hvilke kvinner som skaper «brudd». En annen inngang til samme problemstilling finnes i hvordan Akershus festning er valgt som nedslagssted for å fortelle om Oslo som festningsby. Gjennom å bruke de etnologiske dimensjonene som prisme, har museet her plassert kvinner i historien:

Vi forteller selvfølgelig hvor mange soldater det var, men vi forteller også historier knytta til Kristianias seksualhistorie. For det var jo en sterk seksuallovgivning for Kristiania og Norge som helhet. (...) For både kvinner og menn. Men soldatene i Kristiania var fritatt for straff for førstegang, og også annengangs forseelse. Og først ved tredje seksuelle forhold utenfor ekteskapet fikk de straff. Men kvinnene måtte ta staffen uansett.<sup>117</sup>

Gjennom å ta utgangspunkt i forskning knyttet til rettsprotokoller, har museet beskrevet kvinners livsvilkår i militærbyen, selv om kvinnene selv ikke var soldater. Museenes muligheter til å få inn kvinner i utstillingsnarrativer påvirkes slik av hva som defineres som innenfor og utenfor den historien som skal formidles.

I intervjumaterialet er de historiske situasjonene definert like mye av sted som av tid. Bymuseer er et spesielt case i at alle utstillingsgruppene har ønsket å vise hvordan *byen* har

---

<sup>115</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>116</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>117</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

blitt til. Det er derfor automatisk en romlig dimensjon i dette. Samtidig er det ikke nøytralt hvordan byen defineres. Forskjellige grupper kvinner har kommet til syne som relevante i narrativene ettersom hvordan museene definerer byen. I en offentlig litterær verden er de satt inn som noe eget, mens historien om festningsbyen på Akershus setter forskjell i lovgivning knyttet til mannlig og kvinnelig seksualitet som utgangspunkt for historien. På denne måten påvirker grenser i tid og rom, i samspill med teoretisk utgangspunkt, hvor det er mulig å finne begynnelser, høydepunkter og avslutninger i et historisk materiale.

## 5.2 Skiller mellom å dikte og fortelle om fortiden

Samtidig viser alle eksemplene at kvinner er til stede i historiene om byen, også i offentlig rom. Dette har skjedd gjennom at utstillingsgruppene har jobbet aktivt med å få inn historier om kvinner. Browne påpeker at feministiske teoretikere ofte er skeptiske til narrative konstruksjoner siden «the depicted course of events can attain an aura of inevitability and appear to be “closed”». <sup>118</sup> Det er derfor interessant å høre hvordan intervjupersonene beskriver det som skjer i overgangen fra å finne narrativene til å formidle dem romlig. Hvilke sider ved en historie, en gjenstand eller en situasjon som skal formidles i rommet, og hvilke designvalg som er tatt for å få frem dette, påvirker hvordan *fravær* knyttet til kvinner i museumssamlinger fremstår som et hinder eller som en mulighet. Dette kobles av intervjupersonene til forholdet mellom fiksjon og «sanne» historier om fortiden.

I København kommer dette til syne i et tilfelle der utstillingsgruppen har ønsket å formidle bruk av arkeologiske gjenstander gjennom animerte filmer:

Vi har jo samlinger som går tilbake fra steinalderen. Vi har det hele. Men igjen, når vi er tilbake i steinalderen, og vi finner en øks, så vet vi jo ikke om den øksen har blitt lagt ned som et offer i en myr av en mann eller en kvinne. We have no idea. (...) Og da har jeg liksom gått inn og peket på sånn, «jo det har høyst sannsynligvis vært en mann, men vi kan si, den rolle her over, hvorfor får den ikke være en kvinne?»

*Men får de liksom lov til å bruke våpen på tegningene og sånn, sånn som menn?*

Det er et skjelett som ble funnet på den første kirkegården i København, og det skjelett skal få lov å representere den første kirkegården. Men grunnen til at vi har utvalgt det

---

<sup>118</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 73.

skjelettet er fordi det er så markante hoggspor etter kamp. (...) Og han er mann. Så da kan vi jo ikke tegne en dame på tegningen. Det er jo klart, så den kampen der, der er det en mann som er i gang. Men, det skal jo også være faglig i orden, det er klart.<sup>119</sup>

For å være «faglig i orden», er sverdkampen tegnet med menn, mens en øreskje i gull, brukt til å fjerne ørevoks og rense negler blir illustrert med en kvinne. Øreskjeen er i intervjuet beskrevet som: «Et lite verktøy, kan man si, men meget fin altså, den er gull, og absolutt stammer fra helt oppe i toppen av samfunnet. Men den ble brukt av både menn og kvinner.»<sup>120</sup> Utstillingsgruppen har tatt et bevisst valg om at gjenstander som øreskjeen, som de oppfatter som kjønnsnøytrale, kan tegnes med kvinner.

I Stockholm har utstillingsgruppen gjennom arbeid med «bildespill», der de setter sammen forskjellige medier for å fortelle om en situasjon, tatt en annen innfallsvinkel til å synliggjøre det man ikke vet. Dette beskrives som å legge litt trykk på:

Ja, det har vi gjort, kan man si, ikke funnet på, men når man tenker... Vi har et rom som handler om 1920 til 1940, det er der homoseksualitet slutter å være ulovlig. Og vi har jo utrolig mye kildemateriale om mannlig homoseksualitet, ettersom politiet ettersøkte det. Og da må vi jo også fortelle hvorfor man vet så lite om kvinnelig, fordi kvinnelig seksualitet ikke fantes i den situasjonen. Men der har vi jo også spilt inn en nyinnspilt film, med to kvinner som man forstår har en kjærlighetsrelasjon. Så vi kan si, gjøre et tillegg. Det finns jo kildemateriale, men det er så utrolig smalt, så da kan man behøve trykke på litt mer, liksom det vi legger til, for å gi et helere bilde.<sup>121</sup>

Museet har også spilt inn en film med en mann som pynter seg i kvinneklær, i stedet for å bruke arrestasjonsbilder av transpersoner fra 1920-tallet. Utstillingsgruppen har også bygd opp en tenkt versjon av soverommet til en kjent kvinne fra 1500-tallet. Museet hadde ikke gjenstander som kunne knyttes til kvinner fra denne tidsperioden, men hadde skriftlige kilder om kvinnens hjem. I intervjuet beskrives å bygge rommet som å «få oppfinne en person som finnes».<sup>122</sup> Alt i rommet er rekvisitter. Museet har bygd kakkelovn og sydd klær for å få frem en tenkt setting for den historiske personen. Dette trekkes i intervjuet frem som en måte å få fremheve menneskene som har falt ut av museenes innsamlingspraksis.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>120</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>121</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>122</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>123</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.



På samme måte som narrative konstruksjoner binder sammen hendelser til historier som kan skjule andre mulige fortellinger om fortiden, viser valgene rundt overgangen mellom fiksjon og fakta, utfordringer ved å få inn igjen historier som har gått tapt. Dette har sammenheng med hvordan spor fra fortiden overføres til utstillingsrom. I eksempelet med skjelettet, sverd og øreskje fra København har museet ønsket å vise frem all informasjon knyttet til gjenstandene, og det er kun der det er hull i kunnskapen kvinner kan velges bevisst inn. Utstillingsgruppen i Stockholm har på sin side brukt usikkerheten som finnes i fraværet av informasjon og materiale om kvinner og marginaliserte grupper som et startpunkt for å åpne opp rom for å synliggjøre disse gruppene.

### **5.3 Kvinner i byhistoriske narrativer**

I intervjuene har det kommet til syne to typer erfaringer angående kvinners plass i narrativer om byen. Det finnes eksempler på at utstillingsgruppene har reagert på at historiene de ønsker å formidle faller utenfor sikker viten, og eksempler på at utgangspunktet for narrativet er avgrenset slik at kvinners fravær ikke kommer til syne. Dette muliggjør mange innfallsvinkler til hvordan man har avgrenset og definert narrativer i utstillingsproduksjonene.

Avgrensningene skapes gjennom hva ved byen som blir definert som viktig, hvilket teoretisk utgangspunkt utstillingsgruppen jobber ut ifra og gjennom hvordan kildematerialet overføres til utstillingsdesign i de konkrete utstillingsrommene.

Dette har i enkeltsituasjonene muliggjort at kvinner får forskjellig plass i forskjellige deler av utstillingsnarrativene. Konkret kan dette sees gjennom hvor kvinnene er plassert i forhold til begynnelser, høydepunkter og avslutninger. I noen av eksemplene er kvinner plassert inn som noe «særlig», og blir brukt for å videreutvikle og nyansere en annen historie utstillingsgruppen har ønsket å få frem. I andre eksempler har utstillingsgruppene lett etter kvinner som startsteder for å utvikle et narrativ.

Gjennom beskrivelser av det forståtte skillet mellom sannhet og fiksjon, kan dette settes i sammenheng med prosjektgruppens forskjellige strategier i møter med ustabiliteten i våre historier om fortiden. Det kan derfor virke som om strategiene utstillingsgruppene velger i møte med den usikkerheten som oppstår i situasjoner der kvinner, og andre gruppers, fravær blir synlig, styrer hvor museer ser mulige historier og hvor det oppstår tomrom.

## 6 Å skape byen gjennom kalendertid

Kalendertid og klokketid er, ut ifra Brownes begrepsapparat, politisk strukturerende mekanismer for hvordan mennesker forstår muligheter og skiller både i egne liv og i historien.<sup>124</sup> I Walklate sin definisjon av *timescapes* kommer det samme til syne fra et museologisk perspektiv. Walklate argumenterer for at opplevelsen av å bevege seg i tid og rom gjennom et museum påvirker hvordan materiale i utstillinger forstås i sammenheng eller som adskilte historier. For eksempel, vil en dør kunne oppleves som et skille i historien, uavhengig av om det har vært museets intensjon.<sup>125</sup> I intervjuene har det kommet frem at de museumsansatte i flere tilfeller faktisk tar valg om kronologi ut ifra museumsbyggene. Jeg vil derfor først gå inn på hva som er bakgrunnen for valget om kronologisk oppbygning i utstillingene. Videre vil jeg se på hvordan kronologi og tidsintervaller er utviklet i sammenheng med de fysiske rommene museet har til rådighet, og hvordan kvinner blir tatt hensyn til i oppbygning av disse kronologiske byhistoriene.

### 6.1 Hvorfor kronologiske byhistorier?

De tre byhistoriske utstillingene jeg studerer, er alle kronologiske oppbygd og forholder seg aktivt til kalendertid, årstall og hendelser. Samtidig varierer årsaken til den kronologiske oppbygningen, og det har ikke vært en selvfølge for mine intervjupersoner at en byhistoriske utstilling skal være kronologisk oppbygd. Museene har samtidig gjort forskjellige avveininger i utvalg av hvilke datoer og epoker som skal være veikart til byens historie. Dette har åpnet for forskjellige måter å la byens fortid, og menneskene i den, komme til syne.

I Oslo var de første utkastene til utstillingen tematiske. Dette forandret seg etter samtaler med utvalgte fagmiljøer: lærere og universitetsmiljøet i Oslo. Fra lærerne kom det et sterkt ønske om kronologisk oppbygning, for å passe med skolens historiefremstilling. Det samme ønsket kom parallelt fra historiemiljøet ved Universitetet i Oslo, der ansatte i tiårene før hadde skrevet kronologiske verk om Oslos historie. Museet valgte å lytte til disse ønskene.<sup>126</sup>

Historien om Oslo i utstillingen begynner i år 1000, ut ifra at Oslo da kan sees som et

---

<sup>124</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 102.

<sup>125</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 72.

<sup>126</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

urbant område.<sup>127</sup> Periodeinndelingen er satt ut ifra den overordnede historien om Oslos fremvekst som by. Epokeskillene er bestemt ut ifra å vise lange linjer i byens historie. I intervjuet kom det frem at utstillingsgruppen ikke har forholdt seg til kvinner i hvor disse linjene begynner og slutter:

Ikke i periodiseringen, den er satt ut ifra de temaene man ønsker å belyse. At det er noe brudd der. Knyttet til byvekst og innflytterperspektiv. (...) Så vi har delt inn utstillingen i fem deler. Hvor vi har en periode som går fra år tusen og frem til 1624. (...) Middelalderen er vanligvis frem til 1536, og begynner med reformasjonene. Her ligger byutviklingsperspektivet til grunn, i at det gamle Oslo brenner i 1624. Også strakk vi den perioden opp til 1814. For at det er relativt lite som skjer rent sånn byutviklingsmessig og befolkningsmessig i den perioden, det er en liten by. Kristiania som er under dansk herredømme, men i 1814 skjer det ting, ikke sant, med at Norge kommer ut av unionen og ny union med Sverige med helt annen politisk stilling.<sup>128</sup>

På denne måten har prosjektgruppen tidvis bevisst brutt med normal periodisering, for eksempel i forbindelse med middelalderens lengde, samtidig som den kronologiske strukturen i utstillingen blir utviklet gjennom det som «skjer» og «ikke skjer» i byutviklingen.

I København ble beslutningen om kronologisk oppbygning tatt etter ønske fra publikum:

Vi hadde kun temautstillinger og det var meget karakter av å være særutstillinger alle sammen. Og det var vår derværende direktør som hadde tatt den beslutning, som sa «vi vil ikke ha kronologi noen steder, det skal kun være temaer», og det prøvde vi så i noen år, å kjøre det, og det var et morsomt prosjekt, spennende å prøve fra et museologisk perspektiv. Men våre gjester, de savner kronologi veldig mye. Fordi de sa at «hvis ikke dere skal fortelle oss Københavns historie og utvikling, hvem skal så»? Så de kunne godt like våre tematiske utstillinger (...), men de savnet stedet hvor man liksom fikk den der utvikling fortalt kronologisk.<sup>129</sup>

Utstillingen i det nye museet er utviklet ved hjelp av litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtins begrep om kronotopi, overført til museologi. Kronotopi kan blant annet i litteraturvitenskap

---

<sup>127</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>128</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>129</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

brukes til å analysere hvordan tid og sted veksler på hva som kommer i forgrunnen og bakgrunnen i en fortelling.<sup>130</sup>

Bakhtins kronotopi kan på denne måten ha likheter med den samme tidsforståelsen Brownes tidsdimensjoner er utviklet innenfor. Menneskers forståelse av tid og rom skapes i et samspill mellom alle deler av verden, og er ikke kun strukturert av kalendertid.<sup>131</sup> I intervjumaterialet, virker det imidlertid som at ideen om en «kobling mellom tid og sted» prioriteres fremfor dialektikken dette kan åpne for:

Vi arbeider ut ifra noe vi kaller for kronotopi, så det er kronologi parret med topografi. Så det er kronos og topos, tid og sted. Så når du har vært gjennom de nye permanente utstillinger, så har du både vært gjennom Københavns historie rent kronologisk, men du har også vært gjennom København som by.<sup>132</sup>

Til publikum skal dette formidles som en vandring gjennom byen og historien. Hvert rom viser en ny periode i byens historie og samtidig et nytt sted. Museet har brukt interne fagpersoner for å bestemme hvilke steder og perioder som skal kobles sammen, ut ifra hva som tradisjonelt er sett på som viktig i Københavns historie:

Altså, man kan si at det er litt som å starte med å si, «ok, vi har kronologien», og så er det jo masse som er styrt av tid, selvfølgelig, også har vi kjørt inn og sagt, «ok, vi skal ha de her perioder dekket, men hvor i København er det noe som er helt avgjørende for Københavns historie i de forskjellige perioder?». <sup>133</sup>

I Stockholm var kronologisk oppbygning ikke et valg, men et premiss for utstillingsprosessen. Valget om kronologi er ikke et resultat av diskusjoner internt på museet, men ble bestemt av kommunestyret.<sup>134</sup> I tillegg til en kronologisk oppbygning, der man «går gjennom historien», har alle museene valgt å trekke inn temaer og nøkkelord som de kronologiske konstruksjonene lages i samspill med. Branner i Stockholm er et eksempel på dette:

Vi gjør noen små avbrudd fra kronologien, der vi tar lengre tematiske grep. For at, for eksempel branner, det kjennes dumt å prate om en brann når det har brent så mange ganger. Så prater vi om branner generelt. Stadsbygging heter et kjempestort rom, der

---

<sup>130</sup> Keunen, «The Chronotopic Imagination in Literature and Film», 43.

<sup>131</sup> Keunen, «The Chronotopic Imagination in Literature and Film», 39.

<sup>132</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>133</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>134</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

det handler om hvordan byen endres fra 1500-tallet og fram, egentlig. Så vi gjør noen sånn litt avbrudd. (...) Vi forteller jo ikke, «alt det her hendte på 1700-tallet», uten, vi har jo valgt noen. Krieger, skipbrudd, handelsbyen, så der, som nedslag i 1700-tallet.<sup>135</sup>

Kronotopi styrer på liknende vis utviklingen av kronologien i København, og i Oslo er historiene utviklet i samspill med innflytting og byutvikling.

## 6.2 Datopunkter og periodeskiller i utstillingsbygget

I *Feminism, Time and Nonlinear History*, vektlegger Browne at kronologi ikke er nøytralt. Ved å sette alle hendelser inn i samme tallsystem, plasseres hendelsene i et forhold til hverandre i konstruksjonen av store fortellinger om fortiden.<sup>136</sup> Som gjennomgangen av museenes bruk av både spor fra fortiden og narrativer har vist, plasserer museene selv utstillingsprosjektene inn i eksisterende store historier om byene de skal formidle. I noen tilfeller tar de bevisst utgangspunkt i disse historiene, mens de i andre tilfeller leter etter andre innganger til fortiden. Når museet skal dele inn historien fysisk i utstillingsrom i kronologisk rekkefølge, skiller samtidig museologi seg fra historiografi. Kronologien blir ikke kun, som Browne legger vekt på fra et historiografisk perspektiv: et «calendrical grid or timeline (that) seems to flatten historical time into a framework of measurable intervals and periods, and thus appears incapable of capturing the complex, qualitative dynamics of historical events and trajectories»<sup>137</sup>. På grunn av de fysiske utstillingsrommene, må den kronologiske oppbygningen også sees gjennom at «The way in which we understand space also influences the way in which we conceptualize the nature and structure of time – with a beginning and ending, or being comprised of a particular shape».<sup>138</sup> Når tid skal fremstilles i fysiske rom, skapes det ikke kun sammenhenger mellom punkter som er tilstede, men også fysiske skiller mellom tidsepoker. Dette er noe museene reflekterer over i intervjuene, og som påvirker hvilke plass de har opplevd å ha til å vise historier utenfor kalendertiden.

I Stockholm har utstillingens struktur blitt påvirket både av romstørrelse og av de tematiske linjene utstillingsgruppen har ønsket å veve gjennom rommene, for eksempel handel. Utstillingsgruppen har i tillegg brukt skoleplanen som et utvalgsprinsipp for epoker. Skoleklasser på omvisning må få plass i rom som er relevante for skoleplanens innhold, og

---

<sup>135</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>136</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 104.

<sup>137</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 99.

<sup>138</sup> Walklate, «The Museum on the Edge of Forever», 51.

dette har blant annet ført til at industrialiseringen får et stort rom, da industri er skolepensum.<sup>139</sup>

Rommene museet har til rådighet er delvis store, og delvis så små at det «nesten ikke er plass til et monter», ifølge prosjektgruppen.<sup>140</sup> Siden læreplanmålene måtte inn i store rom, har dette åpnet opp for alternative utvalg fra samme periode i nærliggende, mindre rom. For eksempel er et lite rom innredet som fotostudioet til den kvinnelige fotografen Mimi Gustavson:

Vi har valgt en kvinnelig fotograf som vi portretterer i fotostudioet, fordi at det er et av de tidligste yrkene en kvinne kan ha. (...) Men de kameraene vi har i samlingen er nesten bare fra kjente mannlige fotografer. Så vi har bygd opp et studio ut ifra fotografier som Mimi Gustavson har tatt, men i montrene med kameraer, der er det andre kjente Stockholmsfotografer. Så ofte finnes begge sider plass ganske naturlig også.<sup>141</sup>

På denne måten har museet brukt behovet for fylle små rom til å trekke inn spesifikke situasjoner ved kvinners liv på 1800-tallet.

Også hos Bymuseet i Oslo har hensynet til museumsbygget påvirket utformingen av utstillingen. Museet er i en motsatt situasjon av Stadsmuseet i Stockholm, i at utstillingrommene er trange og tidvis kan minne om ganger. Det er derfor få fysiske skiller i form av vegger og døråpninger, og utstillingsgruppen har valgt å skape kronologiske skiller gjennom utstillingsdesign:

I middelalderutstillingen, så er det mye velva mur, som er den opprinnelige bygningen, og selv om dette er 1600-tallshvelv, så er ikke de veldig ulike middelalderkonstruksjoner, så vi tenkte at det er med å skape en stemning eller en atmosfære sammen med gjenstandene. (...) Også når vi går nedover i den perioden som tar for seg 1624-byen, så vil du se at i fargesettingen så har man valgt å legge seg på en mørk oker, som er en 16-/1700-tallsfarge.<sup>142</sup>

Museet har bevisst jobbet for å finne elementer som kan avgrense perioder fysisk fra hverandre, for eksempel okerfarge eller tømmervegg i sagbruksperioden. Disse elementene er

---

<sup>139</sup> Fra samtale etter intervjuet i Stockholm, 7.3.2019.

<sup>140</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>141</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>142</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

valgt ut ifra etablert historiekunnskap og knyttet til epoker og årstall. Dette har åpnet for muligheter til å presentere historier innad i denne overordnede kronologien, da museet selv kan velge hvor stor plass hver del skal få. For eksempel har museet valgt å la små montre med gjenstander knyttet til forskjellig kjønn og samfunnslag fremstå som «kikkhull inn i historien» for å få frem flere sider av en periode på samme vegg.<sup>143</sup> Samtidig er årstallene periodene er konstruert ut ifra, basert på årstall for handling og brudd. I intervjuet kom det frem at utstillinggruppen har arbeidet med å finne fotografier og intervjumateriale av kvinner for at de skal komme til syne gjennom historien. Dette materialet blir delt inn ut ifra hvordan byen forandrer seg, uavhengig av om kvinners livsvilkår har hatt liknende brudd mellom periodene.

Det er på denne måten interessant at hensynet til det fysiske bygget har påvirket kronologien på en annen måte i København. Huset museet har flyttet til, er det tidligere Københavns Overformynderi og barnevernskontor. Overformynderiet hadde formynderansvar for de som ikke var myndige på 1800-tallet, blant annet kvinner. Utstillingsgruppen har ønsket å få frem husets historie, og har valgt å bryte med den overordnede kronologien for å gjøre dette. Museumsbygget er det første en besøkende møter, og overformynderiets historie er tilstede gjennom utsmykking med kvinner og barn i trappeløpet. Prosjektgruppen har derfor valgt å trekke ut husets historie som det første man møter, allerede i trappen og inngangspartiet.<sup>144</sup> Utstillingsgruppen har lett etter historier i kildematerialet knyttet til husets egen historie, og disse skal presenteres som «samtaler» i huset gjennom en telefon. Blant annet ringer en oberstløytnant for å få sin mors arv utbetalt, siden hun selv er umyndig. Samtalene får frem husets kronologiske historie, fra overformynderi til museum, men gir samtidig innblikk i hverdagssituasjoner på 1800- og 1900-tallet som kan gå på tvers av andre epokeinndelinger. Museet har gjort samme grep for å få inn alternative, personlige historier i et rom om barn i arbeiderklassestrøk. Her har museet intervjuet barn i samme område i dag. Området er ennå et fattig område, og museet har valgt å trekke linjer ut av den historiske perioden rommet egentlig handler om, for å få inn livshistorier fra en gruppe som faller utenfor samlingene, også i nåtid. Det nyinnsamlede materialet skal inngå i museets samling.

Mulighetsrommet for hva som oppfattes som naturlige datopunkter i en historie, forandrer seg slik ut ifra hvor man setter skiller på et overordnet nivå, både i tid og i rom. Mens eksemplene fra Stockholm og Oslo viser at bygget har påvirket mulighetene for å finne naturlige skiller og overganger mellom tidsperioder, viser eksempelet fra København at disse

---

<sup>143</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>144</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

kronologiske skillene i praksis påvirker muligheten for å få inn historier som eksisterer gjennom andre datopunkter enn museets kronologiske oppbygning, for eksempel museumsbyggets historie.

### 6.3 Kvinner i kalendertid

Gjennom intervjuene har det kommet frem at publikum ønsker seg «tidskart» over historien. Museene har laget kronologiske utstillinger for å imøtegå dette ønsket. Den kronologiske oppbygningen blir derfor satt i sammenheng med brukervedvirkning både i Oslo og København. Samtidig gjør dette at det kritiske blikket på å imøtekomme dette ønsket oppleves som svakere enn de kritiske innfallsvinklene museene har hatt til andre sider av prosessen. Dette er interessant sett i sammenheng med Hilde Heins påstand om at museer trenger overordnede kritiske innfallsvinkler for å ikke reproducere forskjell på nye måter.

I *Feminism, Time and Nonlinear History*, påstår ikke Browne at det er noe galt med kalendertid er i seg selv. Problemet oppstår når kalendertid skaper nett av holdepunkter som til sammen skyver ut andre hendelser og situasjoner. Dette kan være hendelser som går på tvers av tid, eller som blir sett på som mindre viktige i de lineære sammenkoblingene av datoer og tidspunkt. Alternative perspektiver, i dette tilfellet kvinners liv, forsvinner i eksemplene ofte ut i møte med det museene omtaler som «etablert historieskrivning», med mindre bygget, eller andre ønsker, har gjort dette synlig. Som eksemplene med brudd i kronologien fra København viser, kan historier om livssituasjoner, for eksempel kvinners hverdagsliv i hjemmet, eksisterer gjennom alternative kronologiske inndelinger. Dette er historier uten innvirkning på byens overordnede form, og i museenes beskrivelser blir denne siden ved det å eksistere i en by liggende i på utsiden av historiekonstruksjonene museene skaper. Skillene museene har skapt i kronologien, påvirker hvordan gjenstander eller historier fra kvinners livsverden har mulighet til å eksistere side om side med, eller bli eksempler på, en klart definert tidsepoke, også der de trekkes frem.

Gjennom skiller basert på hendelser i kalendertid, har derfor hverdagslivet falt ut og inn av museenes beskrivelser av valg tatt ut ifra periodiseringen. Hvordan en hendelse defineres i tid, og hvordan man velger å overføre dette til det fysiske bygget, påvirker derfor hvilke muligheter kvinners historier har til å eksistere på tvers, eller på tross av, hierarkiske skiller i kalendertid.



## 7 Å skape byen gjennom generasjonell tid

Browne legger vekt på at gjenkjennelse og personlige koblinger til fortiden kan være like strukturerende som spor og datoer i å skape mening mellom nåtid og fortid. Mennesker forstår tid gjennom overføring, eller manglende overføring, av historier og kunnskap. Dette binder en selv til menneskene som har levd før. Denne temporaliseringen av fortiden kan gå på tvers av lineære tidskonstruksjoner. Samtidig kan generasjonelle tidskonstruksjoner naturliggjøre visse familiekonstellasjoner, normer og ideer rundt hvordan mennesker skal oppføre seg mot hverandre i hverdagen.<sup>145</sup> Historier med utgangspunkt i samhold og gjenkjennelse på tvers av samfunnets gjeldende normer kan forsvinne av syne. Hvordan man legger opp til gjenkjennelse og sammenheng i historieskrivning er derfor viktig for hvordan man konstruerer historier om fortiden.

I intervjumaterialet kommer det frem at museenes ønsker at kvinner skal være «synlige» i utstillingsrommene. I Stockholm og Københavns er dette en bevisst strategi for å synliggjøre hele byens befolkning. Hos Bymuseet i Oslo er generasjonelle tidskonstruksjoner brukt for å kommunisere med målgruppen innflyttere. Jeg vil derfor se på hvorfor museene ønsker å arbeide med å la utvalgte grupper komme til syne i rommene. Jeg setter dette videre i sammenheng med hvordan mine intervjupersoner i Stockholm og København har brukt telling som strategi for å gjennomføre dette i praksis.

### 7.1 Hvordan brukes generasjonell tid?

Den eneste utstillingen som har hatt gjenkjennelse som et overordnet prinsipp, er *OsLove*, med fokus på gjenkjennelse på tvers av innflytting til byen. I intervjuet kom det frem at prosjektgruppen i Oslo som regel ikke har telt for å få inn forskjellige grupper. I stedet har utstillingsgruppen gått inn i enkeltsituasjoner med de etnologiske dimensjonene tid, rom sosial klasse, kjønn og etnisitet som et prisme, for «å prøve å la begge kjønn komme til orde på mange måter. Å ha en tilstedeværelse i den fortellingen vi forteller.»<sup>146</sup> Dette beskrives i intervjuet som å velge ut historier om kvinner gjennom skjønnsmessige vurderinger.<sup>147</sup>

I intervjumaterialet fra København og Stockholm kommer generasjonell tid inn i forbindelse med utvelgelse av det visuelle materiale, spesielt i situasjoner der utstillingsdesign

---

<sup>145</sup> Browne, *Feminism, Time and Nonlinear History*, 99.

<sup>146</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>147</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

gjør at mennesker er synlige i rommene uten å være utgangspunkt for individhistorier. I København trekkes dette frem som begrunnelse for hvorfor min intervjuperson har ønsket å få kvinner inn i animasjonsfilmene om bruk av redskaper, som i eksempelet med øreskjeen fra kapittelet om narrativ tid:

Mitt håp er at når man liksom ser det hele i en sammenheng, så fornemmer man forhåpentlig en form for balanse i hvor man ser menn og hvor man ser kvinner.<sup>148</sup>

Ønsket om at alle skal være synlige i historien settes i intervjuet i sammenheng med min intervjupersons egen bakgrunn fra å forske på arkeologiske sko. Mens pene kvinneklær ofte styrer museumsnarrativer, har hun lagt merke til at alle klasser og kjønn finnes i det arkeologiske materialet hun forsker på, fordi alle kaster gamle sko.<sup>149</sup>

I Sverige har ønsket om mangfold i utstillingsrommene vært knyttet til familie, kvinner og barn. Dette springer ut av en personlig overbevisning om at besøkende opplever utstillingen gjennom visuelt materiale, og ikke kun gjennom tekster. Samtidig opplever de ansatte at det er forventet at utstillingen skal være interseksjonell og inkluderende:

Jeg tror at de fleste museer i Sverige er veldig bevisste om at det kommer til å ses av andre også, at vi liksom internt i museumsverden gransker hverandre. (...) Og det er jo alle fullt bevisste om. At den gruppen kommer komme hit også.<sup>150</sup>

Sverige har et sterkt fagmiljø innen museumssektoren knyttet til kjønn og interseksjonalitet. Utstillingsgruppen har derfor fokusert på å fremheve mangfold i alle sider av utstillingsproduksjonen, inkludert i det visuelle uttrykket.

## 7.2 «Å telle» som strategi

I alle intervjuene har intervjupersonene reflektert rundt viktigheten av å telle. I Stockholm og København ble dette tatt opp som en bevisst strategi fra utstillingsgruppen, mens det i Oslo ble tatt opp gjennom mine oppfølgingsspørsmål.

I Stockholm er behovet for gjenkjennelse knyttet til eksperimenteringen med nysammensetninger av kildemateriale, for eksempel i «bildespill» der historiske fotografier, malerier eller gjenstander bygges fysisk i rommet som rekvisitter og settes i sammenheng

---

<sup>148</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>149</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

<sup>150</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

med hverandre på nye måter. Siden utstillingsgruppen har brukt utstillingsdesign til å utfordre etablerte skiller mellom virkelighet og fiksjon, har museene vært bevisst om hvem som skal komme frem gjennom disse virkemidlene. Dette har ført til et behov for å telle:

Også har vi prøvd å være nøye med at alle får plass i historien. Så vi har, at barna skal synes, at kvinnene skal synes, så klart, og at også mennene skal synes. De skal jo ikke forsvinne. Og vi har jobbet aktivt på mange ulike måter med å velge ut temaer. (...).

Og ikke sjelden regne.<sup>151</sup>

Gjennom å «regne», har utstillingsgruppen blitt bevisst hvem de viser i historien. Dette har påvirket hvilke kvinner som presenteres og hvordan de blir presentert. Telling brukes derfor på forskjellige måter:

Det er mer sånn at, kanskje i et rom, så titter man og sier, «ja, da har vi kvinner der, menn der, barn der, bra». Ikke sånn en, to, tre fire. Men der vi har gjort figurer eller dukker, der har vi faktisk regnet. Der er det eksakt like mange kvinner som menn.

(...) Det er en så stor investering, og det tar så mye plass, på en bra måte. Folk blir så fascinert, de er så menneskelige. (...) Da kjennes det ekstra viktig at det finnes en balanse (...).<sup>152</sup>

Det har også bevisstgjort utstillingsgruppen om hvordan kvinnene de fremhever blir beskrevet:

Jeg husker at det var ganske tidlig, (...) at vi diskuterte hvem vi skulle ha med, og (...) da havnet vi der at det var en mann med en kone. Og det ble liksom, «neimen, vi kan ikke ha for mange av den sorten». (...) Altså, der mangler man hovedsaken, forstår du hva jeg mener, at kvinnen var bare kone. Vi visste ingenting om bakgrunn.<sup>153</sup>

Å telle har derfor i praksis fått en dobbel funksjon i utstillingsprosessen. Mens telling i utgangspunktet var brukt som en strategi for å kunne sjekke om alle grupper kom til syne, har tellingen videre påvirket hvilke historier som formidles.

En annen innfallsvinkel til hvordan generasjoner, og ikke kun gjenkjennelse, kommer

---

<sup>151</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>152</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>153</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

frem gjennom å telle, er utstillingsgruppen i Stockholm sin vektlegging av «familien»:

Det som er vanskelig, når man ikke får skrive så mye tekst, er jo å forklare det her at det jo alltid har fantes en familie. (...) At selv om det var mannen som hadde virksomheten, så fantes det jo barn og koner som også jobbet. Mange barn gjerne, og en kone som jobbet i denne virksomheten. Og kanskje også drenger og piker også videre. Vi har forsøkt å få inn den her gruppen av mennesker som finnes i et hushold på noen steder i testen til og med. (...) Og da, selv om det er mannen som eier virksomheten, så er jo kvinnen også en yrkesperson.<sup>154</sup>

Utstillingsgruppen har også bevisst valgt ut fotografier der barn synes i aktiviteter som forbindes med voksne, for eksempel protesttog og fotografier av kvinner med babyer.<sup>155</sup> Browne vektlegger at familien som generasjonell kobling kan skjule andre historier om bånd mellom mennesker. I Stockholm brukes i stedet familien for å vise hvordan samfunnet har forandret seg over tid. Dette er gjort ut ifra at den historiske familien er «et veldig tydelig skille mot hvordan det oftest ser ut i dag, så om man kommer med helt nåtidige øyne, så mister man jo ofte det perspektivet».<sup>156</sup> Gjennom å ta utgangspunkt i hvordan mennesker forstår fortiden gjennom nåtiden, har museet bevisst ønsket å skape gjenkjennelse gjennom familier, for så bryte med denne gjenkjennelsen. Noen steder har utstillingsgruppen slik brukt telling for å bevisstgjøre seg selv om at alle er med i hovedhistorien. I andre tilfeller er telling vektlagt på bakgrunn av gjenkjennelse utenfor tekst og konkret historisk materiale, som i eksempelet med dukkene.

I København blir telling spesifikt nevnt i forbindelse med arkeologisk materiale:

Så vi formidler og utstiller masse sko. (...) For med de arkeologiske skoene kan man se hvordan folk har slitt på skoene, gått med dem, lappet dem, reparert dem. De har gått i arv fra en person til den neste. Da har vi prøvd å få både menn og kvinner, og rik og fattig med. Og det samme med sånt som parykker. Der viser vi også våre arkeologiske funn. Og de er ikke pene. (...) Men vi utstiller dem ut allikevel, fordi at de var også en del av byen. Og det var ikke alt sammen pent og pudret og fint.<sup>157</sup>

I intervjuet blir på denne måten arkeologisk materiale vektlagt som et sted det er mulig å telle,

---

<sup>154</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>155</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>156</sup> Stadsmuseet i Stockholm, intervjuet av forfatter. 7.3.2019.

<sup>157</sup> Københavns Museum, intervjuet av forfatter. 18.3.2019.

i at «alle» finnes i materialet. Det samme blir også beskrevet i intervjuet fra Oslo:

I middelalderbiten, så har vi jo heller ikke noe særlig visuelle kilder. Der er det mest arkeologisk materiale. Og for å få fram individhistorier, så var det vanskelig å finne materiale på det fra middelalderen. Der har vi vist fram et skjelett fra de første Osloboerne. Det er faktisk en kvinne. (...) Jeg mener at i utvalget av gjenstander som er vist fra utgravningene i Oslo, at de skal knytte seg til begge kjønn og til barn.<sup>158</sup>

Min intervjuperson i Oslo kan ikke huske konkrete eksempler på telling andre steder enn i arbeidet med det arkeologiske materialet. Dette skaper likhetstrekk med eksempelet med sko og parykker fra København. I begge tilfeller oppfattes arkeologisk materiale som annerledes enn andre spor fra fortiden. Samtidig er ikke museet i Oslo kommunalt eid, som Københavns museum, og har derfor ikke egne samlinger av arkeologisk materiale.

Middelaldergjenstandene er et av få tilfeller der prosjektgruppen ikke har tatt utgangspunkt i kunnskap om egen samling, men har måttet ta bevisste valg om hva de leter etter. Det er på denne måten interessant at det arkeologiske materialet som telles både er noe særlig, slik dukkene i Stockholm er et eksempel på, og en type spor fra fortiden der fravær påvirker materialet på en annen måte enn i egne innsamlede museumssamlinger.

Samtidig har Bymuseet i Oslo vektlagt at innflyttere skal synes gjennom hele historien. Som de tidligere kapitlene har vist, har dette påvirket hvilke kvinner det er mulig å finne i kildematerialet. For eksempel i at rikere innflytterkvinner vil være portrettert kronologisk tidligere enn innflyttede fattige kvinner. Disse er det først mulig å fremheve visuelt som individhistorier når fotografiet oppfinnes.<sup>159</sup>

### **7.3 Kvinner i generasjonell tid**

Generasjonell tid blir brukt som en strukturerende mekanisme i alle tre utstillingsprosesser. Samtidig har eksemplene belyst forskjellige sider ved Brownes bekymring over kalendertid som en potensielt ekskluderende mekanisme. Det viktigste som kommer frem gjennom eksemplene, er på denne måten at de sidene ved generasjonell tid som Browne definerer som potensielt ekskluderende, også kan brukes som inngangsporter til å formidle hvordan tanker rundt for eksempel kjønn og familie har forandret seg gjennom tidene. Prosjektgruppen i

---

<sup>158</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

<sup>159</sup> Bymuseet i Oslo, intervjuet av forfatter. 29.3.2019.

Stockholm har tatt et bevisst valg om å formidle at familien i fortiden ikke nødvendigvis kan forstås som det samme som en familie i dag, og i alle utstillingsprosessene er gruppene som fremheves i utstillingsrommene valgt ut ifra nåtidige hensyn. For eksempel trekkes barn frem som en viktig gruppe å nå i alle prosessene. Det har derfor blitt telt barn i alle utstillingsprosessene. I Oslo har et politisk bevisst valg om å fremheve innflytting som en positiv kraft i byen påvirket hvem som kommer til syne.

Alle tre utstillinger har slik tatt bevisste valg knyttet til gjenkjennelse. Historiene om fortiden i utstillingsrommene utvikles derfor ikke kun gjennom gjenstander og teoretiske problemstillinger, men også i møte med andre former for temporalitet, for eksempel generasjonell tid. Det virker i intervjumaterialet som telling blir brukt som en bevisst strategi for å synliggjøre, og ta stilling til, steder der utvalgte grupper faller ut av historiene museene ønsker å formidle. Disse valgene har påvirket hvor kvinner kommer til syne og gjennom hvilke typer materiale de kan synliggjøres. For eksempel er dukkene i Stockholm bevisst utviklet gjennom denne mekanismen ut ifra at dette ble identifisert som et viktig sted å få frem mangfold. I København og Oslo har arkeologisk materiale av forskjellige grunner blitt plukket ut som et område der telling er produktivt.

Samtidig gjør dette at museer må tenkte aktivt rundt hvilke grupper som telles i utstillingsrom. Hvor og hvordan museene leter etter effektene av fravær, påvirker i eksemplene hvem som kommer til syne i utstillingsrommene. Samtidig kan grupper både komme til syne som individer i historien, og som «fiksjonelle» eksempler i scenografiske tidsbilder. På denne måten blir scenografiske valg viktige for oppbygningen av historier om fortiden i utstillingsrommene

Ettersom hvor museene velger å telle, vil derfor forskjellige former for utstillingsdesign, tekster og gjenstander fremheve kvinner i den ferdige utstillingen. Generasjonell tid har på denne måten i alle prosessene påvirket hvordan museene har jobbet med å utvikle historier i møte med fravær av kvinner i både samlinger og i etablert historieskrivning. Hva som telles er samtidig ikke likegyldig og blir bestemt i den enkelte utstillingsprosessen. Bevisste valg tatt angående hvilke grupper man ønsker å fremheve i utstillingene, har derfor påvirket både den overordnede historien om byen og hva slags materiale kvinner kommer til syne gjennom.

## 8 Oppsummering

Gjennom kapitlene *Sporenes tid*, *Narrativ tid*, *Kalendertid* og *Generasjonell tid*, har jeg i denne oppgaven sett på hvordan museumsansatte arbeider med å finne og formidle historier om kvinner i utviklingen av byhistoriske utstillinger i Skandinavia. Som Browne kommenterer, er dette fire tidsdimensjoner som kan brukes for å få innsikt i hvordan historier om fortiden kan forstås utenfor lineære tidskonstruksjoner. Samtidig er de ikke utfyllende for alle mekanismer som påvirker hvordan mennesker skaper mening av fortiden. Mine analyser av utstillingsproduksjonene i Stockholm, Oslo og København er utarbeidet for å synliggjøre kun noen av de situasjonene der museene har måttet ta bevisste valg om hvordan kvinner skal formidles i historier om byen. Andre situasjoner vil ha kunnet eksistere utenfor de åpningene jeg har valgt å se prosessene gjennom. Bergsdóttir har argumentert for at det å lese museer diffraktivt kan åpne opp for å se situasjoner i museet utenfor historier om sammenheng mellom hendelser. I stedet kommer effektene av fravær til syne. Denne innfallsvinkelen har muliggjort å snakke med mine intervjupersoner om situasjoner der prosessen har måttet ta konkrete valg angående sporenes tid, narrativ tid, kalendertid og kalendertid, uavhengig av om valgene, da de ble tatt, ble forstått innenfor disse prosessene. Jeg har gjort dette for å se hvilke problemstillinger knyttet til å få frem kvinner i byhistorien som kommer frem i materialet. Samtidig har valget om å bruke Brownes tidsdimensjoner som et diffraksjonsapparat gjort at tidsdimensjonene i seg selv ikke er testet gjennom oppgaven.

Ved hjelp av de fire tidsdimensjonene jeg har brukt, har det vært mulig å identifisere hvordan museenes praktiske valg påvirkes av hvilket potensial utstillingsgruppene har latt usikkerhet og fravær få i utstillingsproduksjonene. Samtidig blir det synlig at en hierarkisk forståelse av hvordan historier om fortiden konstrueres i utstillinger gir kronologi og kalendertid forrang, fremfor andre tidsdimensjoner, i de tilfellene museene ikke bevisst bruker strategier for å motvirke dette. De stedene museene bevisst bruker tidsskapende strategier og formidlingsgrep som kan forstås gjennom de andre tre tidsdimensjonene, har dette gitt muligheter til å løfte frem sider ved kvinners liv i byen som går på tvers av store historier om byens fortid, både i tid og rom.

Oppgaven er, i tråd med min metodologiske tilnærming, ikke ment å presentere en lineær eller komplett historie om produksjonen av byhistoriske utstillinger i Oslo, Stockholm og København. Ofte har museene valgt forskjellige løsninger i forskjellige utstillingsrom og historiske epoker. Eksemplene jeg presenterer er derfor ikke utfyllende for alt museene har

sagt om egen utstillingsproduksjon. Jeg har valgt ut enkeltfortellinger som kan si noe om det å jobbe med å finne og formidle kvinner i utviklingen av historier om fortiden. Det er ikke noe én til én forhold mellom historiene fra min oppgave og de faktiske, ferdige utstillingene. I stedet er utstillingsprosessene brukt for å identifisere noen av de problemstillingene som kan oppstå når museer bevisst ønsker å utarbeide inkluderende historier om fortiden.

Jeg har opplevd at det å ikke analysere utstillinger, men stille spørsmål om utstillingsprosesser, har gitt meg en mulighet til å stille andre spørsmål enn de man stiller når man selv opplever utstillingsrommene. Innen feministisk museologi, finnes det et mangfold av strategier for museale praksiser. Det å gjennom diffraksjon slippe å ta stilling til disse på forhånd, har jeg opplevd som en fordel. Forskjell og fravær kommer ikke alltid til syne der man tror, eller slik man tror, og min metodologiske tilnærming har gitt meg muligheter til å se situasjoner som oppstår i praksis når utstillinger skal bygges opp. Dette har muliggjort å identifisere punkter i utstillingsprosessene der fraværet av informasjon om kvinner, eller forskjeller mellom forskjellige typer av informasjon, konkret påvirker utstillingsprosessene. Situasjonene har oppstått i nett av mennesker, gjenstander, historier og institusjonelle krav som alle på forskjellige måter påvirkes av historien og av fraværet av kvinner i etablert historiefortelling. Som Bergsdóttir har påpekt om diffraksjon som metode, er det ikke mulig å se hvor fordommer eller tanker om kvinners stilling har oppstått, kun hvordan disse tankene får utslag i de bestemte situasjonene.

En annen innfallsvinkel til samme problemstilling, kunne derfor vært feltarbeid i et museum over tid, eller å gjennomføre flere intervjuer i løpet av utstillingsprosessene. Dette kunne ha ført til en mer nyansert fremstilling av valgene som er tatt i enkeltsituasjonene. Det som blir borte i min tilnærming, er hvordan valg tatt på ett tidspunkt i prosessen kan påvirke hva som er mulig å gjøre på et senere tidspunkt. Dette hadde det vært mulig å undersøke gjennom å følge prosessene over tid. Samtidig kunne det å følge prosessen over tid ha vanskeliggjort å se materialet utenfor en lineær historie om utstillingsproduksjonene.

Mens mange av eksemplene i oppgaven har likhetstrekk med strategiene fra feministisk museologi, har jeg opplevd at det klareste mønsteret som dannes i møte med ikkelineær historie, sett gjennom Brownes tidsdimensjoner, er skillet mellom «å fortelle om fortiden» og «å dikte». Fraværet av kvinner i kulturhistoriske museer blir av Bergsdóttir og Hafsteinsson beskrevet som et fravær som må leves med i nåtid. De argumenterer for at kvinners plass i kulturhistoriske museer ikke kan finnes igjen ved å gå ned i samlinger og arkiver med et kritisk blikk. Hva dette blikket har mulighet til å se, må forstås i sammenheng



med hva museene selv forstår som vitenskapelig korrekte måter å arbeide med og tolke materiale fra fortiden.<sup>160</sup> Det samme har gjort seg gjeldende i mine fire gjennomganger av museenes arbeid med utstillingsutvikling. For å finne igjen historier som ikke er tatt vare på i materialet museene har til rådighet, må museene bevisst ta beslutninger i møte med fravær av informasjon. Dette nødvendiggjør nye strategier i musealt arbeid for å bryte opp hierarkier i hva slags informasjon som skal vektlegges i utstillingsutvikling. For eksempel angående forholdet mellom spor fra fortiden innenfor og utenfor museumssamlinger, og gjennom hvordan man skal forholde seg til eksisterende store fortellinger om fortiden som *sannhet*. I tillegg viser eksemplene i oppgaven at kvinner kan ekskluderes eller inkluderes i historiene ut ifra hvor grensene for historiene settes. Dette gjelder grenser både i tid og rom, og både grenser i hvor fortiden utspiller seg og grenser som skapes i fysiske museumsbygg.

Fraværet utstillingsgruppene har møtt på i arbeidet, er eksempler på fravær som ikke nødvendigvis kan repareres. Informasjonen som kunne vært brukt til nytolkninger, er i flere tilfeller allerede borte. Mine intervjupersoners opplevelser av å jobbe med å få frem kvinners historier oppstår i hvordan fravær av informasjon kan oppleves som en mulighet eller begrensning for hvordan kvinners liv kan formidles. Dette er videre koblet til hvordan fiksjon og fakta forstås og arbeides med i utstillingsproduksjonene. Museene skaper over tid, gjennom valg i egen prosess, begrensninger eller åpninger for hvilke historier om kvinner det er mulig å få tilgang til. Det som oppfattes som «å finne opp» i en tidsdimensjon oppfattes som mulig i en annen, for eksempel i hvordan scenografiske virkemidler spiller inn i utstillingsprosessene.

I tillegg til at dette forholdet mellom fakta og fiksjon synliggjør noen av de barrierene museer kan bryte for å kunne utvikle inkluderende historier om fortiden, vises samtidig at det ligger et potensial i å se historieformidling utenfor lineære rammer. Historiene som er borte, kan synliggjøres gjennom bruk av andre tidsdimensjoner, eller gjennom andre virkemidler i utstillingsrommene. Der opplevelser av fravær gjør at kvinner faller ut av historiene om fortiden, kan derfor det å se fortiden utenfor lineære, store fortellinger åpne opp nye muligheter til å vise frem det som oppleves som borte. Hvordan dette kan løses i praksis, gir denne oppgaven ingen svar på, men forhåpentligvis kan det å vise frem situasjoner der problemene oppstår i praksis gi inspirasjon til å finne nye strategier for å formidle fortiden i nye, inkluderende rammer.

---

<sup>160</sup> Bergsdóttir og Hafsteinsson, «The fleshyness of absence: The matter of absence in feminist museology», 103.

# Litteraturliste

- Barad, Karen. «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart». *Parallax*, vol. 20, nr. 3 (2014): 168-187.
- Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. London: Duke University Press, 2007.
- Barnard, Megan. «You could take this topic and get a fistfight going’: communicating about feminism in interviews». *Discourse & Communication*, vol. 3, nr. 4 (2009): 427-447.
- Bartlett, Alison og Henderson, Margaret. «Feminism and the museum in Australia: an introduction». *Journal of Australian Studies*, vol. 40, nr. 2 (2016): 129-139.
- «Working with feminist things: the *wunderkammer* as feminist methodology». I *Things That Liberate: An Australian Feminist Wunderkammer*, redigert av Alison Bartlett og Margaret Henderson, 1-16. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Bedford, Leslie. «Musings about time and Museums». *Curator: The Museum Journal*, vol. 55, nr. 4 (2012).
- Bencard, Adam. «Presence in the Museum: On metonymies, discontinuity and history without stories». *Museum and Society*, vol. 12, nr. 1 (2014): 29-43.
- Bergsdóttir, Arndís. «Cyborgian entanglements: post-human feminism, diffraction and the science exhibition Bundled-up in Blue». *Museum Management and Curatorship*, vol. 32, nr.2 (2017): 108-122.
- «Museums and Feminist Matters: Considerations of a Feminist Museology». *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Studies Research*, vol. 24, nr. 2 (2016): 126-139.
- Bergsdóttir, Arndís og Hafsteinsson, Sigurjón Baldur. «The fleshiness of absence: The matter of absence in feminist museology». I *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*, redigert av Wera Grahn og Ross J. Wilson, 99-112. Abingdon: Routledge, 2018.
- Brandon, Laura. «Looking for the ‘total’ woman in wartime: a museological work in progress». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 105-114. Abingdon: Routledge, 2010.
- Brenna, Brita og Hauan, Marit Anne, red. *Kjønn på museum*. Trondheim: Museumsforlaget, 2018.
- Browne, Victoria. *Feminism, Time and Nonlinear History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Callihan, Elisabeth og Feldman, Kaywin. «Presence and Power: Beyond Feminism in Museums». *Journal of Museum Education*, vol. 43, nr. 3 (2018): 179-192.
- CAMOC. «About CAMOC». Lest 19.5.2019.  
<http://network.icom.museum/camoc/about/about-camoc/>.

- Cresswell, John W og Cresswell, J. Davis. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. London: SAGE Publications, 2017.
- Det kongelige kultur- og kirkedepartement. *St.meld. nr. 49 (2008-2009), Framtidas museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying*. Oslo, 2019.
- Dudley, Sandra. «Introduction. Museums and things». I *The thing about museums. Objects and experience, representation and contestation*, redigert av Sandra Dudley et. al. 1-11. Abingdon: Routledge, 2012.
- Ebeling, Smilla. «Naturing gender and gendering nature in museums». I *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*, redigert av Wera Grahn og Ross J. Wilson, 61-78. Abingdon: Routledge, 2018.
- Esterberg, Kristin G. *Qualitative Methods in Social Research*. London: McGrawHill, 2002.
- Gillham, Bill. *Research Interviewing. The range of techniques*. Berkshire: Open University Press, 2005.
- Golding, Viv. «Museum, Poetics and Affect». *Feminist Review*, nr. 104 (2013): 80-99.
- Grahn, Wera. «Känn dig själv?»: Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer» (PhD), Linköping University, 2006.
- «The politics of heritage: How to achieve change». I *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*, redigert av Wera Grahn og Ross J. Wilson, 255-268. Abingdon: Routledge, 2018.
- Grahn, Wera og Wilson, Ross J. red. *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*. Abingdon: Routledge, 2018.
- Grundberg, Malin. «Sex punkter för genusmedveten utställningsproduktion». I *Genusförbart: inspiration, erfarenheter och metoder för mångfald i museiarbete*, redigert av Katherine Hauptman og Kerstin Näversköld, 41-60. Lund: Nordic Academic Press, 2014.
- Haraway, Donna. «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936». *Social Text*, nr. 11 (vinter 1984-1985): 20-64.
- Hauptman, Katherine og Näversköld, Kerstin, red. *Genusförbart: inspiration, erfarenheter och metoder för mångfald i museiarbete*. Lund: Nordic Academic Press, 2014.
- Hein, Hilde. «Looking at museums from a feminist perspective». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 53- 64. Abingdon: Routledge, 2010.
- «Redressing the Museum in Feminist Theory». *Museum Management and Curatorship*, vol. 22, nr. 1 (2007): 29-42.
- Howie, Gillian. *Between Feminism and Materialism: A question of Method*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Julião, Letícia. «Museums and historicity: The representation of time in Brazilian museums». *Nouvelles tendances de la muséologie*, vol. 43, A (2015): 127-137.

- Keunen, Bart. «The Chronotopic Imagination in Literature and Film». I *Bakhtin's theory of the literary chronotope : reflections, applications, perspectives*, redigert av Nele Bemong et. al. 35-55. Gent: Academia Press, 2010.
- Kulturrådet. ««Nå begynner a' med det der igjen» - om kjønnsrepresentasjon i museenes samlings- og formidlingspraksiser». Lest 20.5.2019.  
<https://www.kulturradet.no/museum/vis-prosjekt/-/prosjekt-museum-na-begynner-a-med-det-der-igjen>.
- Levin, Amy K. «Introduction». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 1-15. Abingdon: Routledge, 2010.
- «Theories». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 49-52. Abingdon: Routledge, 2010.
- Red. *Gender, Sexuality and Museums*. Abingdon: Routledge, 2010.
- Maurstad, Anita og Hauan, Marit Anne. «Universitetsmuseenes gjøren». I *Museologi på norsk – universitetsmuseenes gjøren*, redigert av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, 13-31. Trondheim: Akademika forlag, 2012.
- Moser, Ingunn. «Diffraksjon og interferens». I *Betatt av viten, bruksanvisninger til Donna Haraway*, redigert av Kristin Asdal et. al. 172-175. Oslo: Spartacus Forlag, 1998.
- Petrov, Julia. «Gender considerations in fashion history exhibitions». I *Fashion and Museums: Theory and Practice*, redigert av Marie Riegels Melchior og Birgitta Svensson, 77-90. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- «Playing dress-up: inhabiting imagined spaces through museum objects». I *The thing about museums. Objects and experience, representation and contestation*, redigert av Sandra Dudley et. al. 230-241. Abingdon: Routledge, 2012.
- Porter, Gaby. «Seeing through solidity: a feminist perspective on museums». I *Theorizing Museums*, redigert av Sharon Macdonald og Gordon Fyfe, 105-127. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Schwarzer, Marjorie. «Women in the temple: gender and leadership in museums». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 65- 70. Abingdon: Routledge, 2010.
- Smith, Barbara Clark. «A woman's audience: a case study of applied feminist theories». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 65- 70. Abingdon: Routledge, 2010.
- Thomas, Nicholas. «The museum as method». *Museum Anthropology*, vol. 33, nr. 1 (2010): 6-10.
- Tolgensbakk, Ida. «Partysvensker; GO HARD! En narratologisk studie av unge svenske arbeidsmigranter nærvær i Oslo» (PhD), Universitetet i Oslo, 2015.
- Trost, Jan. *Kvalitative intervjuer*. 3. utgave. Lund: Studentlitteratur, 2005.
- Walklate, Jennifer. «The Museum on the Edge of Forever». *Teorie vědy / Theory of Science*, vol. 36, nr. 1 (2014): 51-76.

Wilson, Ross J. «The tyranny of the normal and the importance of being liminal». I *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*, redigert av Wera Grahn og Ross J. Wilson, 3-14. Abingdon: Routledge, 2018.