

Å føle fortiden

En museologisk analyse av berøringens rolle i museet

Trine Anette Fostervold



Masteroppgave i MUSKUL4590

Museologi og Kulturarvstudier

30 studiepoeng

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2021

Å føle fortiden

En museologisk analyse av berøringens rolle i museet

Trine Anette Fostervold

2021

Å føle fortiden. En museologisk analyse av berøringens rolle i museet

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

Sammendrag

Sansene er det primære redskapet vi bruker for å tilegne oss informasjon om verden rundt oss. Det er gjennom å se, høre, berøre, lukte og smake at vi tar inn, tolker og reagerer på omgivelsene våre, slik at vi kan engasjere oss i omverdenen og lære og nyte av de inntrykkene vi tar inn.

I denne oppgaven skal jeg se nærmere på berøring. Berøring har i lang tid vært svært ekskludert fra utstillingsrommet, men ser i nyere tid en tendens til å vende tilbake. I lys av dette er det svært aktuelt å se nærmere på hvordan berøring kan inkorporeres i en kulturhistorisk museumsutstilling.

Problemstillingen jeg besvarer i denne oppgaven er; hvilke funksjoner og verdier kan berøring ha i en kulturhistorisk museumsutstilling? For å besvare denne problemstillingen har jeg brukt en case-study; analyse av utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ved Historisk museum i Oslo, hvor publikum får fysisk berøre et utvalg av gjenstandene fra museets antikke samling. Dette er ikke blitt gjort i nyere tid, om i det hele tatt.

Jeg har funnet at berøring kan holde sentrale funksjoner i å skape nærgående og intime møter mellom publikum og gjenstander, og være et svært effektivt verktøy for sosialisering og engasjering rundt utstillinger, historiske tema og materiell kulturarv.

Når det derimot kommer til de to sentrale målsetningene for kulturhistoriske museum, empatisk innlevelse i fortiden og pedagogisk læring av kulturhistorie, må berøringen kontekstualiseres godt nok for å spille sentrale roller. På egen hånd er ikke informasjonen berøringen gir tilstrekkelig for å gi forståelse og innsikt i kulturhistorie, men det er svært attraktivt å vurdere hvordan den kan inspirere et publikum til å oppsøke og investere i å lære om de historiske temaene de har kommet i fysisk kontakt med.

Nøyaktig hvordan dette kan gjøres må det forskes videre på, som er svært aktuelt om berøringssansen i framtiden skal ta en mer sentral plass i utstillingsmediet.

"The more we learn about touch, the more we realize just how central it is in all aspects of our lives — cognitive, emotional, developmental, behavioral — from womb into old age. It's no surprise that a single touch can affect us in multiple, powerful ways."

- Maria Konnikova

Forord

Først og fremst vil jeg takke min kunnskapsrike og inspirerende veileder Marzia Varutti. Din trygge og tankevekkende veiledning og støtte gjennom hele denne våren har vært essensiell for å forme dette forskningsprosjektet til å bli så bra som det kunne bli.

En spesiell takk må rettes til Historisk Museum og Martin Hager-Saltnes for deres åpne og imøtekommende holdning når jeg insisterte på å komme inn på museet – selv under noen av koronapandemiens verste dager. Takk også til informantene fra produksjonsteamet til utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*. Deres ærlige og generøse deling av refleksjoner og innsikt har hatt enorm betydning og er enormt satt pris på.

Takk til min søster Ingrid, som har vært en stødig hånd og reflekterende støttespiller. Takk for alle verdifulle kommentarer, rettelser, ros og konstruktiv kritikk du har gitt på skrivingen min, alle diskusjonene vi har hatt rundt sansene og museet over telefon og zoom, og alt annet skravvel dette har ført med seg.

Jeg må også rette en stor takk til mine bestevenner og kollektivere Toramari og Aksel. Da korona gjorde det nesten umulig å gjøre feltarbeid, var det deres åpne og entusiastiske villighet til å by på dere selv som reddet observasjonen. Takk også for et hysterisk, kaotisk og pleiende samboerskap som har gjort dette halvåret så mye mer levelig.

Til slutt vil jeg takke Instituttet for Kulturarvstudier og Orientalske Språk og Blindern for fem lærerike år. Det har vært formativt, spennende, kjedelig, frustrerende og fantastisk.

Trine Anette Fostervold

Juni 2021

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|-----|
| Sammendrag | i |
| Forord | iii |
| Innholdsfortegnelse | iv |
| Figurliste | vi |
| 1 Innledning | 1 |
| 1.1 Introduksjon; sansene og deres verdi | 1 |
| 1.2 Problemstilling | 2 |
| 1.3 Sansene, museet, verden og meg | 2 |
| 1.4 Oppbygging og struktur | 3 |
| 2 En historisk gjengivelse av sansenes rolle i museet | 5 |
| 2.1 Et europeisk perspektiv | 5 |
| 2.2 Den norske sammenhengen og Universitetsmuseet i Oslo: fra oldsaksamling til Kulturhistorisk museum | 7 |
| 2.3 Museene mot 2000-tallet: demokratisering og aktivisering | 8 |
| 3 Metode og case study | 10 |
| 3.1 Case study: utstillingen <i>Følelser i antikken og Det gamle Egypt</i> | 10 |
| 3.2 Autoetnografisk gjengivelse av opplevelsen i utstillingen | 10 |
| 3.3 Refleksjon rundt min rolle som forsker | 10 |
| 3.4 Semistrukturerte intervju av nøkkelpersoner i produksjonen av utstillingen | 11 |
| 3.5 Deltakende observasjon | 13 |
| 4 Teoretiske perspektiver for å undersøke berøringens potensial | 17 |
| 4.1 Sansene og det fysiske aspektet | 17 |
| 4.2 Empati | 18 |
| 4.3 Det pedagogiske perspektivet | 19 |
| 4.4 Sosiale objekter | 21 |
| 4.5 Til videre forskning | 22 |
| 5 Analyse | 23 |
| 5.1 Den sanselige, emosjonelle og kognitive opplevelsen av utstillingen | 23 |
| 5.2 Direkte berøring, det fysiske aspektet og nærhet | 33 |
| 5.3 Empatisk innlevelse og hvordan stimulere fram dette | 36 |
| 5.4 Det pedagogiske perspektivet og kontekstualisering | 38 |

| | | |
|-----|---|----|
| 5.5 | Stedfortredende berøring og Sosiale Objekter | 44 |
| 6 | Diskusjon | 48 |
| 6.1 | Berøring for berøringens skyld: Er det egentlig viktig i et kulturhistorisk museum? | 48 |
| 6.2 | Berøringens demokratisering av museet | 50 |
| 6.3 | Berøring versus bevaring | 51 |
| 6.4 | Det sanselige museet i digitaliseringens tidsalder | 53 |
| 7 | Konkluderende tanker | 54 |
| | Litteraturliste | 57 |

Figurliste

- Figur 1: Steinalderutstillingen ved Historisk museum i 1904. Dette bildet viser en utstilling som også fungerer som oppbevaring, hvor utstillingen tilsynelatende kun appellerer til synssansen. Foto: Ukjent/ Historisk Museum. 7
- Figur 2: Det 15 meter lange bordet er både én installasjon og grunnlaget for et mylder av formasjoner. Foto: Trine Anette Fostervold 24
- Figur 3: Et utvalg av gjenstandene i utstillingen. En blanding av byster, keramikk, glassbeholdere og mer. Foto: Trine Anette Fostervold 24
- Figur 4: Identifikasjonskortene langs bordets kant. Foto: Trine Anette Fostervold 25
- Figur 5: Tekstpanelene på den venstre langveggen. Foto: Trine Anette Fostervold 26
- Figur 6: Et utsnitt av tidslinjen. Foto: Trine Anette Fostervold 26
- Figur 7: Benkene langs bordets to langsider fører publikum nærmere og står som avstandsskapende element. Foto: Trine Anette Fostervold 27
- Figur 8: Gjenskinn fra byggets vinduer hindrer innsyn i glassmonterne. Lampene står også plassert direkte foran gjenstander. Foto: Trine Anette Fostervold 27
- Figur 9: Plasseringen av lampene forstyrrer synsfeltet mellom gjenstand og betrakter. Foto: Trine Anette Fostervold 28
- Figur 10: Hånden og torsoen står sammen på den venstre langsiden av bordet. Foto: Trine Anette Fostervold 29
- Figur 11: Fragmentet av en fot i forgrunnen. I bakgrunnen står haren nærmere bordkanten. Foto: Trine Anette Fostervold 29
- Figur 12: Hånden er nesten på realistisk størrelse, og berøringen føles intim. Foto: Trine Anette Fostervold 30
- Figur 13: Torsoen er ru enkelte steder, og glatt andre, som skaper spennende sanseintrykk. Foto: Trine Anette Fostervold 31
- Figur 14: Harens størrelse gjør at jeg bruker begge hendene til berøring fra start. Foto: Trine Anette Fostervold 31
- Figur 15: Fragmentet av en fot er størst av gjenstandene til berøring. Foto: Trine Anette Fostervold 32

1 Innledning

1.1 Introduksjon; sansene og deres verdi

Sansene er det første og mest fundamentale verktøyet mennesket bruker til å forstå verden rundt seg. Noe av det første spedbarn gjør når de blir bevisste sin omverden, er å strekke ut en hånd for å ta inn informasjon og forstå. Dette legger vi aldri fra oss, og sansene spiller en nøkkelrolle i vår oppfattelse og forståelse av omgivelsene rundt oss gjennom hele livet. Dette gjelder informasjon om materielle egenskaper som vekt, temperatur, tekstur, lukt og lyd, men også mellommenneskelig relasjoner, emosjonelle tilknytninger og større abstrakte fenomen. Når vi er bevisste sansenes sentrale posisjon i vår oppfattelse og forståelse av verden rundt oss, er det naturlig å tenke at museer som formidlende kunnskapsinstitusjoner, utnytter seg av sansenes potensiale. Dette har i lang tid ikke vært tilfellet. Gjennom nesten to århundrer har museet vært nærmest utelukkende synsfokusert, men vi kan i nyere tid se en gjenoppvåkning rundt sansenes potensiale i museet.

Spesielt opplever én sans mer oppmerksomhet; berøring. Enten det er gjennom interaktive installasjoner, direkte fysisk håndtering av museumsgjenstander eller bevisstgjørelse rundt hvordan kroppen påvirkes av sine omgivelser, har inkorporeringen av menneskets fysiske berøringssans vokst. Måtene denne sansen har blitt stimulert på er mange – med sterkt varierende resultat. Det er dette aspektet av sansestimuli i museet jeg skal forske på i denne oppgaven.

Dette skal jeg gjøre gjennom en *case study*; en analyse av den kulturhistoriske museumsutstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ved Historisk museum i Oslo, hvor publikum får muligheten til å fysisk berøre fire utvalgte gjenstander fra den antikke samlingen til museet.

Mye forskning er allerede utført på temaet, men det meste av dette tar for seg berøring i vitensentre, barnemuseer og kunstmuseum. Forskning på sansestimuli i kulturhistoriske museum er derimot ikke like utbredt – spesielt når det gjelder formidling av sosiale, politiske og kulturhistoriske fenomen. Det eksisterer dermed et behov for å se spesifikt på berøring i kulturhistoriske museum med deres unike og komplekse konvensjoner, målsetninger og utfordringer.

Å utforske, analysere og belyse effektene av berøring i kulturhistoriske museumsutstillinger er derfor et svært aktuelt, gryende tema innenfor museologisk forskning. I den større sammenheng ligger det en forhåpning og en forventning om at økt forskning på dette temaet kan føre til progressiv utvikling av utstillingsmediet. Dette vil følgende realisere det som må

oppfattes som en av de grunnleggende målene til kulturhistoriske museum; å skape minneverdige og innflytelsesrike møter mellom mennesker, gjenstander og fortiden.

1.2 Problemstilling

Det sentrale spørsmålet i problemstillingen min er:

Hvilke funksjoner og verdier kan berøring ha i en kulturhistorisk museumsutstilling?

I tillegg kommer forskningsspørsmål rundt hvordan moderne museer forholder seg til sansestimuli, hvordan dette burde inkorporeres i konsept og tema, og hvordan berøring som virkemiddel kan hjelpe museer til å nå sine mål i formidling og drift.

Museer er komplekse institusjoner og har ansvar for å være belærende så vel som begeistrende. I tillegg har det vokst fram en større forventning om at museer skal være aktive samfunnsaktører med tematikk, vinklinger og et formspråk som er relevante og aktuelle for et kontemporært publikum. Denne problemstillingen lar meg se på forskjellige potensielle betydninger berøring kan ha i en utstilling, og belyse noen av nyansene ved de komplekse forholdene mellom en kulturhistorisk museumsutstillings mange, integrerte mål.

1.3 Sansene, museet, verden og meg

Før denne oppgaven hadde jeg aldri berørt en museumsgjenstand i en kulturhistorisk museumsutstilling. Jeg hadde *håndtert* museumsgjenstander, men dette var alltid enten som ansatt ved et museum eller med spesiell tillatelse, ofte i relasjon til studiene. Jeg hadde også besøkt diverse vitenskapssentre hvor man kunne operere mekaniske installasjoner og folkemuseum hvor det var fullt lov å berøre vegger og møbler i de historiske byggene. Men jeg hadde aldri besøkt en kulturhistorisk museumsutstilling som lot meg ta på autentiske kulturhistoriske museumsgjenstander – før *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*, hvor 2000 år gamle gjenstander fra antikken og det gamle Egypt skulle stå tilgjengelig for berøring til enhver tid.

Dette traff en nerve i meg. Hvorfor hadde Historisk museum bestemt seg for å gjøre dette? hvordan påvirket dette opplevelsen av utstillingen som en helhet? Og ikke minst, hva sa dette om sansestimuliens rolle i museet?

Gjennom vårsemesteret 2020, hvor jeg opprinnelig hadde begynt å utforske et annet tema for masteroppgaven, ville ikke spørsmålene rundt *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* la meg være, og jeg innså hvor viktig temaet hadde blitt for meg. Det ble etter hvert tydelig hva jeg skulle skrive masteroppgaven min om.

Jeg har vokst opp i den tiden hvor digitaliseringen av verden har skutt fart. Jeg husker da

touch-skjerm på mobiltelefoner først kom, da digitale *White Boards* erstattet den tradisjonelle krittavla i klasserommet og ikke minst husker jeg da sosialt liv sakte, men sikkert flyttet seg fra lekeklassen, pikerommet og klubbhuset til det evig voksende internettet. I dag tilbringes over halve hverdagen foran en skjerm, og sentrale sensoriske aspekt av livet som skole- og universitetsundervisning, legekonsultering og shopping har blitt i hvert fall delvis digitalisert. Digitalisering har også gjort et inntog i museet. Video og interaktive skjermer har for lengst blitt en integrert del av museumsrommet, men også sterkere tilstedeværelse på nett og til og med hele digitale utstillinger har gjort framsteg. Spesielt koronapandemien og dens påfølgende restriksjoner i samfunnet har skapt et stort behov for tilpasning hos de fleste museum. Flere digitale tilbud har blitt en måte å tilrettelegge på slik at museet fremdeles kan nå ut til sitt publikum selv om folket ikke fysisk kan bevege seg i museets lokaler. Den digitaliserende utviklingen som jeg har observert gjennom livet har gjort meg svært bevisst på hvordan vi forholder oss til den fysiske, håndgripelige verdenen rundt oss, og i forlengelse, hvordan navigere dette. Jeg er overbevist om at mye av museets verdi ligger nettopp i dens sanselighet, og å forske på sansestimuli i museet er derfor et svært engasjerende tema som treffer meg sterkt.

1.4 Oppbygging og struktur

Analysen av min *case study* gjennomføres med bruk av tre forskjellige perspektiv samlet gjennom empirisk feltarbeid: (1) mine observasjoner og refleksjoner som forsker med et teoretisk rammeverk, (2) utstillingskapernes begrunnelser og refleksjoner rundt produksjonen av utstillingen og (3) et utvalgt publikums refleksjoner og reaksjoner i møte med utstillingen – alt med et hovedfokus på berøringens rolle og funksjon.

Kapittel 2 vil gi en historisk oversikt over sansenes rolle i museet fra tidlig på 1600-tallet og fram til vår tid, og belyser de endringene som har forekommet i museets forhold til sansestimuli. I Kapittel 3 legger jeg fram og forklarer min metodiske fremgangsmåte og reflekterer rundt min rolle som forsker og hvordan den globale koronapandemien har påvirket feltarbeidet jeg har gjennomført. Jeg vil i kapittel 4 redegjøre for det teoretiske rammeverket jeg bruker. Denne museologiske litteraturen inneholder perspektiver fra psykologi og pedagogikk i tillegg til museumsforskning rundt berøring, utstillingsproduksjon og gjenstandens rolle i formidling av historiske tema.

I Kapittel 5, «Analyse», bruker jeg de tre empiriske perspektivene jeg har presentert og litteraturen jeg har valgt. Analysen vil identifisere berøringens sentrale funksjoner og verdier i case-utstillingen, samt vurdere begrensninger og utfordringer inkorporeringen av berøring har

i denne spesifikke utstillingen. I kapittel 6 diskuterer jeg funnene fra analysekapittelet og relaterer det til en større, museologisk sammenheng. Kapittel 7 vil gi oppsummerende konklusjon og svar på problemstillingen jeg har presentert, samt gi refleksjoner rundt sansestimuli i museet i framtiden.

2 En historisk gjengivelse av sansenes rolle i museet

I introduksjonen sa jeg at interessen for sansene har fått en ny oppblussing i museologien. Nå skal jeg gi en historisk gjenfortelling om hvilken rolle sansene – og spesielt berøring – har hatt fra de tidligste museene på 1600-tallet og fram til i dag. Hvordan har sansene blitt inkorporert i de historiske utstillingene? Hvilke holdninger har fortidens mennesker hatt til sansenbruken i museet og hvordan har dette endret seg med tiden?

Vi skal i en europeisk sammenheng se hvordan kutyme fra praksisen rundt private samlinger ble med inn i dannelsen av det offentlige museet. Videre skal vi se at forandringer i vitenskapelige disipliner og sosialpolitiske faktorer endret sansenes utbredelse i museet. Så vil jeg redegjøre for likhetene mellom den europeiske og den norske museumshistorien, før vi ser på sansenes (mangel på) rolle i Kulturhistorisk museum gjennom de siste 200 årene. Til slutt vil jeg rette et blikk på de kontemporære utviklingene innenfor sansestimuli i museet, både i nasjonal og internasjonal forstand.

2.1 Et europeisk perspektiv

Det tidlige museet: arven fra de private samlingene og sansenes vitenskap

Forgjengeren for det tidlige museet var private samlinger, hvor de rikeste i samfunnet fikk utforske eksotiske gjenstander i private omvisninger.¹ Kulturhistoriker Constance Classen utforsker de fysiske vanene i det tidlige museet, og forteller at det tidlige museet videreførte mange karakteristikk fra sin forgjenger. På en side var det forventet av kuratorer å tilby gjenstander for fysisk interaksjon, og forventet av gjester å ta imot. Glassmontere var kostbare og kuratorene som tjente lønna si fra inngangsavgifter, gjorde nok det de kunne for å gjøre museenes samlinger fristende – derav tilbudet om fysisk håndtering av unike gjenstander.² Classen forteller videre at denne naturlige inkluderingen av flersanselighet i museet hadde røtter i tidens vitenskapelige praksis. Den generelle oppfatningen var at berøringssansen ga den mest pålitelige og direkte kunnskapen om den ytre verden, og ble sådan sentral i museumsopplevelsen - men også inntrykk fra hørsel, lukt og smak ble ansett som viktige vitenskapelige måleverktøy. Publikum berørte ikke gjenstandene kun for å lære vitenskapelig fakta om de, men også fordi de ønsket en intim opplevelse av dem.³ Datidens

¹ Classen, «Touch in the museum», 275

² Classen, «Touch in the museum», 275-276

³ Classen, «Touch in the museum», 277

museumsgangere uttrykte fornøyelse av å håndtere gjenstandene til fortidens mennesker for å føle en fornemmelse av kontakt med dem og derav en følelse av hvordan det var å *være* fortidens mennesker. Denne forestilte broen mellom den besøkende og mennesker fra fjerne tider og steder var essensielt for de tidlige besøkende i museet forteller Classen.⁴ Senere skal vi se at forskjellige typer museer forholder seg forskjellig til sansene, men først ble museene redusert til det betegnede «empires of sight».

1800-tallets endringer: synets framvekst og de nye klasseforskjellenes inntog i museet

Utover 1800-tallet ble museet påvirket av de større endringene i de sosiale strukturene og vitenskapene. Etter hvert som museet ble åpent for et større antall publikummere, vokste det fram en frykt hos eliten for at de usiviliserte, lavere klassene ville ødelegge gjenstandene med uforsiktig fysisk håndtering - museet ble derfor nå sett på som en mulig arena for å belære de lavtstående i å beherske sine egne kropper på ordentlig vis.⁵ Også holdningene til museumsgjenstandene endret seg; nå ble gjenstandene ansett som forhøyde og pseudo-hellige i hvordan de transcenderte tid og sted, og kunne sådan ikke utsettes for vanlige menneskers berøring.⁶ Dette kan sees i sammenheng med en voksende utvikling av konservering, som økte fokuset på å skåne gjenstander for skadelige omstendigheter for å bevare de så lenge som mulig. Denne økte reguleringen av sansene i museet sammenfalte med et skifte i sansehierarkiet innenfor vitenskapelige disipliner. Innflytelsesrike teoretikere som Charles Darwin og Max Nordau bidro til å forhøye synssansen som den fremste sansen hos det opplyste, siviliserte mennesket. Berøring ble redusert til de ukontrollerte impulsene til usiviliserte og barn.⁷ Når vitenskapen endret sitt sanselige fokus, kunne ikke museene lengre begrunne multisensorisk stimuli ut fra vitenskapelige grunner, og måtte endre sitt fokus for å kunne forsvare sin posisjon som arena for sivilisert opplysning. Innen midten av 1800-tallet ble berøring av museumsgjenstander ansett som vulgær vandalisme hvor det bare et halvt århundre tidligere ble ansett som en naturlig del av museumsopplevelsen. Classen betegner museet under resten av dette århundret og store deler av det påfølgende som «empires of sight».⁸ Men hvordan ser den norske museumsutviklingen ut?

⁴ Classen, «Touch in the museum», 278

⁵ Classen, «Touch in the museum», 282

⁶ Classen, «Touch in the museum», 282

⁷ Classen, «Touch in the museum», 283

⁸ Classen, *The Museum of the Senses*, 117

2.2 Den norske sammenhengen og Universitetsmuseet i Oslo: fra oldsaksamling til Kulturhistorisk museum

I den norske museumsutviklingen kan vi spore sterke paralleller til det som foregikk ute i Europa. Kulturhistoriker Anne Eriksen forteller i boken *Museum. En kulturhistorie* at på lik linje som i mange steder i Europa, ble de norske museene etablert ut fra private samlinger. Her dikterte 1700-tallets idealer at samlingene og museene skulle være nyttige for samfunnet gjennom vitenskapelig forskning og formidling. På 1800-tallet ble de nye museene i Norge, og spesielt Historisk museum tilhørende Universitetet i Oslo, store aktører i nasjonsbyggingen som dominerte det norske samfunnet. På lik linje som i Europa, førte vitenskapelige

holdningsendringer i Norge til et nytt syn på museumsgjenstander som unike og bevaringsverdige.

Universitetsmuseet og universitetsdisiplinene historie, kunsthistorie, arkeologi og litteraturhistorie hadde stor gjensidig innflytelse på hverandre, som viser det tette båndet mellom museet og forskning. Men hvordan var sansebruken i Historisk museum sin utstillingspraksis?

Eriksen forteller at de norske museene var nokså nøkterne i sin bruk av virkemidler i formidlingen,

og at det var konsensus om denne framstillingen.⁹ Samtidig fungerte mange utstillinger simultant som oppbevaring for gjenstandene.¹⁰ Når vi vet at synet dominerte sansehierarkiet vel utover 1900-tallet, peker alt dette mot at de resterende sansene ikke ble særlig aktivt inkorporert i utstillingene. En god illustrasjon på en moderne utstilling i 1904 kan vi se på bildet av Steinalderutstillingen på det nyåpnede museumsbygget til Historisk museum på



Figur 1: Steinalderutstillingen ved Historisk museum i 1904. Dette bildet viser en utstilling som også fungerer som oppbevaring, hvor utstillingen tilsynelatende kun appellerer til synssansen. Foto: Ukjent/ Historisk Museum.

⁹ Eriksen, *Museum. En kulturhistorie*, 200

¹⁰ Eriksen, *Museum. En kulturhistorie*, 201

Tullinløkka (se Figur 1).

Utover 1900-tallet ser vi lite innovasjon i utstillingsfaget; den nye antropologien var ikke interessert i materiell arv og historie.¹¹ Dette gjorde at den synsfokuserte utstillingen (som også fungerte som oppbevaring) skulle være standard langt opp mot vår tid.

2.3 Museene mot 2000-tallet: demokratisering og aktivisering

Classen forteller at de museene vi har i dag i stor grad er produkter av de sanselige og sosiale idealene fra 1800-tallet, og at kun barnemuseer har vedvarende inkorporert berøringssansen i moderne tid.¹² Vi kan derimot spore en fornyet interesse for interaktivitet i museet, og utvidelsen av sansebruk. Forfatterne Jens Andermann og Silke Arnold-de Simine forteller om de sosiologiske og ideologiske endringene i museet rundt 2000-årsskiftet. Som svar på feministisk, postmoderne og postkolonialistisk kritikk har museet tatt en ny posisjon i samfunnet.¹³ Dette har medført å forgå tradisjonelle, synsdominerte og autoritære narrativer for en mer inkluderende, performativ dialog mellom museet og dets publikum: hierarkiene mellom utstillere, betrakter og gjenstand er byttet ut med ordet *samfunn*.¹⁴ Museet har altså begynt en prosess med å bryte med gamle konvensjoner og demokratisere museumsrommet i større grad. Jeg ser nærmere på berøringens rolle i demokratiseringen av museet i kapittel 7. Slik som Classen, stadfester professor og museumsforsker Tim Caulton at barnemuseer og vitenskapssentre har inkorporert berøringssansen i en årrekke før den nylige bølgen av interaktivitet, som i Caultons øyne kommer av en innovativ kommunikasjon mellom vitenskapelige felt og museet.¹⁵ I kapittel 4 og kapittel 5.4 vil jeg se nærmere på Caultons forskning på berøringens pedagogiske funksjon.

Nylig kan vi se en rekke, store museer for kunst, kultur og historie eksperimentere med fysisk håndtering i museet.¹⁶ The Metropolitan museum i New York tilbyr nå en rekke *touch tours* for synshemmede i sine samlinger,¹⁷ Madrids Museo Nacional del Prado har brukt innovativ 3D-printing for å la synshemmede ta på klassiske kunstverk,¹⁸ og både The British Museum i London og The Louvre har installert *hands-on* stasjoner og monterer i sine galleri som er åpne

¹¹ Bouquet, *Sans og Samling*, 35

¹² Classen, «Touch in the museum», 283-284

¹³ Andermann og Arnold-de Simine, «Introduction: Memory, Community and the New Museum», 4

¹⁴ Andermann og Arnold-de Simine, «Introduction: Memory, Community and the New Museum», 6

¹⁵ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 16

¹⁶ Csmonitor, «Please touch the fine art: Museums embrace a hands-on approach».

¹⁷ The Metropolitan Museum, «For Visitors Who Are Blind or Partially Sighted».

¹⁸ Museo del Prado, «Hoy Toca el Prado»

for alle besøkende.¹⁹ Selv om synsfokuserte utstillinger fremdeles regnes som normen, kan vi se en gryende interesse for mer multisensorisk aktivisering i museet. Den større demokratiseringen av museet som har foregått siden 2000-tallsskiftet er en spennende parallell til den utbredte sanseinkorporeringen i det tidlige museet.

I Norge kan vi også se en tendens til åpning for flersanselighet i museumsrommet. Nasjonalmuseet ble i 2019 gjestet av en utstilling hvor kunstsulpturer kunne berøres,²⁰ og Historisk museum har selv eksperimentert med berøring av enkelte, autentiske museumsgjenstander. Ifølge samlingsforvalter ved museet, Marina Prusac Lindhagen har berøring derimot ikke vært en inkorporert del av en utstilling før.²¹

Sett i lys av denne historiske bakgrunnen er utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* unik på grunn av sitt sansebruk. Utstillingen kan sees på som et håpefullt motstykke i en lang årrekke med svært begrenset sansebruk i museet, og illustrerer en demokratisering av museet som har pågått de siste tiårene.

¹⁹ Classen, *The Museum of the Senses*, 129

²⁰ Vandreutstillinger, «Aase Texmon Rygh. Evighetens form»

²¹ Privat kommunikasjon med Marina Prusac Lindhagen over Zoom, 05.03.2021

3 Metode og case study

3.1 Case study: utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*

For å besvare min problemstilling har jeg valgt å bruke utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ved Historisk Museum i Oslo som case. Utstillingen hadde opprinnelig åpningsdato den 12. mars 2020, men på grunn av koronapandemiens inntog i Norge måtte åpningen utsettes til den 9. juni. Utstillingen er planlagt å stå i fem år. Gjennom å analysere denne utstillingen og hvordan den inkorporerer bruken av berøringssansen vil jeg kunne besvare mine forskningsspørsmål om berøringens funksjoner og verdier i en kulturhistorisk museumsutstilling. Jeg har anvendt en metodikk som kombinerer flere forskningsmetoder. Disse er autoetnografi, intervju og deltakende observasjon. Dette kapittelet presenterer og reflekterer rundt de valgene jeg har tatt i bruken av disse metodene.

3.2 Autoetnografisk gjengivelse av opplevelsen i utstillingen

Jeg har besøkt utstillingen og samlet observasjoner gjennom notater og bilder. I stedet for å gi en forsøkt objektiv beskrivelse av utstillingen valgte jeg å bruke elementer fra den antropologiske metoden *autoetnografi*. Nøkkelfaktorer i analytisk autoetnografi, slik sosiolog Leon Andersen framstiller det, er at forskeren deltar aktivt i aktivitetene som studeres, er aktivt selvreflekterende og viser dette i datamaterialet som framstilles.²² Fordi utstillingen aktivt bruker sanseinntrykk for å skape individuelle, emosjonelle møter med gjenstander, vil en autoetnografisk tilnærming være fordelaktig for å kunne få tilgang til inntrykk og data som utdyper om dette subjektive møtet. Dette var også et komplementerende verktøy for mitt utgangspunkt i de senere intervjuene, hvor refleksjonene rundt min egen opplevelse av utstillingen hjalp til å formulere relevante spørsmål.

3.3 Refleksjon rundt min rolle som forsker

Jeg besøkte utstillingen den 20. januar 2021 og brukte ca. 2 timer i utstillingen. Dette besøket ble gjort mens Historisk museum var pålagt å holde stengt for publikum på grunn av restriksjonene innsatt av myndighetene for å hindre smitte av COVID-19-viruset i Oslo. Jeg ble gitt tilgang til utstillingen gjennom direkte avtale med museet. Dette påvirket mitt besøk på to sentrale områder; jeg var alene i utstillingen. Å gå i utstillingen uten annet publikum å

²² Andersen, «Analytic Autoethnography», 378

forholde meg til påvirket hvordan jeg forholdte meg til utstillingen. Det andre sentrale området er den tidsbetingede avtalen med museet, som begrenset hvor lenge jeg kunne oppholde meg i utstillingen.

Da jeg besøkte utstillingen hadde jeg allerede begynt mitt forskningsarbeid og så utstillingen gjennom et kritisk og analytisk perspektiv. Slik professor i museumsstudier Margaret Lindauer definerer det var jeg en «critical museum visitor».²³ Denne gruppen museumsgjengere studerer hvordan de visuelle, tekstlige og romlige elementene i en utstilling sammen påvirker en alminnelig besøkende. Videre stiller hen etiske spørsmål rundt hvem som gagnar og hvem som eventuelt taper av denne framstillingen.²⁴ For meg innebar det at jeg besøkte utstillingen med intensjonen om å gjøre en kritisk, akademisk analyse, og dermed aktivt reflekterte rundt de forskjellige elementene av utstillingen med det øvrige forskningsarbeidet som perspektiv.

3.4 Semistrukturerte intervju av nøkkelpersoner i produksjonen av utstillingen

For å forstå prosessen som førte til den ferdige utstillingen gjorde jeg fire semistrukturerte dybdeintervjuer med nøkkelpersoner i produksjonsgruppen til utstillingen. Jeg valgte å gjøre intervjuer for å få dypere innsikt i hvordan disse fagpersonene reflekterte rundt valgene de tok i relasjon til utstillingens mål, form og innhold – og ikke minst de tankene og ønskede utfallene av inkorporeringen av berøring i utstillingen.

Mine intervjuobjekter er prosjektleder Knut Listerud, ansvarlig konservator Anne Håbu, Carl-Andreas Berg Aspelund, leder for designteamet fra firmaet Snøhetta som gjorde utstillingsdesignet, og Marina Prusac Lindhagen, faglig ansvarlig for utstillingen og samlingsforvalter for den antikke samlingen ved Historisk museum.

På grunn av deres offentlige funksjon i utstillingen er det ikke nødvendig å anonymisere mine intervjuobjekter. Jeg tok direkte kontakt med hver av de via e-post, og forberedte individuelle lister med spørsmål tilpasset hver person og deres rolle i utstillingsproduksjonen. De sentrale spørsmålene jeg stilte gikk ut på hvordan de reflekterte rundt berøringens rolle, funksjon og betydning i utstillingen, hvordan de vurderte utstillingsdesignet og hvorvidt det oppnådde målene for utstillingen. Under intervjuene forholdte jeg meg ikke strengt til disse listene slik at jeg var fri til å utforske eventuelle interessante, uforutsette tanker og resonnement som

²³ Lindauer, «The Critical Museum Visitor», 204

²⁴ Lindauer, «The Critical Museum Visitor», 204

oppstod.

Som en kvalitativt fokusert tilnærming var valget av dybdeintervju framfor for eksempel spørreundersøkelser fordelaktig for å kunne få tilgang til detaljerte og fordypede refleksjoner, slik forfatterne Carolyn Boyce og Palena Neale definerer «in-depth interviews».²⁵ En mulig fallgrube ved denne metoden er at intervjuobjektene kan være partiske i sine svar. Det var viktig for meg å være bevisst på at mine intervjuobjekter naturligvis var subjektive på grunn av sin innsikt i produksjonen av utstillingen. En annen begrensning med å bruke dybdeintervju som metode er at det datamaterialet man samler ikke kan brukes til å lage generaliseringer om de gitte temaene.²⁶ Datamaterialet fra disse intervjuene fungerer således til å belyse den spesifikke prosessen rundt akkurat denne utstillingen.

Intervjuene varte mellom 45-60 minutter, og ble gjort lyd- og videoopptak av i sin helhet. Dette ble gjort med skriftlig samtykke av intervjuobjektene i henhold til NSDs retningslinjer. Jeg valgte å gjøre video- og lyd-opptak slik at jeg ikke trengte å gjøre fysiske notater underveis, men kunne være fullstendig til stede i samtalen, og mer sømløst følge tankene til intervjuobjektene.

Transkribering og tematisk analyse av intervjuene

Etter gjennomføringen transkriberte jeg intervjuene og gjorde notater av relevante ting jeg bemerket meg underveis. Jeg gjorde en påfølgende tematisk analyse av materialet for å se likheter og ulikheter i hvordan de forskjellige personene reflekterte over de samme temaene. Innenfor psykologi er tematisk analyse en av de grunnleggende metodene for å identifisere, analysere og framstille mønster innenfor et utvalgt datamateriale, som professorene i psykologi Virginia Braun og Victoria Clarke forklarer i «Using thematic analysis in psychology».²⁷ I analysekapittelet vil de tematiske mønstrene funnet på tvers av intervjuene framstilles og analyseres ut fra denne organiseringen. Videre vil dette analyseres i relasjon til teori, mine egne observasjoner og de dataene samlet fra min deltakende observasjon.

²⁵ Boyce og Neale, «Conducting In-Depth Interviews», 3

²⁶ Boyce og Neale, «Conducting In-Depth Interviews», 4

²⁷ Braun og Clarke, «Using thematic analysis in psychology», 79

3.5 Deltakende observasjon

Deltakende observasjon er en av de mest sentrale og etablerte metodene innenfor kulturell antropologi.²⁸ Professorene i antropologi Kathleen Musant DeWalt og Billie R. DeWalt forklarer at deltakende observasjon samler data i en setting hvor forskeren observerer og/eller tar del i aktivitetene menneskene de forsker på gjennomfører.²⁹

Med utgangspunkt i denne definisjonen har jeg innlemmet deltakende observasjon i forskningen min for å få et tredje, utenforstående perspektiv på utstillingen. I denne deltakende observasjonen engasjerte jeg et rekruttert publikum bestående av to venner jeg bor i kollektiv med. Det er flere grunner til at utvalget ble slik det ble. På dette tidspunktet var Oslo fremdeles under strenge koronarestriksjoner. Gjennom spesiell tillatelse fikk jeg ta med de to deltakerne inn i utstillingen i 1 time og 40 minutter fredag den 26. mars. En av de avgjørende faktorene for denne avtalen var at jeg kun brukte to deltakere og at vi tre var i samme kohort, som var forsvarlig i henhold til tidens smittevern hensyn.

En annen grunn til at utvalget ble som det ble er den nære relasjonen jeg har til mine deltakere. Denne relasjonen har blitt bygd opp over flere år, og har lagt til grunn en sterk komfort og tillit mellom meg og mine deltakere, som var grunnleggende for at deres oppførsel under observasjonen ble åpen og ærlig. Dette gjorde i praksis at deltakerne fort ble komfortable nok til å dele sine tanker høyt og bevege seg slik de selv ønsket, uten å tilrettelegge seg eventuelle oppfattede forventninger fra meg. Med tanke på den relativt korte og satte tidsrammen vi hadde i utstillingen, var dette viktig for å fort kunne komme tett på de refleksjonene og reaksjonene deltakerne fikk. En annen fordel med å velge deltakere jeg allerede har en nær relasjon med, er min allerede utviklede evne til å tolke og forstå deres individuelle ordbruk og kroppsspråk. I tradisjonelt etnografisk feltarbeid brukes det mye tid på å innpasse i de miljøene som skal observeres før forskeren kan effektivt tolke og forstå de intrikate sosiale mønstrene.³⁰ En mulig ulempe ved denne relasjonen kunne vært om deltakerne ut av empati for meg og mitt prosjekt, aktivt tilpasset sine refleksjoner og svar ut fra det de trodde ville fremme mine argument. Jeg gjorde derfor et poeng ut av å fortelle de så lite som mulig om prosjektet før vi hadde gjennomført utstillingsbesøket, slik at de ikke skulle bli påvirket av mine tanker og meninger.

²⁸ DeWalt og DeWalt, *Participant Observation*, 2

²⁹ DeWalt og DeWalt, *Participant Observation*, 2

³⁰ DeWalt og DeWalt, *Participant Observation*, 47-48

Begrensningen ved et så lite utvalg

En åpenbar og unngåelig begrensning med dette utvalget er at observasjoner og refleksjoner innhentet fra bare to personer umulig kan gi noen generaliserende og håndfaste svar på spørsmålene mine. Hadde ikke dette prosjektet sammenfalt med koronapandemien hadde jeg hatt mulighet til å enten utvide utvalget av rekrutterte deltakere eller gjøre observasjon under museets åpningstider. Dette ville gitt mer nyansert data og en mer detaljert analyse. På den andre siden tilsier avgrensningen i lengden på denne oppgaven at en viss begrensning i kvalitativt fokusert datamaterialet måtte ha tatt plass uansett. De to deltakerne vil uansett representere et tredje perspektiv helt atskilt meg som forsker og intervjuobjektene som utstillingskapere.

Detaljert beskrivelse av gjennomgangen med deltakerne

Før gjennomgangen av utstillingen ba jeg deltakerne gå gjennom den som om det var et helt alminnelig museumsbesøk. Jeg ba de bruke så lang eller kort tid de følte for, interagere med så mange eller så få elementer de følte for, og navigere utstillingen slik det falt seg naturlig. Jeg ga de én tydelig instruks; jeg ville at de skulle berøre de gjenstandene som var ment å berøres. Påfølgende ba jeg de berøre to av de totalt fire gjenstandene ment for berøring sammen som en duo, og to av fire alene. Dette var fordi jeg planla å stille de spørsmål rundt hvordan de opplevde å fysisk berøre gjenstandene individuelt versus sammen med andre etter besøket. Under gjennomgangen fortsatte derimot deltakerne å kommunisere inntrykkene sine med hverandre selv når de satt flere meter unna hverandre og berørte hver sin respektive gjenstand. Deres trang til å fortsette å dele sine inntrykk er et svært spennende aspekt jeg analyserer i underkapittel 5.5.

Gjennomgangen tok omtrent 26 minutter, hvorav deltakerne tilbrakte tre minutter ved de to første gjenstandene for berøring, tre minutter ved den tredje de berørte og fire minutter ved den fjerde og siste.

Etter gjennomgangen begynte deltakerne en naturlig diskusjon rundt deres opplevelse. Her deltok jeg mer aktivt ved å stille spørsmål rundt aspekt jeg ønsket at de skulle reflektere mer rundt. Denne diskusjonen varte i ca. 60 minutter, og ble avsluttet primært fordi den avtalte tiden i utstillingen var utgått.

Dokumentasjonen av observasjonen

Jeg valgte å gjøre video- og lydopptak av besøket i utstillingen og den etterfølgende diskusjonen for å få en visuell dokumentasjon av hvordan deltakerne bevegde seg gjennom utstillingen, spesielt når det gjaldt deres fysiske interaksjon med gjenstandene – både de som kunne berøres og de resterende. Dette, samt opptak av det påfølgende semistrukturerte

intervjuet, ble gjort med skriftlig samtykke fra deltakerne i henhold til NSDs retningslinjer. Jeg gjennomførte denne seansen og videoopptaket gjennom en deduktiv tilnærming slik professor i psykologi Sharon Derry et. al definerer det.³¹ Denne tilnærmingen innebar at jeg hadde en tydelig problemstilling og et satt teoretisk rammeverk i mente da jeg gjorde opptaket, og hadde sådan en idé om hvilke typer observasjoner som ville være relevant for min forskning. Samtidig var det viktig å være åpen for uforutsette observasjoner som også kunne bli relevante, som utgjorde hvorfor jeg gjorde opptaket av besøket i sin helhet, og ikke bare de minuttene deltakerne berørte gjenstander. Videomaterialet har i tillegg vært nyttig for å holde minnet av min egen observasjon frisk, og for å oppdage interessante detaljer jeg overså i øyeblikket. DeWalt og DeWalt påpeker hvor viktig nonverbale gester og er i menneskelig oppførsel,³² og i min observasjon var deltakernes fysiske interaksjon med utstillingen et sentralt aspekt. Opptaket gjorde også at jeg ikke behøvde å ta notater underveis, så jeg kunne vie all min oppmerksomhet til å observere, samt samhandle og være et naturlig tilskudd i diskusjonen der deltakerne fant det naturlig å inkludere meg. Etter DeWalt og DeWalts definisjoner inntok jeg rollen som en *active participant*; hvor jeg deltok i nærmest alle aspekt av hva deltakerne gjorde.³³ Jeg gikk med dem, leste det de gjorde, tok på to av fire gjenstandene da de gjorde det og deltok i den naturlige diskusjonen rundt utstillingen som oppstod ved slutten av besøket. Samtidig holdt jeg meg for det meste i bakgrunnen i gjennomgangen av utstillingen. Den fordypede kunnskapen jeg allerede hadde om utstillingen, innsikten i utstillernes perspektiv samt min nære relasjon til deltakerne krevde at jeg var bevisst risikoen for å påvirke deltakernes opplevelse av utstillingen.

Virkningen av et tilrettelagt besøk

En begrensning med denne delen av feltarbeidet som ikke er til å overse, er hvor uvanlig omstendighetene rundt besøket var. Da vi ankom museet, ble vi tatt inn gjennom en ansattinngang på baksiden, og ikke publikumsinngangen. Videre ble vi tatt inn i utstillingsrommet gjennom en bakdør, for så å bli vist til et toalett hvor vi kunne vaske hendene. Etter dette gjorde jeg orientering om besøket og satte i gang gjennomgangen etter at førsteinntrykkene var følt og deltakerne allerede hadde tilbrakt flere minutter i utstillingsrommet. Vi var alene i utstillingen gjennom hele besøket. Deltakerne var bevisst det

³¹ Derry et. al, «Conducting Video Research in the Learning Sciences», 10

³² DeWalt og DeWalt, *Participant Observation*, 87

³³ DeWalt og DeWalt, *Participant Observation*, 24

ekstremt tilrettelagte besøket både før, under og etter, som påvirket hvordan de bevegde seg gjennom utstillingen. Hadde det vært annet publikum til stede hadde deltakerne blant annet muligens brukt mindre tid til å utforske gjenstandene, og dette må jeg som forsker ta til beretning når jeg analyserer datamaterialet fra besøket.

Semistrukturert intervju med deltakerne

Etter endt besøk gjennomførte jeg et semistrukturert dybdeintervju med deltakerne ut fra en liste med forutbestemte spørsmål hvor jeg fulgte de samme prinsippene som i intervjuene med produksjonsgruppen til utstillingen. Opprinnelig hadde jeg forutsett at det meste av deltakernes indre reaksjoner og refleksjoner ville bli dokumentert i dette intervjuet, men slik det naturlig utartet seg, ble disse dokumentert i den naturlige diskusjonen som oppstod ved enden av utstillingsbesøket. Dette intervjuet endte dermed opp med å gi en mer kortfattet oppsummering av deltakernes opplevelse i utstillingen. Jeg gjorde lydopptak av intervjuet i sin helhet og transkriberte det i ettertid.

Gjennom å kombinere autoetnografi, intervju og deltakende observasjon har jeg samlet empirisk data som belyser utstillingen fra tre forskjellige perspektiv; (1) mitt eget som forsker, (2) nøkkelpersoner fra utstillingen produksjon med innsikt i prosessen bak, og (3) et utenforstående publikum. Den autoetnografiske tilnærmingen var nyttig for å samle relevante, subjektive inntrykk, som la grunn for å danne relevante spørsmål for utstillerne.

Datamaterialet fra intervjuene ga videre nyttig informasjon om målene til utstillerne, som ga inntrykk av hvilke refleksjoner som var nyttige å samle i den deltakende observasjonen.

4 Teoretiske perspektiver for å undersøke berøringens potensial

Oppfattelse, læring, forståelse og tilknytning. Dette er nøkkelord man møter på i forskning rundt sansestimuli i sosiale og kulturelle situasjoner. Ny forskning viser hvordan multisensoriske tilnærminger transformerer møtet mellom publikum og museum, og hvordan et museum kan mobilisere sansebruk til å skape mer minneverdige, dyptgående og lærerike museumsopplevelser. Jeg vil benytte teori som blander perspektiver fra de historiske, antropologiske, psykologiske og pedagogiske fagfeltene. Disse teoretiske perspektivene som bygger på hverandre, omhandler kroppens forhold til sine omgivelser, empati, pedagogikk og objekters formidlende og sosiale potensial.

4.1 Sansene og det fysiske aspektet

For å analysere de forskjellige funksjonene berøring kan ha, skal jeg benytte et utvalg teoretiske begrep for berøring og kroppens fysiske aspekt. Den mest sentrale formen for berøring referert til i denne oppgaven er *real touch* eller direkte berøring, som refererer til når man legger hånden direkte på en gjenstand uten å la noe avstand være igjen mellom hånden og gjenstanden. Det er denne typen berøring jeg refererer til i denne oppgaven med mindre noe annet blir sagt. Til motsetning vil *vicarious touch*, eller stedfortredende berøring, referere til når berøring gjort av andre blir et delt, sosialt verktøy for oppfattelse og tolkning.³⁴ Dette er et interessant aspekt av berøring i sammenheng med når møtet med gjenstanden skjer sammen, slik som i min deltakende observasjon, og vil være et sentralt aspekt i kapittel 5.5. I tillegg til de funksjonene direkte berøring har, er det relevant å se på hvordan kroppens øvrige, fysiske aspekt spiller en rolle, og om dette har en funksjon for formidlingen av innholdet i utstillingen. Her skal jeg se på proprioepsjon og *peripersonal space*. Kunsthistoriker Francesca Bacci og professor i sanseforskning Francesco Pavani definerer disse begrepene som følgende. Proprioepsjon omhandler kroppens fysiske forhold til sine omgivelser,³⁵ hvor sensoriske mottakere i alle kroppens muskler gir informasjon om hvordan lemmer, muskler, ledd og ben er bøyd eller strekt. Selv nå, uansett om du sitter ved en pult eller står lent mot en vegg, og holder øyne og fokus på disse ordene, er du bevisst kroppens

³⁴ Christidou og Pierroux, «Art, touch and meaning making», 98

³⁵ Bacci og Pavani, «"First hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums», 18

posisjon. Et museum kan gjøre nytte av proprioepsjon gjennom for eksempel å la publikum innta posisjoner som assosieres med visse sosiale settinger - slik som å sitte i en myk stol eller ligge på et mykt teppe, som derav vil gi assosierte følelser av komfort og hygge. I min case-utstilling vil et analytisk blikk på proprioepsjon bidra til å kartlegge hvordan utstillingsdesignet stimulerer det sensoriske organet utenfor den berøringen man gjør med selve hånden.

Et beslektet begrep er *peripersonal space* eller peripersonlig luftrom. Dette refererer til det luftrommet rundt kroppen som sansene virker å være ømfintlige for. Forskning viser at vi oppfatter dette rommet mer sensitivt, og auditive og visuelle hendelser og handlinger innenfor dette rommet oppfattes som allerede i kontakt med huden.³⁶ Det er antatt av vi reagerer på dette luftrommet slik at vi kan forutse farer og reagere før eventuelle truende objekter treffer oss.³⁷ Vi kan også argumentere for at stimuli av det peripersonlige luftrommet kan provosere fram andre emosjonelle reaksjoner enn de knyttet til frykt. Om en kjær person entrer vårt peripersonlige luftrom kan forventningen av en klem eller et kjærtegn inspirere følelsen av komfort og behagelig fysisk berøring før berøringen tar plass. Et naturlig spørsmål i denne oppgaven er hva et kulturhistorisk objekt plassert innenfor vårt peripersonlige luftrom i en utstilling stimulerer fram i oss. Videre kan vi spørre hvordan dette sammen med proprioepsjon som adskilt fra direkte berøring spiller inn i det fysiske aspektet ved utstillingen. Et mulig resultat, og et sentralt mål for utstillingen, er å engasjere publikums empatiske innlevelse.

4.2 Empati

Et viktig begrep sterkt relatert til følelser er empati. Det finnes ikke konsensus rundt en endelig definisjon på empati, men heller et bredt felt av forskning rundt hva det innebærer, hvordan det oppstår og hvilken betydning det har. I denne oppgaven vil et perspektiv basert på forskning rundt empati være belysende for å gå i dybden på hvordan vi som mennesker setter oss selv i andres mentaliteter og indre følelsesliv. For ordens skyld vil jeg bruke denne definisjonen på empati: «den affektive responsen til en direkte observert, oppfattet eller forestilt tilstand hos et annet vesen», slik nevroforsker Tania Singer og professor i biologisk psykologi Claus Lamm betegner det.³⁸ Singer og Lamm argumenterer for at empati er

³⁶ Bacci og Pavani, «"First hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums», 23

³⁷ Bacci og Pavani, «"First hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums», 23

³⁸ Singer og Lamm, «The Social Neuroscience of Empathy», 82

fleksibel og formbar, og kan påvirkes av faktorer som kognitive prosesser, kontekstuelle omstendigheter og interpersonlige forhold.³⁹ Professor i filosofi og kognitiv forskning Alvin I. Goldmans to teoretiske ruter til empati vil også være svært nyttig. De to rutene Goldman legger fram er (1) speiling av andres affektive tilstander, stimulert fram gjennom å observere de,⁴⁰ og (2) det han betegner som den *rekonstruktivistiske* ruten til empati.⁴¹ Gjennom denne ruten bruker man innsiktsgivende informasjon til å aktivt forestille seg den emosjonelle tilstanden til den hen vil empatisere med. Ved å se hvilke av disse rutene som passer til case-utstillingen vil jeg kunne identifisere hvordan berøring kan spille en rolle i skapelsen av empatiske perspektiver. Eksempler på empatiske perspektiv kan være følelsen av å sette seg inn i en annen persons emosjonelle tilstand, føle de samme følelsene og kunne reflektere rundt hvordan andre føler. Mer direkte vil jeg rette spørsmål til hvorvidt empati er verktøy og mål i utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* og hvilken rolle berøring spiller i å oppnå dette. I relasjon og mulig motsetning til den emosjonelle, empatiske innlevelsen, finner vi det pedagogiske aspektet og læringen av kulturhistorisk kunnskap.

4.3 Det pedagogiske perspektivet

Det er bredt anerkjent at interaktivitet og sanselig stimuli er berikende for barns pedagogiske læringsutbytte. På samme måte som større pedagogiske institusjoner som grunnskoler og universitet har store pedagogiske krav, har også kulturhistoriske museum et iboende krav til å være pedagogiske arenaer for læring. Gjennom å være produsert av det forskningsbaserte universitetsmuseet til Universitetet i Oslo, ligger det en forventning om at *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* skal inneholde forskningsbasert, kvalitetssikret kulturhistorisk kunnskap som skal formidles på en god og effektiv pedagogisk måte. Samtidig er museet også forventet å være engasjerende og kreativ i måten det formidler dette på. Det er i spillet mellom disse to forventningene vi kan plassere og utforske berøringen – både som kreativt, engasjerende grep og som pedagogisk verktøy for kulturhistorisk formidling. Her blir professor og museumsforsker Tim Caultons analytiske perspektiv på læringskonteksten ved ‘hands-on exhibitions’ et viktig perspektiv å bruke i analysen av min case-utstilling. I hans ord har interaktive eller *hands-on* utstillinger tydelige pedagogiske mål som går ut på å oppfordre individer eller grupper til å forstå ekte objekter eller fenomen gjennom fysisk utforskning som

³⁹ Singer og Lamm, «The Social Neuroscience of Empathy», 88

⁴⁰ Goldman, «Two Routes to Empathy», 33-36

⁴¹ Goldman, «Two Routes to Empathy», 36-38

krever aktivt initiativ.⁴² Videre kartlegger Caulton hvordan en interaktiv utstilling på suksessfullt vis kan inkorporere interaktivitet for å oppnå pedagogiske mål. Dette innebærer et harmonisk forhold mellom de interaktive aktivitetene og konseptelementer som blant annet tydelig målgruppe, tydelige tekster og godt illustrerende grafikk.⁴³ Caulton sier at det virkelige spørsmålet ikke ligger i om museumsgjenstander og interaktivitet kan eksistere i harmoni, men om interaktive utstillinger kan designes slik at de forbedrer forståelsen for museumsgjenstander.⁴⁴ Forståelsen Caulton snakker om kan bety forskjellige ting. Er det faktakunnskap? Er det emosjonell forståelse eller refleksjon? I dette tilfellet refererer Caulton til mer faktabasert, objektiv kunnskap.

Caulton går også så langt som å presisere at interaktivitet ikke er passende for ethvert tema. Om all formidling og tolkning foregår gjennom interaktivitet, står man i fare for å presentere fortellinger som ikke viser dybden eller realiteten ved vitenskapelige og historiske tema.⁴⁵ Dette er et tankevekkende og interessant tema jeg vil ta opp i kapittel 7.

Her er det viktig å være bevisst på hvilke typer museum vi ser på. Multisensorisk bruk har lenge vært akseptert og iverksatt i vitenskapssentre og barnemuseer, hvor det pedagogiske målet er et fundament. Kulturhistoriske museum derimot, forlanger en annen tilnærming, i og med at gjenstandsmaterialet, spesielt det eldre og arkeologiske, er svært skjørt for berøring. Målsetningene for en utstilling kan også være noe annet enn det rent pedagogiske. Et interessant aspekt å utforske her er hvilke unike utfordringer berøring får i et kulturhistorisk museum i forhold til et vitenskapssenter eller et barnemuseum. I *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* er forståelsen Caulton snakker om den kulturhistoriske konteksten utstillingen formidler.

I relasjon til berøring av gjenstander blir det også relevant å se på hvordan gjenstandenes evne til å formidle noe mer enn seg selv. Hvorvidt de gjenstandene vi finner i *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* kan være aktivt formidlende element i seg selv avhenger mye av publikums evne til å tolke de, og om konteksten gjenstandene er satt i bygger under dette. Her vil jeg bruke Charles Sanders Peirces teori om semiotikk, og Hege Børrud Hegebys bruk av dette i relasjon til museumsgjenstander. Pierce fordeler det han kaller tegn (som kan være

⁴² Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 2

⁴³ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 28-31

⁴⁴ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 35

⁴⁵ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 35

både fysiske og ikke-fysiske objekter) inn i tre kategorier: indeks, ikon og symbol.⁴⁶

Indeksikalske tegn er beviser eller indiser som viser det direkte virkningsforholdet mellom tegnet og det tegnet er bevis på, for eksempel hvordan røyk er et indeksikalsk tegn på ild.

Ikoniske tegn er basert på likheter, som på en eller annen måte illustrerer noe gjennom likhet eller tydelig assosiasjon. Et maleri av en kvinne er et ikonisk tegn for en kvinne. Til slutt har vi symbol, tegn hvor sammenhengen mellom tegnet og det tegnet refererer til er basert på vaner eller konvensjoner.⁴⁷ Forholdet mellom museumsgjenstander og tegn, og hvordan de blir transformert mellom de tre kategoriene er et svært komplisert tema som står i hjertet av utstillingsproduksjon. Vi må være forsiktige med å sette enkelte museumsgjenstander i bås når det kommer til dette. En museumsgjenstand kan eksistere i både to og tre av disse kategoriene på samme tid. Denne semiotiske teorien vil være svært belysende for å se på hvilken rolle gjenstandene spiller i formidlingen av seg selv, sin kulturhistoriske kontekst og den konteksten de er satt inn i. Formidler gjenstandene seg selv? Formidler de mer enn seg selv? Hvilke element er tilrettelagt for dette og til hvilken grad av suksess? Og ikke minst, hvordan påvirker dette funksjonen til berøringen?

Caulton snakker ikke spesifikt om berøring av autentiske kulturhistoriske museumsgjenstander, men hans kritiske blikk på det pedagogiske potensialet til interaktivitet er et svært aktuelt perspektiv å bruke om min case-utstilling. En dimensjon som står både i relasjon og motsetning til det pedagogiske perspektivet, er den sosiale. Her vil teori rundt sosiale objekter være relevant.

4.4 Sosiale objekter

Gjenstander har en unik evne til å initiere sosial kontakt og diskusjon. Museumsforsker Nina Simon forklarer hvordan vi kan mobilisere og transformere gjenstander til å bli *sosiale objekter*. Simon definerer sosiale objekter som selve drivmotoren i sosiale opplevelser, altså det innholdet samtaler foregår rundt.⁴⁸ Disse objektene trenger ikke være fysiske, men de må være tydelig avgrensede enheter.⁴⁹ *Sosiale objekter* defineres ut fra deres evne til å samle en gruppe mennesker rundt seg og sånn sett kan en jobb, en hund og et museum være sosiale objekter. Det er to måter et museum kan gjøre objekter til midtpunktet i en dialog; ved å

⁴⁶ Huseby, «Ting som tegn», 55-56

⁴⁷ Huseby, «Ting som tegn», 56

⁴⁸ Simon, *The Participatory Museum*, 127

⁴⁹ Simon, *The Participatory Museum*, 128

identifisere og bruke allerede eksisterende sosiale objekter i samlingen, eller ved å gi publikum verktøy og ressurser som vil hjelpe dem å diskutere, dele og sosialisere rundt objektene.⁵⁰ De fleste *sosiale objekter* faller innenfor fire kategorier. **Personlige sosiale objekter** bygger på en individuell, personlig tilknytning til besøkeren, og provoserer fram en naturlig trang til å dele.⁵¹ **Aktive sosiale objekter** plasserer seg selv inn i sosiale situasjoner (her blir for eksempel ambulanser som kjører forbi nevnt).⁵² **Provoserende sosiale objekter** provoserer fram dialog gjennom inntrykksfullt og sjokkerende innhold og/eller framstilling.⁵³ Til slutt er **Relasjonelle sosiale objekter** installasjoner eller gjenstander som krever mer enn én person for å interageres med.⁵⁴ Simon presenterer forskjellige metoder museumsansatte kan bruke for å aktivisere objekter til å bli sosiale. Dette kan være gjennom å stille publikum spørsmål, interagere med de direkte gjennom arrangement og omvisninger, designe provokativt utstillingsdesign eller gi tydelige instruksjoner på *hvordan* å interagere med objektene. Det er verdt å påpeke at mange objekter nok fyller flere kategorier på samme tid, og at det i praksis er mer komplekst enn denne kategoriseringen tilsier. Simons kategorier vil likevel være et hjelpende verktøy for å analysere case-utstillingens gjenstander. Å se på utstillingen gjennom teorien om sosiale objekter vil belyse hvilken funksjon den inkorporerte berøringen har i forhold til gjenstandenes funksjon, og hvilken verdi dette har for utstillingens mål, form og innhold.

4.5 Til videre forskning

Selv om det teoretiske rammeverket jeg skal bruke i denne oppgaven dekker et bredt spekter av perspektiv innenfor sanseforskningen, hadde nærmere fordypning i forskning på forholdet mellom det fysiologiske og psykologiske i sansestimuli vært interessant å inkludere. Dette kunne ha gitt en sterkere forståelse for *hvorfor* berøring har den funksjonen og verdien den har. Det hadde også vært interessant å se nærmere på hørsel, lukt og smaks potensialet i en museumsutstilling, spesielt med tanke på hvor innvevd sansene er med hverandre i oppfattelsessenteret i hjernen. Oppgavens omfang dikterte derimot et visst utvalg av teori og perspektiver, så disse temaene vil heller være aktuelle å se på i påfølgende forskning.

⁵⁰ Simon, *The Participatory Museum*, 128-129

⁵¹ Simon, *The Participatory Museum*, 130

⁵² Simon, *The Participatory Museum*, 130

⁵³ Simon, *The Participatory Museum*, 131

⁵⁴ Simon, *The Participatory Museum*, 132

5 Analyse

I dette kapittelet skal jeg bruke mine refleksjoner, den innsikten jeg har fått fra intervjuene og den observasjonen jeg har gjort med besøkende i utstillingen for å forsøke å finne svar på problemstillingen min: hvilke funksjoner og verdier kan berøring ha i en kulturhistorisk museumsutstilling?

Først vil jeg gjengi min subjektive opplevelse av utstillingen gjennom et autoetnografisk perspektiv. Etter dette vil jeg bruke teorien jeg har lagt fram i kapittel 4 for å se nærmere på hvordan direkte berøring, proprioepsjon og stimuli av det peripersonlige luftrom virker inn på møte med gjenstandene. Videre vil jeg analysere om berøring har en funksjon i empatiskapelse i museumsrommet. Dette fører videre til å se på de pedagogiske funksjonene til berøring i kulturhistoriske museumsutstillinger, og til slutt vil jeg se på den sosiale dimensjonen i museet, og hvordan berøringen spiller en sentral rolle i dette.

5.1 Den sanselige, emosjonelle og kognitive opplevelsen av utstillingen

Utstillingen står i et avlangt, rektangulært rom i tredje etasje på Historisk museum. På museets nettside har jeg på forhånd lest at utstillingen viser følelser på tvers av rom og tid, og oppfordrer den besøkende til å «møte gjenstandene med alle sansene».⁵⁵ Her ligger den mest sentrale grunnen til hvorfor jeg valgte denne utstillingen som min case – og der mye av forventningene mine ligger: *enkelte gjenstander i utstillingen får man ta på.*

Det første jeg bemerker meg når jeg kommer inn i utstillingen er hvor mange gjenstander som står utenfor glass. Uten denne barrieren føles gjenstandene med en gang mer ekte ut, og fornemmelsen av deres nærvær kan tolkes å ha provosert mitt peripersonlige luftrom, slik jeg har definert det i teorikapittelet. Dette er et svært effektivt og enkelt grep for å gjøre meg akutt oppmerksom på både formen og materialiteten til gjenstandene.

Bordet

Foran meg strekker et 15 meter langt bord i mørkt tre seg. Bordet står både som én installasjon, og som grunnlaget for en rekke andre, mindre formasjoner. Bordets størrelse og mylderet av gjenstander som står på det drar fokuset mitt med en gang. Det står kun én annen installasjon i rommet: en sarkofag med tilhørende mumie innenfor glass mot den bakre

⁵⁵ Kulturhistorisk museum, «Følelser i antikken og Det gamle Egypt».

veggen i rommet. Gjenstandene står vendt ut mot langsiden av bordet, og her varieres høydene og formasjonene ved hjelp av opphøyde plataer og hyller (se Figur 2). En rekke av gjenstandene står i glassmontere, men de fleste gjør ikke det. Til å være en utstilling som fokuserer på nærgående møter med gjenstander, ser jeg derimot mer glass enn jeg forventet. Bordet gir meg assosiasjoner om samtaler, gjensidig oppmerksomhet og likestilte møter; alle ord jeg ikke tradisjonelt forbinder med et museumsbesøk, og som er en spennende kontrast til slik jeg forventer å møte gjenstandene.

Gjenstandene

Gjenstandene i utstillingen er plukket ut fra den antikke samlingen til museet, og stammer fra en rekke sivilisasjoner og geografiske områder rundt Middelhavet i tusenårene før vår tidsregning. Dette geografiske området strekker seg mellom Italia, Hellas, Tyrkia, Israel, Syria og Egypt. Den eldste gjenstanden er en egyptisk trestatue fra ca. 2345 f. Kr og den yngste en egyptisk kattedekke i tre fra senest ca. 395 e.Kr. Disse gjenstandene dekker et enormt geografisk område, over 2000 år med historie og ikke minst et mangfold av kulturer. Gjenstandene består av diverse byster, fragmenterte relieffer og statuer, små figurer, diverse kister og deler av sarkofager, glassbeholdere og andre deler av serviser og gjenstander knyttet til mat og drikke (se Figur 3). De er vakre å se på, mange fragmenterte eller fragmenter i seg selv. De lyse, jordtonede fargene er behagelige, og de innslag av farger som blå, rød og grønn skaper spennende kontraster. Slik jeg har vokst opp har den antikke estetikken vært veldig assosiert med intellektuell, sofistikert høykultur og nærværet av disse autentiske gjenstandene fra denne mystiske og opphøyde tiden vekker en ærbødighet i meg. Noe jeg merker relativt fort derimot, er hvordan jeg ikke selv klarer å tolke hva gjenstandene skal vise av følelser. Et relativt stort



Figur 2: Det 15 meter lange bordet er både én installasjon og grunnlaget for et mylder av formasjoner. Foto: Trine Anette Fostervold



Figur 3: Et utvalg av gjenstandene i utstillingen. En blanding av byster, keramikk, glassbeholdere og mer. Foto: Trine Anette Fostervold

antall av gjenstandene viser menneskelige ansikt, men omtrent ingen av de (med unntak av en geipende Medusa) viser noe annet enn det jeg tolker som nøytrale ansiktsuttrykk. Etter å ha studert de tekstlige elementene får jeg inntrykk av at gjenstandene er kodet etter kulturelt betingede symbolske språk. Enhver gest, hårfasong, gjenstandsmotiv og positur har sin betydning. Det de tekstlige elementene ikke gir meg, er forklaringen på hva disse symbolene kommuniserer og betyr. Oversettelsen uteblir, og jeg besitter ikke forhåndskunnskap om de kulturelle kodespråkene fra fortiden slik at jeg kan lese de på egen hånd.

De tekstlige elementene

Til venstre for inngangen står det en introduksjonstekst festet direkte på veggen. Teksten begynner med et sitat fra et kjærlighetsdikt av den romerske poeten Catull før den går videre til å legge et generelt, filosofisk og tematisk grunnlag for utstillingen: følelser kan leses ut av ting. Her forklarer teksten at bordet er dekket med gjenstander som bærer med seg glimt av følelser fra antikken og det gamle Egypt.

Når jeg går i utstillingen, tolker jeg den til å ha tre nivå av fordypende, kulturhistorisk tekst. Først har gjenstandene identifikasjonskort i form av små klistremerker festet på kanten av det lange bordet. På disse kortene står det et nummer som refererer til et tilsvarende nummer på et kort nærmere gjenstanden, en kort betegnelse på hva gjenstanden er, hvor omtrent den er fra geografisk og omtrent når den er fra i en historisk kontekst (se Figur 4). Det er 45 identifikasjonskort, men langt flere gjenstander, i og med at flere blir beskrevet under samme identifikasjonskort. Kortenes informasjon er også vage. Kun tre identifikasjonskort har datering som ikke inneholder slingringsmonn, og den geografiske plasseringer går sjeldent nærmere enn på landsbasis. Her tenker jeg riktignok at det naturligvis er vanskelig å datere fragmenterte gjenstander fra en så fjern fortid. En utstilling bør ikke være avhengig dette, men når dette er den mest tilgjengelige informasjonen i umiddelbar nærhet til gjenstandene, føler jeg ikke at jeg får et godt nok grep om gjenstandens plass i fortiden.

Det neste nivået består av diverse tekstpanel, et kart over Middelhavet og en historisk tidslinje som står på den venstre langveggen i det rektangulære utstillingsrommet (se Figur 5). Det er fem tekstpanel; en introduksjonstekst og fire tekster som utdyper om de primære følelsene utstillingens gjenstander skal formidle om; «Frykt og Ærefrykt», «Kjærlighet og glede»,



Figur 4: Identifikasjonskortene langs bordets kant. Foto: Trine Anette Fostervold

«Sorg og savn» og «Håp». Disse tekstene trekker noen generelle tråder til de forskjellige sivilisasjonene gjenstandene er fra og henvender et par ganger direkte til enkelte gjenstandene. Jeg undres over om rekkefølgen på temaene langs veggen korresponderer med hvilke gjenstander som står på bordet foran tekstpanelene, men dette er i så fall ikke tydelig for meg ut fra deres relativt løse grupperinger på bordet.

Det tredje fordypelsesnivået består av en utstillingsguide med 27 sider som den besøkende kan plukke med seg i utstillingen. Den inneholder informasjon om forskningen utstillingen baserer seg på, tekster om de sivilisasjonene og følelsene utstillingen

framstiller, samt tekster om Kulturhistorisk museums antikke samling, innsamling av egyptiske og antikke gjenstander i dag og til slutt en tekst om den nærheten og tillatte berøringen utstillingen ønsker å tilby. I teorien om sosiale objekter, utgjør disse kontekstgivende tekstene en av ressursene publikum kan bruke for å gjøre gjenstandene sosiale.

Jeg plukker med meg en utstillingsguide og begynner å gå langs den venstre langsiden av bordet. Jeg legger fort merke til at om jeg skal lese tekstpanelene, må jeg snu ryggen til gjenstandene, og vice versa. Dette lager et distinkt skille mellom den kulturhistoriske konteksten og gjenstandene. Jeg blir noe forvirret om det er intensjonen til utstillerne å skille disse to gjensidig illustrerende elementene fra hverandre, og til hvilke formål. For meg gjør dette fort at jeg ikke vier tekstene like mye oppmerksomhet som gjenstandene, i og med at gjenstandene virker som midtpunktet av utstillingen på grunn av sin sentrale posisjon i rommet og naturlige blikkfang.

Kartet over middelhavsområdene viser de geografiske plasseringene til utstillingens utvalg av sivilisasjoner og kulturer. Tidslinjen viser de store politiske, sosiale og historiske hendelsene mellom 3000 f.kr-500 e.kr (se Figur 6). De er tydelige kulturhistoriske kunnskapselement i utstillingen, men blir verken referert til eller kommentert i noen av de andre tekstlige delene,



Figur 5: Tekstpanelene på den venstre langveggen.

Foto: Trine Anette Fostervold



Figur 6: Et utsnitt av tidslinjen. Foto: Trine Anette Fostervold

og virker sådan litt malplassert og irrelevant i utstillingens egne øyne. Etter å ha studert de tekstlige formidlingsselementene langs den venstre langveggen, går jeg rundt bordet og setter meg på en benk øverst på den høyre langsiden.

De andre designelementene

Langs bordets to langsider står det benker med puter (se Figur 7). Disse er åpne invitasjoner for besøkeren til å sette seg ved bordet, komme nærmere gjenstanden og være nærmere gjenstandene over lengre tid på et komfortabelt vis. Det jeg legger merke til relativt fort er hvor kronglete det blir å reise seg fra en benk for å sette seg ned på den neste – seks benker oppover en langside av bordet. I praksis blir det neppe slik at en besøkende setter seg ned foran hver gjenstand på bordet. Da er det nærmest paradoksalt at benkene man ikke setter seg ved står som en barriere fra å gå nærmere bordet, og dette gjør at min tilnærming til enkelte gjenstander blir direkte forhindre av designet som skal føre meg nærmere.

Det er tre kilder til belysning i utstillingen; naturlig lys fra de udekte vinduene i rommet, en lysskinne med spotter i taket og små, sorte lamper montert på kanten av bordet. De udekte vinduene gjør utstillingens uttrykk svært påvirkelig for det naturlige lyset utenfor. Lyset skaper også et sterkt gjenskin i glassmonterne som står på bordet, som forstyrrer innsynet til en rekke av gjenstandene (se Figur 8). Når lyset fra utenfor er svakere, får spesielt marmorstatuene et nytt liv i den elektriske lyssettingen, hvor spottene får rom til å lage mer skygger og trekke frem spennende tekstur og materialitet. Enkelte av de sorte lampene på bordet er vendt slik at de peker sitt varme, gule lys på gjenstander, men flere peker direkte ned i bordet. Flere steder står lampene direkte foran enkelte gjenstander, som sådan forstyrrer synsfeltet mellom gjenstand og betrakter (se Figur 8 og Figur 9). Jeg stusser over om dette kan være med hensikt eller ikke, men føler uansett at det forstyrrer mitt møte



Figur 7: Benkene langs bordets to langsider fører publikum nærmere og står som avstandsskapende element. Foto: Trine Anette Fostervold



Figur 8: Gjenskin fra byggets vinduer hindrer innsyn i glassmonterne. Lampene står også plassert direkte foran gjenstander. Foto: Trine Anette Fostervold

med gjenstandene. Når utstillingen bærer preg av et så enkelt og stilrent formspråk, føles de uheldige plasseringene av lampene og benkene som upresis utførelse som kunne vært unngått. Fargepaletten i utstillingen består av monokromatiske og varme nyanser av brun og beige som samspiller med gjenstandene av lys marmor, mørk tre og brunrød og sort terrakotta. Bordet og benkene er av mørk eik og lager et dynamisk grunnlag for gjenstandene å stå i kontrast til. Belysningen og fargepaletten gir meg en lun følelse av komfort, men det minimalistiske møblelementet og åpne landskapet gjør at jeg fortere føler meg blottlagt av utstillingen i stedet for omfavnet.

Berøringen

Etter å ha sett på gjenstandene og lest tekstpanelene merker jeg at selv om utstillingen stimulerer følelser av fascinasjon, nysgjerrighet og ærbødighet til gjenstandene og innholdet, har jeg ikke intuitivt forstått *hvordan* disse gjenstandene er tilknyttet sine følelser. Det mangler fremdeles en forbindelse som gjør at jeg kan koble de tekstlige hint jeg har lest til de gjenstandene jeg beundrer på bordet, og dermed oppnå en faktisk *forståelse* for disse gjenstandene og de følelsene de skal ha en relasjon til. Det er derimot fremdeles et sentralt element i utstillingen jeg enda ikke har utforsket: berøring. Kan dette være den manglende forbindelsen?

Hvor unikt det føles å få ta på

Jeg vet at berøring i museumsutstillinger har vært svært begrenset de siste 100 årene, og derav føles denne berøringen av autentiske museumsgjenstander både unik og kontroversiell ut. Samtidig vekker det en sterk nysgjerrighet for gjenstandene og deres materialitet. Den ærbødigheten jeg føler for gjenstandene blir bare forsterket av den æren jeg føler av å ha denne muligheten, og dette i seg selv er et fascinerende aspekt av denne utstillingen. Det er fire gjenstander av marmor som står disponibel for berøring i denne utstillingen;

- En fragmentert hånd, antagelig fra 100-200 e. Kr, sannsynligvis fra Israel.
- En miniatyrtorso uten hode og armer, 200-250 e. Kr, sannsynligvis fra Israel.
- En statuett av en hare, antagelig 1-100 e. Kr, sannsynligvis fra Israel
- En sandalkledd fot, antagelig 1-100 e. Kr, sannsynligvis fra Israel



Figur 9: Plasseringen av lampene forstyrrer synsfeltet mellom gjenstand og betrakter. Foto: Trine Anette Fostervold

Gjenstandenes plassering og utstillingens ord om berøringen

Disse gjenstandene står noe nærmere bordkanten enn de resterende gjenstandene, som henter til den taktile muligheten knyttet til dem. Opprinnelig stod det små skilt som oppfordret til berøring, men på grunn av koronarestriksjonene i Oslo, måtte berøringsselementet i sin helhet kuttes før åpningen. Jeg ble tillatt å berøre gjennom spesiell tillatelse. Den fragmenterte hånden og miniatyrtorsoen står sammen på den venstre langsiden av bordet, imens de andre to står spreidd på den høyre langsiden (se Figur 10 og Figur 11).

Berøringsaspektet blir ikke omsnakket i veggtekstene, og utstillingsguiden inneholder én egen tekst kalt «Nærhet og berøring», hvor de fire gjenstandene for berøring blir oppgitt. I teksten står det at utstillingen vil at den besøkende skal føle en umiddelbar opplevelse av nærhet mellom mennesker fra forskjellige tider og steder, og det er derfor det er tillatt å berøre enkelte gjenstander.

Hver av de fire gjenstandene blir referert i utstillingsguiden, gjemt i små setninger i de overordnede tekstene, og flere oppdager jeg først ved nærmere studering av utstillingsguiden senere. Her blir det blant annet referert til at hender i antikk gravkunst viste høy status,⁵⁶ og at antikkens mennesker trodde gudene kunne gripe direkte inn i menneskeliv gjennom kolosstatuer.⁵⁷ Å lese disse små referansene gir en smakebit av gjenstandenes funksjon og betydning i sin kulturhistoriske kontekst, men de var lett å overse da jeg bladde gjennom utstillingsguiden.



Figur 10: Hånden og torsoen står sammen på den venstre langsiden av bordet. Foto: Trine Anette Fostervold



Figur 11: Fragmentet av en fot i forgrunnen. I bakgrunnen står haren nærmere bordkanten. Foto: Trine Anette Fostervold

⁵⁶ Prusac Lindhagen, *følelser i antikken og det gamle egypt*, 14

⁵⁷ Prusac Lindhagen, *følelser i antikken og det gamle egypt*, 12

Ambivalensen av å berøre noe jeg ikke forstår godt nok

Jeg setter meg først ved hånden og torsoen. Jeg nøler lenge ved å berøre de, for implikasjonene ved dette veier tungt i meg. Denne berøringen vil innebære både en symbolsk og fysisk endring for gjenstandene. Min hånd vil i seg selv være slitende på steinen. Selv med forsiktig og lett berøring vil dette framskynde steinens nedbrytning, og når jeg tenker på hvor mange hender som intensjonelt skulle få fri løyve til å stryke, klemme og kanskje til og med skrape på gjenstandene, er det tydelig at slitasjen kan bli stor med tiden. På et symbolsk vis merker jeg en trang til å behandle gjenstandene – og i forlengelse den kulturen og de menneskene de representerer – på et respektfullt vis. Denne respekten må inneholde en forståelse for gjenstanden og dens betydning – både i sin opprinnelige kontekst, men også som en museumsgjenstand i dag. Jeg sitter med en følelse som sier at om jeg ikke innehar den forståelse blir min berøring fort ubetydelig klåfingrethet. Og slik jeg har opplevd utstillingen, føler jeg ikke at jeg sitter med en dyp nok forståelse for den kulturhistoriske konteksten til gjenstandene for at min berøring blir mer enn en taktil opplevelse. Samtidig vil berøringen av en så gammel gjenstand med høystatusen som museumsobjekt være en betydningsfull opplevelse for meg som besøkende, uavhengig konteksten til gjenstanden eller selve berøringen.

Hånden

Jeg legger hånden på bordet og lar fingertuppene legge seg inntil den fragmenterte håndens grunnkloss. Steinen er hard, kald og ru under fingertuppene, og etter hvert som jeg stryker lett over konturen av hånden, føler jeg på en intimitet jeg sjeldent har følt i et museum før.

Spesielt intimt blir berøringen av denne gjenstanden, formet som en hånd nesten på realistisk størrelse (se Figur 12). Det føles bokstavelig talt ut som jeg berører en to tusen år gammel hånd, og jeg blir fylt av spørsmål rundt hvem sin hånd figuren fremstiller, i hvilken sammenheng den er laget, hvem som har eid den og hvilken reise steinen har vært gjennom for å bli så fragmentert og slitt før den havnet i museets samling.



Figur 12: Hånden er nesten på realistisk størrelse, og berøringen føles intim. Foto: Trine Anette Fostervold

Jeg lukker øynene og lar fantasien lede meg imens jeg fortsetter å undersøke gjenstanden med hånden min. Jeg ser for meg at hånden er den direkte bro to tusen år tilbake i tid, og prøver å se for meg en situasjon og omstendighetene hvor et menneske i denne tiden og på dette stedet

ville berørt gjenstanden, og hvilke emosjoner det innebærer. Fantasien lider litt under mangelen på konkret info rundt gjenstanden og dens kulturhistoriske kontekst. Jeg ender opp med å forestille meg et generisk, hellenistisk tempel eller villa hvor en person berører statuen enten ut av nysgjerrighet eller en form for lengsel etter nærhet. Hvorvidt dette er historisk korrekt plager meg noe, idet jeg intenst ønsker å vite mer om den faktiske kulturelle konteksten til denne gjenstanden. Men hånden får meg også til å assosiere rundt hva berøring betyr for meg og hvilken rolle berøring spiller i de menneskelige relasjonene jeg har. Plutselig blir denne berøringsopplevelsen veldig intim, og det føles nesten flaut ut å gjøre noe så blottende i et offentlig museumsareal. Hadde det vært annet publikum til stede hadde jeg kanskje ikke vært like utforskende med min berøring. Jeg hadde forventet at denne opplevelsen skulle bli mer nærgående enn den «standard», synsfokuserte tilnærmingen, men jeg blir overrasket av hvor dyptgående den blir.

Torsoen

En hyggelig overraskelse ved torsoen er hvordan steinen er silkemyk rundt magepartiet i forhold til andre steder hvor stenen har en ru tekstur (se Figur 13). Torsoen er mindre enn hånden i størrelse, og føles på en måte mer skjør på grunn av dette. Jeg assosierer til dukker og leketøy, samtidig som sensuell og myk stryking på en «naken» torso nesten føles upassende. Igjen er jeg overrasket over hvor blottleggende den taktile opplevelsen blir. Etter å ha lest hvordan slike små figurer kunne være personifikasjoner av årstidene eller kjærlighetsbringende eroter, lurer jeg på om en slik berøring jeg nå gjør kan etterligne fortidige ritual for manifesteringen av kjærlighet eller jordens gunst. Den sensuelle følelsen virker plutselig litt mer legitim.

Marmorharen

Utstillingsguidens utdypelse rundt marmorharen påvirker opplevelsen når jeg setter meg ned for å berøre den (se Figur 14). Teksten får meg til å tenke på hvordan folk så på sine eiendeler før, og i det hele tatt hvilke materialer disse eiendelene var laget av. Var det vanlig å eie små dyrefigurer av marmor?



Figur 13: Torsoen er ru enkelte steder, og glatt andre, som skaper spennende sanseinntrykk. Foto: Trine Anette Fostervold



Figur 14: Harens størrelse gjør at jeg bruker begge hendene til berøring fra start. Foto: Trine Anette Fostervold

Hvem eide disse? Hvor mye kostet det å få laget en slik og hvordan forholdt man seg til dem? Uansett om jeg ikke vet svaret på disse spørsmålene, og ikke finner svarene i utstillingen, er det noe lekent ved å stryke over ryggen på haren som om den skulle være ekte. Jeg lurer på om figuren holdt sentimental verdi for sin opprinnelige eier, og om de ville strøket ømt om den slik jeg gjør. Denne gjenstanden er større enn de to forrige, og jeg bruker begge hendene til å berøre den fra start. Den har en blanding av ru og myk tekstur, med en rund grop på midten av ryggen som vekker nysgjerrighet. Hvordan har dette skjedd?

Fragmentet av en fot

Fragmentet av en sandalkledd fot mest sannsynlig tilhørende en kolosstatue, er den siste av gjenstandene jeg berører, og den største (se Figur 15).

Størrelsen gir med en gang inntrykk av hvor stor hele statuen har vært, og dette i seg selv inspirerer fascinasjon. Hvem sin fot er det jeg skal ta på nå? Forventningene til tekturen er høy på denne, for jeg kan se lyset reflektere på de detaljerte tærne, imens den fragmenterte stortåen ser ru ut til kontrast. Jeg legger begge hendene på foten, og steinen føles hard, stødig og mektig. Å berøre en fot med forsiktighet føles underlig mye ut som en bønn, og på lik måte som berøring av hellige steiner og helgenfigurer i kristen historie, undrer jeg på om det var vanlig å be til disse kolosstatuene ved å berøre dem. Steinen er glatt over de velformede tærne, og formen av sandalen som strekker seg over foten og mellom de to største tærne er en spennende kontrast. Utskjæringen er veldig realistisk, og rent sanselig meget interessant å utforske med både fingertupper, håndflater og lett skraping med fingerneglar.

To refleksjoner ved endt besøk

En ting jeg innser når jeg skal beskrive denne utstillingen, er hvor mye av beskrivelsen som i grunn er forsøk på å se sammenhengen mellom de forskjellige fysiske elementene i utstillingen. Den overveldende følelsen jeg satt igjen med etter besøket mitt var at selv om disse elementene var plassert i samme rom, slet jeg med å finne en kronologi og en logikk i hvordan de var relaterte til hverandre.

En annen tanke jeg satt igjen med på slutten av besøket var setningen «møt gjenstandene med alle sansene» som jeg leste på nettsiden til utstillingen. Dette er noe misvisende, i og med at



*Figur 15: Fragmentet av en fot er størst av gjenstandene til berøring.
Foto: Trine Anette Fostervold*

utstillingsdesignet i seg selv bare appellerer til to av de fem sansene. Her er det mulig at utstillerne refererer til noe annet enn de fysiske sansene, men dette er heller ikke tydelig.

5.2 Direkte berøring, det fysiske aspektet og nærhet

Gjennom mine observasjoner har jeg identifisert et par sentrale funksjoner berøring kan ha i utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*: å skape følelsen av nærhet og tilknytning til menneskene i antikken og det gamle Egypt (herfra oppsummert som *menneskene i antikken*) og formidling av utstillingens tematiske innhold.

Slik jeg definerte i teorikapittelet, er det direkte berøring (*real touch*) utstillingen tilrettelegger for gjennom konsept og design – den type berøring hvor en hånd legges direkte på gjenstanden uten av noe avstand forblir mellom huden og gjenstanden. Denne berøringen er ment for fire utvalgte gjenstander i utstillingen. I et historisk perspektiv har denne formen for berøring blitt mest ekskludert fra museet gjennom de siste 100 årene, spesielt når det gjelder autentiske museumsgjenstander.

Naturligvis gir direkte berøring informasjon om de materielle egenskapene ved marmorgjenstandene som tekstur, temperatur og form, men berøring er også ment å ha andre funksjoner enn dette i utstillingen. I intervjuene med utstillerne stilte jeg spørsmål rundt hvilken funksjon de mente berøringen skulle ha. Faglig ansvarlig Prusac Lindhagen sier at de inkorporerte berøringen for å tilby publikum en direkte kontakt med gjenstandene. Hun utbroderer med å si at berøring «er en utrolig, egentlig sterk opplevelse, så vi ville veldig gjerne gi publikum den kontakten med fortiden, og som en personlig opplevelse, gjerne med det å kunne berøre marmorflater».⁵⁸ Utstillingsdesigner Aspelund fra Snøhetta, forteller at de ønsket å «skape et bånd mellom de besøkende og menneskene bak gjenstandene» og for å oppnå dette båndet ville de skape sanselige opplevelser.⁵⁹

Utstillerne tiltenkte altså at publikum skulle få fornemmelser av nærhet og kontakt med fortidens mennesker gjennom å berøre gjenstandene fra denne tiden. Noe Prusac Lindhagen påpeker som også står i utstillingsguiden er hvordan emosjoner og sanser er forskjellige ting som står i nær relasjon til hverandre.⁶⁰ Her lener utstillingen seg på tanken om at sanseintrykk kan kurteres til å gi tilgang til universale følelser gjennom materielle gjenstander. Altså at sanseintrykk kan forutsees og mobiliseres til å ha en sentral, tolkende

⁵⁸ Privat kommunikasjon med Marina Prusac Lindhagen over Zoom, 05.03.2021

⁵⁹ Privat kommunikasjon med Carl-Andreas Berg Aspelund gjennom intervju over Zoom, 01.03.2021

⁶⁰ Prusac Lindhagen, *følelser i antikken og det gamle egypt*, 26

funksjon i et sanselig møte med en gjenstand.

Da jeg var i utstillingen og berørte den første gjenstanden, den fragmenterte hånden, for første gang, opplevde jeg en sterk følelse av intimitet, etterfulgt av en fantasert reise to tusen år tilbake i tid. Hånden jeg berørte føltes ikke lenger bare ut som stein, men som en levende bro. Til hva denne broen ledet til var vanskeligere å vite. Berøringen stimulerte fantasien min til å se for seg mulige scenarioer hvor denne gjenstanden hadde blitt interagert med av datidens mennesker, men disse scenarioene var mange og vage. I den deltakende observasjonen fortalte den ene deltakeren at han følte seg «nærmere den tiden gjenstandene kommer fra» imens han berørte hareskulpturen. Berøringen åpnet også for refleksjon rundt hvor gjenstanden hadde vært før den havnet i utstillingen hvor han nå kunne sitte og ta på den. I en historisk kontekst viser Classen at berøring hadde en lignende betydning for de besøkende i museet på 16- og 1700-tallet. Berøring ble oppfattet til å danne bro på tvers av tid og sted, og lot besøkene oppnå en forestilt intimitet med fortidens mennesker.⁶¹ Det er altså flere kilder som forteller at direkte bruk av berøring i seg selv fører til en oppfattelse av kontakt og nærhet til fortiden, som oppleves å transendere de fysiske forholdene rundt oss. Dette oppfordrer til spørsmål om hvordan dette skjer, og videre hvilke(t) mål dette kan brukes til å oppnå i en utstilling.

En annen sentral funksjon jeg observerte relatert til det sensoriske var at nærheten til gjenstandene i seg selv påvirket opplevelsen av dem. Her blir det nyttig å bruke begrepene peripersonlige luftrom og proprioepsjon. Det peripersonlige luftrom, slik kunsthistoriker Francesca Bacci og sanseforsker Francesco Pavani beskriver det, er luftrommet rundt kroppen som sansene er ømfintlige for, hvor auditive og visuelle hendelser oppfattes som allerede i kontakt med huden.⁶² Noe av det første jeg bemerket meg i min opplevelse av *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* var hvor mye mer til stede og ekte gjenstandene føltes da de ikke var plassert bak glass. Mangelen på den fysiske barrieren gjorde at fornemmelsen av deres nærvær ble sterkere på tvers av luftrommet mellom meg og gjenstanden. Utover min gjennomgang av utstillingen følte jeg en sterkere tiltrekning til de gjenstandene som stod utenfor glassmonter enn de som stod innenfor glass. De har også forblitt tydeligere i minnet mitt i ettertid – til tross for at de eldste, mer unike og bedre bevarte gjenstander, som trolig

⁶¹ Classen, «Touch in the museum» 278

⁶² Bacci og Pavani, «"First hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums», 23

ville vært mer minneverdige, stod innenfor glass. Da deltakerne diskuterte gjenstandene seg imellom både under og etter gjennomgangen, snakket de først og fremst om de gjenstandene de fikk ta på, så enkelte av de som stod utenfor glass, imens de som stod innenfor glass ble nevnt i minst grad. Her var det kun en gruppe gjenstander som ble kommentert fordi Aksel fortalte at hans mor hadde et sett med kopier av et malt terrakottaservise.

Konservator Håbu påpeker at ved å plassere gjenstander uten monter legger man til rette for følelsen av nærhet. Vi kan tolke at gjenstandene, ved å stå uten fysiske glassmonter rundt seg, i større grad stimulerer det peripersonlige luftrommet til den besøkende, og på denne måten trekker oppmerksomhet som leder til nysgjerrighet og et mer bevisst forhold til gjenstandene. Relatert til tanken om hvor nære gjenstandene er, er kroppens proporsjonale plassering i forhold til dem. Proprioepsjon, forklart og utforsket av Bacci og Pavani, er et begrep om den kontinuerlige informasjonen de sensoriske mottakerne i alle kroppens ledd og muskler gir hjernen om hvordan kroppen er i forhold til sine omstendigheter.⁶³ Akkurat nå forteller kroppen din at du kanskje sitter på en stol med bena i kryss eller står ved et vindu og lener skulderen mot vinduskarmen. Dette er ikke noe du sanser med hånden, men som likevel kommer fra det sensoriske apparatet i kroppen.

I *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ga det sentrale bordet meg raskt assosiasjoner til samtaler, gjensidig oppmerksomhet og likestilte møter. Videre, når jeg satte meg ned ved bordet brøt dette den formelle måten å forholde seg til museumsutstillinger, nemlig å gå og stå. Utstillingsdesigner Aspelund forteller at det danske uttrykket «å møtes i øynehøyde» ble viktig når de designet bordet. Ved å sette seg ned ved bordet, se gjenstandene, og spesielt bystene rett i øynene, skulle man «møtes på likt plan, som likeverdige».⁶⁴ Dette skal invitere til refleksjon og relatering til menneskene bak gjenstandene. Da jeg assosierte bordet med samtaler og gjensidig oppmerksomhet, opplevde jeg at jeg besjelet gjenstandene til det punktet hvor det å sitte ved bordet foran de føltes ut som et møte med noe mer levende enn en figur laget av stein. På et plan er denne tilretteleggingen for et fysisk nærmere, komfortabel interaksjon i øynehøyde, en effektiv manipulasjon av proprioepsjon for å gi publikum følelsen av et mer intimt møte med gjenstandene.

⁶³ Bacci og Pavani, «"First hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums», 18

⁶⁴ Privat kommunikasjon med Carl-Andreas Berg Aspelund gjennom intervju over Zoom, 01.03.2021

Direkte berøring, det peripersonlige luftrom og proprioepsjon er alle brukt i utstillingen for å gi den besøkende følelsen av et nærere møte med gjenstanden. Vi kan også se en antydning til at de gjenstandene som står utenfor glass drar oppmerksomheten til publikum på en mer umiddelbar måte, og forblir tydeligere i deres minne etterpå. Men til hvilken effekt og hvilket mål kan denne skjærpede oppmerksomheten rundt gjenstandene spille? Kan denne nærheten lede til en annen følelse eller emosjonell tilstand?

5.3 Empatisk innlevelse og hvordan stimulere fram dette

Et sentralt mål vi kan tolke ved utstillingen, er skapelsen av empati i publikum. Det er lett å se en parallell mellom definisjonen av empati jeg la fram i kapittel 4.2 og det utstillerne har uttrykt var sentrale mål med utstillingen og dens inkorporerte sansebruk; Kontakt med fortidens mennesker, hvordan de forholdt seg til sentrale, universale følelser og publikums egne refleksjoner rundt følelser. Vi kan dermed si at utstillerne ville stimulere en empatisk reaksjon i den besøkende, slik at hen kan leve seg inn i og føle de samme følelsene som fortidens mennesker gjennom å interagere med de samme gjenstandene. Nevroforsker Tania Singer og professor i biologisk psykologi Claus Lamm sier at empati er fleksibel og formbar av bevisste, kognitive prosesser, og kan både reguleres og forsterkes av kontekstuelle omstendigheter og interpersonelle forhold.⁶⁵ Vi kan altså se på empati som noe vi til en viss grad kan kontrollere og påføre med kognitive tankeprosesser, i motsetning til tidligere antagelser om at empati i høy grad er en automatisk reaksjon. Det er altså mulig å tenke at vi kan oppleve empati i en rekke situasjoner, inkludert i interaksjon med museumsgjenstander. Men hvordan oppnås denne empatiske innlevelsen? For å svare på dette, er det nyttig å se på Alvin I. Goldmans to ruter til empati. Goldman bruker kontemporær forskning for å legge fram to sentrale ruter til skapelsen av empati i et menneske; speiling og det han kaller den *rekonstruktivistiske* ruten. Speiling går ut på den ofte underbevisste etterligningen, eller speilingen, vi gjør av andres affektive tilstand, som leder til empatisk simulering av denne tilstanden.⁶⁶ Forskning viser at observasjonen av disse visualiserte uttrykkene av emosjoner stimulerer de samme kretsene i hjernen hos observatøren som de i den affektive tilstanden, og at dette er sterkest i følelsene av smerte og avsky.⁶⁷

Interessant nok nevner Goldman hvordan det å se andre bli berørt, stimulerer de samme

⁶⁵ Singer og Lamm, «The Social Neuroscience of Empathy», 88

⁶⁶ Goldman, «Two Routes to Empathy», 33

⁶⁷ Goldman, «Two Routes to Empathy», 33-35

kretsene i hjernen som det å bli berørt på det samme viset selv. Denne empatien for berøring er ikke aktuell her, siden dette innebærer observasjon av et annet menneske som aktivt uttrykker det som skal speiles, og utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* inneholder ingen levende mennesker. Men observasjon og deling av berøring er likevel et interessant tema, som jeg vil se på senere i samhandlingen mellom stedfortredende berøring og sosiale objekter.

Hva om vi vurderer speiling av ansiktsuttrykkene til de gjenstandene som viser mennesker? De fleste av disse gjenstandene viser nøytrale ansiktsuttrykk eller tvetydige ansiktsuttrykk det er vanskelig å tolke. Dessuten er mange av fjesene på disse bystene og relieffene fragmenterte, som forstyrrer videre tolkningen av noen ansiktsuttrykk. Uansett er speiling utilstrekkelig for å *oppleve* empati, siden det ikke gir tilgang til indre emosjoner. Det er tvert imot god grunn til å tro at empati inneholder en mer bevisst og konstruktiv prosess.⁶⁸ Her legger Goldman fram den *rekonstruktivistiske* ruten til empati, som jeg mener er den type prosess et museum bør legge opp til i skapelsen av empatiske refleksjoner.

Den rekonstruktivistiske ruten til empati går ut på å bruke informasjon om den personen man empatiserer med, til å forestille seg og imaginært oppleve hvordan hen har det, har hatt det eller hva hen har vært gjennom.⁶⁹ Goldman legger fram forskning som støtter evnen til å sette seg inn i andres perspektiv og prosjektere seg selv tilbake i tid for å oppleve tidligere hendelser, som viser at denne teoretiske ruten har et solid grunnlag i nevroforskning.⁷⁰ I denne ruten til empati er det informasjonen publikum får om de menneskene de skal empatisere med, som er nøkkelen til skapelsen av denne empatiske innlevelsen – imens sanselige inntrykk ikke blir gitt noen sentral rolle.

I *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* forteller utstillingen at de ønsker å skape refleksjoner rundt følelser på tvers av rom og tid, men tilbyr ikke tilstrekkelig informasjon for dette. Det er fordi tekstene i utstillingen omhandler hvordan antikkens kulturer presenterte og forholdte seg til følelser, og ikke informasjon om spesifikke emosjonelle perspektiv den besøkende kan prosjektere seg selv inn i. Utstillerne har videre bevisst strippet de formidlende elementene ned til primært gjenstander og tekst, som i seg selv reduserer de verktøy publikum kan bruke for å tilegne seg den informasjonen de trenger for å kunne bygge empatiske

⁶⁸ Goldman, «Two Routes to Empathy», 36

⁶⁹ Goldman, «Two Routes to Empathy», 37-38

⁷⁰ Goldman, «Two Routes to Empathy», 38-39

innlevelse.

Men kan ikke empati skapes av fantasien? Fantasien kan lage forslag til emosjonelle tilstander og perspektiv, slik berøringen jeg gjorde stimulerte min fantasi, men uten konkret informasjon om de faktiske emosjonelle tilstandene, er det stor fare for at denne imaginære tilstanden blir overfladisk. Min imaginære reise gjennom håndskulpturen tok meg to tusen år tilbake, men etter dette lagde fantasien min mange og vage scenarier hvor hånden kunne ha vært delaktig. Hadde det vært mer spesifikk informasjon til stede om hvilket emosjonelt forhold en eier kunne hatt til denne gjenstanden, ville det vært lettere å leve seg inn i det fortidige menneskets emosjonelle liv. En utfordring med arkeologisk materiale er at man i mange tilfeller ikke har spesifikk informasjon om den enkelte gjenstand. Spesielt i tilfeller hvor materialet ikke er kommet inn i samlingen rett fra utgravning, men på indirekte vis som gaver eller fra ukjente kilder som har separert gjenstanden fra dens funnsted og derav ledetråder for datering. Dette kan være tilfellet med den antikke samlingen til Kulturhistorisk museum. Dette kan også ligge til grunn for de vage geografiske plasseringene av gjenstandene.

Videre tyder det på at berøring og sansestimuli, dog tett koblet mot følelser, ikke er tilstrekkelig for å skape empatisk innlevelse i seg selv. Selv om både deltakerne i observasjonen og Classen sier berøring gir en opplevd kontakt med fortidens mennesker, vil jeg påpeke at denne kontakten ikke er innsikt i dypere, emosjonelle tilstander. Selv om empati er formbar og vi godt kan argumentere for at man kan skape empati gjennom interaksjon med kulturelt materiale, må broen som binder empati med gjenstanden være tilstrekkelig fylt med kunnskap om de man skal empatisere med og hvordan gjenstandene representerer dette. Her kan berøring være et virkemiddel som skaper et mer intimt møte med gjenstanden, men empati må bygges av mer innsiktskapende elementer. Dette fører til spørsmål om hvilke typer innsikt berøring kan bidra til å skape i utstillingen. Pedagogisk læring av kulturhistorisk kunnskap står som et mulig alternativ her.

5.4 Det pedagogiske perspektivet og kontekstualisering

I et forskningsbasert universitetsmuseum slik som Historisk museum er kvalitetssikret, pedagogisk læring et sentralt krav og en forutsetning for museumsdriften. Det er derfor svært aktuelt å se på berøringens potensielle funksjon og verdi i en pedagogisk sammenheng. Dette står både til kontrast og samspill med det empatiske perspektivet fordi utstillingens ønske om å stimulere fram empatisk innlevelse i den besøkende står i direkte kobling til det kulturhistoriske innholdet - antikkens menneskers forhold og fysiske representasjon av følelser. Berøring kan muligens ha en forsterkende effekt på empatidannelse, men hvilken

pedagogisk funksjon og verdi har berøringen i læringen av kulturhistorisk kunnskap? Classen forteller at de eneste museene som konsekvent har inkludert multisensorisk stimuli er barnemuseum,⁷¹ og forsker Tim Caulton sier at vitensentre lenge har inkorporert interaktivitet.⁷² Disse to typene museum har til felles tydelige og iboende pedagogiske målsetninger. Det ligger i dette en tydelig oppfatning om at interaktivitet og multisensorisk stimuli er verdifulle og naturlige pedagogiske verktøy. Det er derimot viktig å anerkjenne forskjellene mellom disse to typene museum og historiske museum, hvor de to førstnevnte i stor grad fokuserer på å lære hvordan apparater, maskiner, gjenstander og vitenskapelige installasjoner fungerer på et mer teknisk nivå. Denne funksjonen er i liten grad overførbart til historiske museum, hvor den pedagogiske funksjonen i aller høyeste grad går ut på å lære kulturhistorisk kunnskap.

Her blir Caultons ord om interaktivitetens begrensning viktig. Han sier at «although hands-on experience is effective, indeed essential, for learning to see objects, hands-on experience can hardly be adequate for aiming at scientific understanding».⁷³ Dette tydeliggjør at selv om interaktivitet kan være nyttig for å lære å se gjenstander (i denne forstand forstå deres materialitet), er dette ikke nok i seg selv for å *forstå* de. Det må altså noe mer til for at berøringen skal ha en pedagogisk nytte når det blir brukt i et historisk museum, og Caulton legger fram noen enkle kriterier for suksessfulle interaktive utstillinger. Av disse er spesielt intuitivt bruk og veiledende tekster viktige.⁷⁴ I *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* er den overordnede navigering i sirkel rundt bordet intuitiv, men berøringen og *hva den skal gi* er mindre sådan. Dette vil jeg si er på grunn av en manglende kontekstualisering av berøringen – altså hvordan det ikke er direkte formidlet hvilken funksjon berøringen skal ha i forhold til de andre formidlende elementene i utstillingen.

Utstillingen har et sterkt begrenset virkemiddelbruk, og utenom gjenstandene i seg selv er det kun skrevet tekst som er brukt for å formidle om den kulturhistoriske konteksten. I teksten som er i utstillingen, finnes det én linje med tekst i utstillingsguiden som beskriver hvorfor utstillingskaperne inkorporerte berøring, som er fordi de ville «bidra til en umiddelbar opplevelse av nærhet mellom mennesker fra forskjellige tider og steder».⁷⁵ Dette er en svært

⁷¹ Classen, «Touch in the museum», 284

⁷² Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 3

⁷³ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 17

⁷⁴ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 30

⁷⁵ Prusac Lindhagen, *følelser i antikken og det gamle egypt*, 26

åpen og filosofisk tanke, som legger mye av definisjonen på betydningen av berøringen i publikums egne hender. Dette trenger ikke nødvendigvis være en dårlig ting, men det knytter ikke berøringen opp mot den pedagogiske læringen av kulturhistorisk fakta. Samtidig har utstillerne valgt å separere det meste av tekst fra gjenstandene, hvor de små identifikasjonskortene er den eneste informasjonen i umiddelbar nærhet til gjenstandene. Utstillingsdesigneren forteller at dette ble gjort med overlegg: «Vi ville ikke ha på en måte, kall det forstyrrelser ved gjenstandene».⁷⁶ Publikum kan riktignok bruke utstillingsguiden så mye de ønsker, men intensjonen til utstillerne er likevel å skille gjenstandene fra de kontekstgivende elementene, som gjør at den besøkende møter gjenstanden nærmest på egen hånd, gjennom sansene og den kunnskapen hen besitter fra før. Jeg observerte i den deltakende observasjonen at dette ble mer forvirrende enn befriende. Deltakerne henvendte seg nærmest utelukkende til identifikasjonskortene, de kildene i umiddelbar nærhet, og bemerket senere at samlingen av alle tekstpanelene på en langvegg førte til at de ignorerte veggen til fordel for de mer interessante gjenstandene. I tillegg falt det seg ikke naturlig for de å henvende seg til utstillingsguiden, som de anså som en suvenir for å mimre til besøket i ettertid mer enn et hjelpemiddel i selve utstillingen. Samtidig var de noe skuffet over at identifikasjonskortene ikke tilbød mer informasjon.

Symbol eller bare indekser

Jeg vil argumentere for at mangelen på kontekstualisering hemmer både den kulturhistoriske læringen for publikum og det sentrale målet til utstillerne; å skape refleksjon rundt følelser. Dette er fordi publikum ikke fikk tilstrekkelig med informasjon å reflektere over. Dette tar oss tilbake til empatiskapelse og den rekonstruktivistiske ruten til empati som krever informasjon, men oppfordrer også til spørsmålet om vi ikke kan trekke kulturhistorisk kunnskap ut av kulturhistoriske gjenstander? Spesielt når utstillingen forteller oss at gjenstandene viser hvordan antikkens mennesker forholdte seg til universale følelser?

Da jeg gikk i utstillingen, opplevde jeg raskt en forvirring over å ha sett og tatt på gjenstandene, lest i tekstene at de viser følelser, men ikke klart å tyde følelsene *i selve gjenstandene*. Deler av forklaringen for dette ligger i det konservator Håbu sier; gjenstandene *representerer* følelser framfor å uttrykke dem.⁷⁷ Kun et antall av gjenstandene viser

⁷⁶ Privat kommunikasjon med Carl-Andreas Berg Aspelund gjennom intervju over Zoom, 01.03.2021

⁷⁷ Privat kommunikasjon med Anne Håbu, 24.02.2021

menneskelige fjes og kropper, og disse viser nøytrale ansiktsuttrykk. Det er med andre ord ingen framstillinger av universale, menneskelige følelsesuttrykk slik som rynkede øyebryn eller smilende munn. Men er det ikke mulig å trekke kulturhistorisk kunnskap ut av kulturhistoriske gjenstander selv om de ikke har ansiktsuttrykk? Jo, men for å gjøre dette, må man ha de riktige verktøyene og den riktige kunnskapen for å tolke gjenstandene.

For å tydeliggjøre dette argumentet, blir det nyttig å inkludere teoretikeren Charles Sanders Peirces teori om semiotikk; bruken av symbolske tegn. Peirce deler tegn inn i tre kategorier; indeks, ikon og symbol. Disse vil på forskjellige måter kunne bli brukt til å formidle mer enn sin egen, distinkte eksistens. Peirce sier at et tegn ikke oppstår før noen tillegger det betydning.⁷⁸ Dette vil si at et objekt (abstrakt eller fysisk) oppnår sin status som tegn på noe utenom seg selv når den er satt inn i en betydningsgivende kontekst.

Museumsforsker Hege Børrud Huseby diskuterer museumsgjenstanders funksjon som indeksikalske tegn, altså deres representasjon og direkte kobling til fortiden.⁷⁹ De er beviser på en tid som er forbi, som vi kan få tilgang til gjennom disse gjenstandene. Dette er svært aktuelt for *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*, fordi gjenstandene i denne utstillingen er de mest sentrale elementene. De får denne posisjon i utstillingen fordi de er indeksikalske på antikken, dens følelsesliv og materielle kultur. Men Huseby advarer at en indeks ikke er et tegn i seg selv. Hun sier at «koblingen mellom tegnet og det objektet den refererer til, i denne sammenhengen museumsgjenstanden og historien den representerer, kan skapes av publikum dersom publikum kjenner til gjenstanden fra før».⁸⁰ Der man ikke kjenner til gjenstanden fra før, er man avhengig av at museet gir konteksten som publikum kan forstå gjenstanden gjennom. Den siste av Peirces tre kategorier av tegn er symbolske tegn, «hvor sammenhengen mellom tegn og objekt er basert på vane eller konvensjoner».⁸¹ Dette er viktig fordi gjenstandene i *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* sannelig nok sikkert var sterke symbol etter antikken og det gamle Egypts vaner og konvensjoner. De er derimot separert fra disse vanene og konvensjonene, både av tid og geografisk forflytning, og derav fjernet fra den kulturhistoriske konteksten som ga de sin symbolske mening. Gjenstandene i *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* bærer ikke den samme symbolske betydning for dagens

⁷⁸ Huseby, «Ting som tegn», 56

⁷⁹ Huseby, «Ting som tegn», 56

⁸⁰ Huseby, «Ting som tegn», 57

⁸¹ Huseby, «Ting som tegn», 56

publikum som betrakterne fra sin opprinnelige kontekst, og dagens publikum til gjengjeld, er ikke av en kontekst hvor de har evnen til å lese gjenstandenes symbolikk av seg selv.

Det er mulig å argumentere for at publikum kjenner til gjenstandene fra før siden antikke byster, skulpturer, egyptiske sarkofager og mytologiske gudfigurer er gjenstander de fleste av oss har sett før. Men vi må være bevisst på forskjellen mellom å kjenne igjen en gjenstands utseende og å forstå gjenstandens historie og betydning. Vi må også tenke på at gjenstandene i utstillingen er ment av utstillerne å være tegn på en spesifikk kontekst – nemlig menneskene fra antikkens forhold til følelser. Dette er en spesifikk dimensjon av den antikke kulturen som blir vanskelig å intuitivt forstå kun ut av gjenstandenes utseende (og sanselige materialitet) - nettopp fordi antikkens symbolbruk og ikonografi ikke er den samme som vi bruker i dag. Ut fra dette vil neppe gjenstandene i utstillingen bli oppfattet som tegn for publikum, fordi publikum ikke er godt nok informert om hva denne konteksten er – og selv om følelsene gjenstandene representerer er universale, er ikke de materielle framstillingene av de det. De er formet etter et kulturelt kodespråk. Her er det fare for at utstillingskaperne ikke har vurdert hvor godt evnet publikum vil være til å lese dette kodespråket. Faglig ansvarlig Prusac Lindhagen sier at

«vi som jobber i materiell kultur, lærer ganske fort at det er veldig få figurative framstillinger, veldig få symboler som ikke har en bestemt mening, eller betydning, og den betydningen er forståelig for de som lever i den sosiale konteksten»⁸²

Her sier Prusac Lindhagen tydelig at materiell kulturarv som regel alltid er kodet i bestemte meninger forståelig for de som lever i den sosiale konteksten. Ekspertene som studerer og arbeider med denne materielle kulturarven kan med tiden lære seg å forstå disse kodespråkene. Men uten at disse verktøyene for tolkning blir gitt til publikum vil denne evnen til å lese gjenstandenes ikonografi forbli utilgjengelig for publikum, og derav gjenstandenes evne til å formidle følelsene de representerer.

For slik Huseby forteller det, kommer endringen av indeks til tegn kun av den viten man har om gjenstandene, ikke fra gjenstandene i seg selv.⁸³ Derfor kan vi heller ikke se på sanselige inntrykk fra berøring som tilstrekkelig for å formidle den kulturhistoriske konteksten

⁸² Privat kommunikasjon med Marina Prusac Lindhagen over Zoom, 05.03.2021

⁸³ Huseby, «Ting som tegn», 57

gjenstanden skal illustrere – eller transformere de fra indekser til symboler. Huseby går videre til å fortelle at for å gi kontekst, må gjenstandene kombineres med elementer som beskriver den konteksten museet ønsker å gi publikum. Disse kan være tekst eller ikoniske tegn som fotografier, malerier, illustrasjoner og scenografiske rekonstruksjoner, men også ikke-visuelle elementer som lyd.⁸⁴ Her er det mulig å inkludere berøring også, men for å ha en ikonisk funksjon (og derav kulturhistorisk verdi), må det være i den forstand at man etterligner en type berøring gjort i fortiden, slik som handlinger knyttet til ritualer for eksempel. I *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* har vi ingen måte å vite om berøringen vi gjør er ikonisk etterligning, og dette er heller ikke et mål som blir formidlet av utstillingskaperne. Utenom dette bruker ikke utstillingen ikoniske tegn, kun tekst. Dette fører til en utfordring i balanse gjennom utstillingen. Museumsutvikler Andrea Witcomb sier at tomrom, fravær eller *gaps* i historieformidling er viktig for å gi rom til å stimulere publikums forestillinger.⁸⁵

Utstillingene må legge fram hint som publikum selv tolker og setter sammen for å fylle ut historien på en måte som er aktiviserende og stimulerende for dem. En installasjon eller utstilling som er pakket med *for mange* ikoniske tegn, beskrivelser og rekonstruksjoner kan presentere et «ferdig univers» hvor det ikke er rom for publikum til å fylle inn med egne fantasier og refleksjoner, og flette sammen de forskjellige tegnene og hintene de formidler.⁸⁶ Jeg vil understreke at for få ikoniske tegn, beskrivelser eller andre kontekstgivende tegn fort risikerer at utstillingen blir utilgjengelig. Den blir «oksygen-fattig» i den forstand at man ikke får tilstrekkelig med tegn og hint til å puste liv i den. Deltakerne i den deltakende observasjon fortalte at de opplevde en frustrasjon over å ha for få tråder de kunne trekke sammen. De oppfattet at målet med utstillingen var å føle følelser, og forlot den med en følelse av frustrasjon av å ikke ha oppnådd det målet. Aksel fortalte at «det førte til at jeg nøt denne utstillingen mye mindre enn det jeg ville gjort om jeg forstod den bedre. Jeg liker ikke å ikke forstå, og da vil jeg heller ha det overforklart enn underforklart, spesielt når det gjelder historie».⁸⁷

Utstillingskaperne uttrykte at intensjonen ved å separere gjenstandene fra de andre formidlende elementene var å skape uforstyrrede og mer intime og dyptgående møter med

⁸⁴ Huseby, «Ting som tegn», 57-58

⁸⁵ Huseby, «Ting som tegn», 60

⁸⁶ Huseby, «Ting som tegn», 60-61

⁸⁷ Privat kommunikasjon med deltaker i deltakende observasjon, Aksel Konstantin Molteberg, 26.03.2021

gjenstandene. Det virker derimot som dette fjernet et nødvendig ledd mellom den besøkende og gjenstandene i skapelsen av innsikt og forståelse for hva gjenstanden er tegn på. Denne separasjonen (og mangelen på flere, varierende kontekstgivende element) førte til at gjenstandene ikke oppnådde funksjonen som symbolske tegn, og derav koblingen til sin kulturhistoriske kontekst.

I forlengelse kan vi se at berøringen mistet mye av sin verdi som bånd-skaper fordi den ble stående alene som bro mellom den besøkende og de indeksikalske gjenstandene hen var ute av stand til å lese. Deltakerne forstod ikke hva de tok på, eller hvorfor, og oppnådde dermed ikke den kontakten med fortiden de var ment å få. Dette foreslår at berøringen må settes like mye i kontekst som gjenstandene (gjennom instruks, spørsmål eller kontekstgivende informasjon) for at publikum skal oppfatte den funksjonen og verdien den skal ha i den enkelte utstilling.

Men om berøringen i seg selv ikke kan lære kulturhistorisk kunnskap, kan den i det minste vekke interesse for det? Det finnes tegn som tyder på dette. Prosjektleder Listerud reflekterer rundt hvordan museet aldri har nok plass til å utdanne noen fullt på et tema, men de kan gi smakebiter som gjør publikum interessert. Han sier at «hvis du på en måte kan tilrettelegge for en nærhet, fordi at folk tar på det, så tenker jeg at det kanskje er en annen vei til kunnskap».⁸⁸ Han utdyper med håpet om at berøringen av en museumsgjenstand kan inspirere et publikum til å oppsøke mer kunnskap om gjenstanden eller tematikken. Toramari delte uoppfordret denne observasjonen om seg selv i den deltakende observasjonen. Hun fikk mer lyst til å lese seg opp på gjenstandene hun berørte enn de hun ikke berørte. Her ble berøringen et viktig ledd i publikums investering i utstillingens innhold og gjenstander. I relasjon til denne nysgjerrighetsvekkingen i publikum kan vi utforske berøringens potensial til å være et aktivt midtpunkt for den sosiale dimensjonen i et museum.

5.5 Stedfortredende berøring og Sosiale Objekter

Før observasjonen ga jeg deltakerne instruks om å berøre to av fire gjenstander hver for seg. Dette var for at jeg skulle stille de spørsmål rundt hvordan det var å berøre gjenstandene alene versus sammen med en annen, og utforske de forskjellige opplevelsene dette kunne ha ført til. Under selve berøringen fortsatte derimot deltakerne å dele inntrykk og refleksjoner rundt berøringen høyt med hverandre selv om de berørte forskjellige gjenstander og satt ved hver

⁸⁸ Privat kommunikasjon med Knut Listerud gjennom intervju over Zoom, 18.02.2021

sin seksjon av bordet. Her delte de både hvordan steinen var kald, glatt og ru, og hvordan motivene skapte forskjellige reaksjoner i dem. Dette var ikke forutsett, og viste en naturlig trang til å fortsette å dele opplevelsen av å berøre med hverandre til tross for at de i eksperimentet berørte gjenstandene «hver for seg». Dette illustrerer *vicarious touch*, eller stedfortredende berørings funksjon som sosialt verktøy. Forsker i museologi Dimitra Christidou og forsker innenfor pedagogikk Palmyre Pierroux observerte under et besøk med en gruppe ungdommer i en kunstutstilling hvordan direkte berøring for én ble stedfortredende berøring for den andre. Dette hjalp til å lede fokus og bli et felles verktøy for tolkning og refleksjon rundt kunstverkene.⁸⁹ I min observasjon fikk den stedfortredende berøringen den samme funksjonen mellom de to deltakerne, hvor berøringen av hver sin gjenstand ble et felles punkt for sammenligning og diskusjon.

Begge deltakerne bemerket seg hvordan hareskulpturen og fotfragmentet var de gjenstandene de følte et sterkest forhold til. De reflekterte selv at dette var fordi motivet var noe de allerede var kjent med, og som de hadde en relasjon til fra før. Dette spiller godt inn med det Huseby sier om hvordan en indeks kan bli til et tegn om publikum kjenner til gjenstanden fra før. Riktignok var det i denne sammenhengen motivet som var gjenkjennbart, og ikke gjenstanden eller dens kulturhistoriske betydning, men dette skapte likevel dypere inntrykk enn de motivene deltakerne ikke hadde en relasjon til fra før, eller så generelle motiv som for eksempel en flaske eller en hånd.

Men dette kan også passe inn i teorien om Sosiale Objekter, lagt fram og forklart av museumsforsker Nina Simon. Simon sier at museumsgjenstander blir sosiale når de stimulerer til sosial deling mellom de som interagerer med dem.⁹⁰ Videre deler Simon sosiale objekter inn i fire overordnede grupper; **personlige, aktive, provoserende og relasjonelle**. I *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* vil jeg argumentere for at gjenstandene spiller sterkest inn i den personlige grupperingen. Her stimulerer gjenstandene en umiddelbar personlig tilknytning til den besøkende, og skaper derav en trang i den besøkende til å dele.⁹¹ Et sentralt mål hos utstillingskaperne er å skape en følelse av nærhet og kontakt med fortidens mennesker gjennom universale følelser. Dette gjør at eventuell sosial dialog mellom publikum skal ha personlige og intime refleksjoner som midtpunkt. Men den ene gjenstanden spilte også en

⁸⁹ Christidou og Pierroux, «Art, touch and meaning making», 110

⁹⁰ Simon, *The Participatory Museum*, 129

⁹¹ Simon, *The Participatory Museum*, 130

provoserende rolle for Aksel, som delte hvordan hans milde fobi for føtter gjorde at han vegret seg noe for å røre fotfragmentet.

De type personlige sosiale objekter Simon legger fram som eksempler, er gjerne ting publikum har eid versjoner av selv, eller kjenner igjen fra barndom og oppvekst. Kan gjenstander fra en fremmed kultur, tid og sted få en tilsvarende personlig betydning for et publikum? Om de holder referanser og paralleller til publikums egne liv og kulturelle kontekst er det fullt mulig å tro dette, slik som at haremotivet er kjent for Toramari og Aksel selv om gjenstanden er fra antikken. Men hva med gjenstander fra andre kulturer eller fjerne tider? Kan et museum bare håpe på å skape nærgående møter mellom et publikum og gjenstander de allerede har et forhold til?

Vi kan heller stille spørsmål om det finnes grep et museum kan ta for å gjøre objektene sine sosiale. Her påpeker Simon at ikke alle objekter naturlig er sosiale, men at diverse teknikker kan lage plattformer for sosial deling av gjenstander. Dette går ut på å sette gjenstandene i omgivelser som oppfordrer til sosial deling, blant annet gjennom å stille publikum tankevekkende spørsmål⁹² og/eller lage kontrastfulle og provoserende framstillingsdesign.⁹³

Kan vi se noen teknikker anvendt for å gjøre gjenstandene i *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* sosiale? Utstillingens tekst er primært reflekterende rundt antikkens kulturer og hvordan deres forhold til følelser kan spores i ritualer, religion og litteratur, og stiller ikke spørsmål som oppfordrer til sosial dialog rundt gjenstandene. Utstillingsdesignet med sitt sosialdemokratiske bord og monokromatiske fargevalg er mer harmonisk enn kontrastfull og provoserende, men bordet og benkene i seg selv kan invitere til å sette seg ned og bruke litt mer tid ved gjenstandene. Utstillingskaperne forteller at den opprinnelige planen om å ha mørke vegger og tak måtte kuttes på grunn av byggets status som fredet. I tillegg forteller faglig ansvarlig Prusac Lindhagen at de planla å være mye til stede i utstillingen gjennom arrangement og omvisninger, men at koronapandemien har gjort dette umulig enn så lenge. Dette vil trolig lage gode plattformer for sosial dialog rundt gjenstandene.

Jeg vil spørre om berøring og fysisk håndtering i seg selv kan være et verktøy for å gjøre gjenstander sosiale. For Toramari og Aksel var det tydelig at berøringen åpnet for en ny side av museumsopplevelsen hvor det falt seg veldig naturlig for dem å dele inntrykkene de fikk.

⁹² Simon, *The Participatory Museum*, 139

⁹³ Simon, *The Participatory Museum*, 158

Denne delingen omhandlet hvor nytt og merkelig berøring av autentiske museumsgjenstander var, som førte til refleksjoner rundt den museumsetiketten de var opplært etter og hvordan det følte å bryte denne. Dette kom direkte av berøringsmuligheten, og hadde neppe blitt et like sentralt samtaletema uten denne muligheten. Selv om denne refleksjonen ikke dreide seg om kulturhistoriske fakta de lærte fra berøringen, eller refleksjon rundt følelsetematikken i utstillingen, var det tydelig at berøringen førte til sosial deling av gjenstandene – slik stedfortredende berøring også virket til å gjøre da deltakerne berørte hver sin respektive gjenstand. Her er det også interessant å bemerke seg at Simon sier at sosiale objekter ikke trenger være fysiske, men kan også være abstrakte ting og opplevelser.⁹⁴ Slik sett kan vi se at berøringen gjorde gjenstandene til sosiale objekter, og var et sosialt objekt i seg selv.

⁹⁴ Simon, *The Participatory Museum*, 128

6 Diskusjon

Så, hva betyr funnene jeg har gjort til nå i en større sammenheng? Hva er verdien av berøring i et kulturhistorisk museum og hva sier dette om den kontemporære og framtidige posisjonen til sansestimuli i museet?

I dette kapitlet skal jeg diskutere berøring og sansestimuliens posisjon i museet ut fra kritiske perspektiv rundt temaene demokratisering av museet, berøring versus bevaring og sansestimuli i digitaliseringens alder. Først vil jeg se på om berøring i det hele tatt har en verdi i et kulturhistorisk museum.

6.1 Berøring for berøringens skyld: Er det egentlig viktig i et kulturhistorisk museum?

I kapittel 4 la jeg fram et noe nøkternt perspektiv på interaktivitet presentert av professor og museumsforsker Tim Caulton. Caulton sier at selv om interaktivitet er et attraktivt medium, påpeker han at interaktivitet ikke passer til alle museumsutstillinger.⁹⁵ Gjennom denne oppgaven har jeg ikke identifisert noen sentrale funksjoner berøringen holder i hverken empatiskapelse eller læring av kulturhistorisk kunnskap. Et spørsmål som har ligget og ulmet under alt dette er spørsmålet om berøring da egentlig er så viktig i et kulturhistorisk museum? Burde museum som tar for seg historisk og arkeologisk materiale inkorporere sansebruk om det ikke leder til mer effektiv læring av historiske fenomen? Finnes det en risiko for at fokuset på sansebruk vil overdøve de andre formidlingselementene som faktisk gir publikum innsikt i fortiden? De funn jeg har gjort i denne oppgaven henter til dette (selv om det er viktig å påpeke at den observasjonen jeg gjorde var av et så relativt lite omfang at det ikke kan dras definitive konklusjoner).

Men her er det også viktig å være bevisst hvilke mål museet setter seg ved de enkelte utstillingene, sanseinkorporeringen og driften i sin helhet. Slik jeg viste i kapittel 2 har museet gjennom de siste tiårene fått en større rolle som aktiv samfunnsaktør. Dette har medført et større ansvar og en større frihet til å ha flere betydninger enn kun som 'hierarkisk vokter av den sanne historien' som de hadde før. I dagens museologi finnes det en klar tanke om at meningsfulle museumsopplevelser handler om mye mer enn det historiske læringsutbyttet en får. I framtiden vil trolig museets rolle og betydning i samfunnet endre seg videre, og vi gjør

⁹⁵ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 35

god nytte av å være fleksible når vi vurderer museets verdi og funksjon i det større samfunnet. I denne oppgaven har jeg funnet at berøring, selv med mangler innen empatiskapelse og pedagogisk læring, kan være et sterkt sosialt verktøy for å samle et publikum og stimulere fram sosialt samvær rundt en utstilling eller en gjenstand. Berøring kan også forsterke den emosjonelle investeringen et publikum legger inn i en utstilling og et kulturhistorisk tema, og dette kan være viktige nøkler for å inspirere publikum til å engasjere seg med andre elementene som gir kulturhistorisk kunnskap. Vi skal ikke legge skjul på hvor viktige slike elementer kan være både for et publikums opplevelse og et museums relevans. Å skape nye, spennende og nærgående måter å tilnærme seg materiell kulturarv er noe enhver museumsansatt burde være opptatt av. Av den grunn er berøring et svært nyttig element å vurdere i utviklingen av formidlingskonsept. Jeg tror derimot verdien berøringen får i en utstilling avhenger av hvordan du inkorporerer den, og hvor godt den spiller med de andre formidlende elementene for å få fram innholdet. Om berøring i en utstilling ikke blir koblet godt nok opp mot de andre elementene i utstillingen, blir det fortere et forvirrende element enn et gunstig et. Berøring for berøringens skyld, og ikke noe annet, blir fort ufordelaktig i kulturhistoriske museum fordi den ikke bidrar til innsiktskapelse, men heller tar fokus bort fra det. Dette står til forskjell fra andre typer museum hvor berøringen spiller en mer iboende rolle i formidlingens mål.

Et sterkt funn i min analyse er hvor viktig det er at berøring og interaktivitet står i tydelig kommunisert forhold til andre elementer ved en utstilling, for slik vi så kan berøringen potensielt miste sin slagkraft og potensielle verdi om det ikke blir tydeliggjort hvilken intensjonell funksjon den skal ha. Slik Snøhetta er kjent for, er det de få og stilrene designtrekkene som skaper det minimalistiske og spennende uttrykket. Men når du stripper elementene ned til de få, får hvert enkelt designelement et større bærende ansvar for helheten. Ved å strippe gjenstandene fra sin kulturhistoriske kontekst gjennom å separere de fra teksten og ikke inkludere andre former for kontekstuell formidling, ble berøring overlatt et større formidlende ansvar enn det berøring kan ha i en kulturhistorisk utstilling. Det er slik som Tim Caulton sier det: «although hands-on exhibits is an extremely attractive medium, it cannot, alone, tell the whole story».⁹⁶

⁹⁶ Caulton, *Hands-on Exhibitions*, 35

6.2 Berøringens demokratisering av museet

Å la publikum berøre autentiske museumsgjenstander er essensielt en måte å demokratisere museet på. Slik jeg presenterte i analysekapittelet, la utstillingsdesigner Aspelund vekt på hvordan bordinstallasjonen i utstillingen tilrettela for et sosialdemokratisk møte mellom besøkende og gjenstand, men her er berøringen i seg selv et sterkt sosialdemokratisk verktøy. I lang tid har fysisk håndtering av gjenstander, og all den betydningen det kan ha, vært reservert for museumsansatte og eksperter i et satt hierarki. Ved å åpne for fysisk håndtering og taktile muligheter for den allmenne befolkning, bryter museet ned dette hierarkiet og anerkjenner en verdi i å la ethvert publikum, uansett hvem de er, ha større kroppslige møter med den materielle kulturarven som framstilles. Dette gir i teorien den gjengse besøkende muligheten til å endre og videre potensielt ødelegge den materielle kulturarven, og i dette permanent påvirke kulturarvens videre reise inn i framtiden. Hvordan denne tanken påvirker en besøkende varierer nok, men det kan i sterk grad føre til et mer skjerpet og reflektert forhold til den individuelle gjenstand. I kapittel 5.1 bemerket jeg min egen nøling i å berøre gjenstandene nettopp på grunn av tanken om hvordan avtrykket av min hånd, uansett hvor liten, ble en del av gjenstanden – og gjenstanden en del av meg. Denne gjensidige påvirkningen er et sterkt virkemiddel som kan skape en større eierskapsfølelse hos den generelle befolkningen ovenfor kulturarven i deres lokale museum, og videre føre til et mer engasjert publikum.

Spørsmålene rundt hvem som skal få berøre hva er også dypt politiske og etiske ifølge Cassen, som spør hvorfor bare kuratorer skal ha tillatelse til å berøre gjenstander som for enkelte folkegrupper som synshemmede og urbefolkninger kan ha større betydning.⁹⁷ Et etisk aspekt som er spesielt aktuelt i museum som omhandler etnografisk materiale fra andre kulturer, er om det finnes personer fra denne folkegruppen i dag som har større eierrett på materialet, og som ville hatt større nytte av å få sanselig tilgang til den materielle kulturarven. I tilfeller hvor hellige eller verdifulle objekter fra slike folkegrupper blir utstilt, vil allmennbefolkningens berøring muligens være skadelig og uetisk.

Et annet politisk aspekt i demokratisering av museet gjennom sansestimuli er den større tilretteleggingen for synshemmede og personer med andre fysiske begrensninger.

Prosjektleder Listerud forteller at det lenge ble vurdert å inkludere blindeskrift i *Følelser i*

⁹⁷ Classen, *The Museum of the Senses*, 140

antikken og Det gamle Egypt, og utstillingsdesigner Aspelund forteller at med mer tid og ressurser kunne det vært aktuelt å inkorporere de andre sansene. Faglig ansvarlig Prusac Lindhagen forteller at de snakket om å inkludere duft, og konservator Håbu nevner også duft som et spennende aspekt å inkludere. Med inkludering av flere sanser eller blindeskrift kunne denne utstillingen blitt svært stimulerende for mennesker med sansebegrensinger. For selv om berøringen åpner for mer inkluderende tilnærming til den materielle kulturarven, må vi anerkjenne at *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* fremdeles er en svært konvensjonell utstilling. Med en berøringsbegrensning på fire av over 40 gjenstander appellerer den fremdeles i aller største grad til synssansen. Men denne bevisstheten rundt hvordan utstillinger kan tilgjengeliggjøres for mennesker med synshemninger hos disse utstillerne er et godt tegn på et mer progressivt og inkluderende museum i framtiden. Gjennom muligheten for fysisk håndtering av gjenstander, men også bruk av lyd, lukt og smak i utstillinger vil museet i større grad bli tilgjengelig for mennesker med slike begrensninger, som tradisjonelle utstillinger bestående av tekst og gjenstander innenfor glass, i stor grad har ekskludert.

6.3 Berøring versus bevaring

En sentral og uunngåelig problemstilling i diskusjonen rundt berøring i museet er skjæringspunktet mellom tilgjengeliggjøring og bevaring. Dette er spesielt aktuelt for museer som forvalter verdifull arkeologisk og historisk materiale, og kanskje spesielt de museene som inneholder det vi vil anse som verdensarv. Slik jeg redegjorde for i kapittel 2, skjedde den gradvise utlukingen av sansene parallelt med framveksten av holdningen om at gjenstandene hadde større verdi og måtte bevares. Siden denne utviklingen på 1800-tallet har denne holdningen veid tungt, og står i dag som et tydelig motargument for oppfordringen til å la publikum fysisk håndtere materiell kulturarv. For en av museenes og kulturminneforvaltningens hovedoppgaver er å dokumentere og bevare kulturarv for fremtidige generasjoner. Å la enhver besøkende i museet, som i dag er betraktelig større mengder mennesker enn før i tiden rent tallmessig, blir direkte motvirkende intensjonen om å bevare den materielle kulturarven på best mulig måte. Dette er et reelt dilemma ethvert museum må ta stilling til. Det virker derimot som museum som inkorporerer berøring har begynt å se mer nyansert på tematikken.

Men det er måter å tilgjengeliggjøre materiell kulturarv som ikke går på direkte berøring. Slik jeg viste i kapittel 5.2 var enkle trekk som å plassere gjenstandene utenfor glass svært effektivt for å oppnå et mer bevisst og nærgående møte med dem. Forholdsmessige grep som dette, og bevisste proprioceptive tilrettelegginger som å se gjenstander «i

øyenhøyde» kan nå langt for å tilgjengeliggjøre kulturhistorisk materiale på en mer personlig og effektiv måte – og uten å risikere skade ved direkte fysisk kontakt.

I mange tilfeller vil det derimot ikke være «enkelt» å plassere materiell kulturarv utenfor glass; tenk på materiale av stor markedsverdi som gullfunn eller skjør, sjelden keramikk. Og hva med materiale som krever spesifikke, tilrettelagte klimaforhold? Konservator Håbu forteller at mye tid og ressurser gikk med til å lage sikre støtter til gjenstandene i *Følelser i antikken* og *Det gamle Egypt*, slik at de var sikret både mot tyveri og å falle. Ved å ha gjenstander innenfor glass er de mer sikret mot tyveri, men i grunn må støtter, monter og fiksturer lages og tilpasses enhver utstilling uavhengig om gjenstandene skal stå innenfor glass eller ikke. Å la gjenstander stå utenfor glass medfører altså sine egne utfordringer og vurderinger.

En måte å tilgjengeliggjøre uten å risikere den opprinnelige gjenstanden er ved å bruke replikaer. Bruk av eksakte replikaer gjør det mulig for publikum å oppnå de samme sanselige inntrykkene som berøring av den autentiske gjenstanden. Men i kulturhistoriske museum er mye av tiltrekningskraften å vite at gjenstandene er fra fortiden og selve manifesteringen av «den gang da». Slik intervjuobjektene og informantene i den deltakende observasjonen påpekte, var mye av verdien og poenget med berøringen, den kontakten man fikk med fortiden gjennom gjenstandene. Dette blir borte om man bruker replikaer, men det betyr ikke at bruken av replikaer for berøring ikke kan være nyttig i kulturhistoriske museum. Slik jeg allerede har diskutert, vil større bruk av sansestimuli åpne for mer inkluderende museumsdrift for personer med sansebegrensninger. Muligheten for å oppleve teksturer, vekt, mekaniske funksjoner og etterlignet historisk bruk kan fremdeles oppnås med replikaer, for ikke å snakke om å gjøre nytte av berøring som sosialt objekt, slik jeg fant i kapittel 5.5. Inkorporeringen av berøring av replikaer medfører helt egne utfordringer når det kommer til den intensjonelle funksjonen. Bruken av replikaer må muligens kontekstualiseres enda tydeligere enn autentiske gjenstander, siden den naturlige og poetiske kontakten med fortiden ikke blir like aktuell her – spesielt om denne berøringen skal ha en annen funksjon enn å simpelthen gi en etterligning av den autentiske gjenstandens materialistiske egenskaper. Bruk av replikaer og større sansebruk vil uansett kunne åpne for andre måter å tenke rundt og tilnærme seg kulturarv, som vil hjelpe å utvikle utstillingsmediet videre.

6.4 Det sanselige museet i digitaliseringens tidsalder

Prosjektleder for *Følelser i antikken og Det gamle Egypt*, sammenligner i løpet av intervjuet, fysiske utstillinger med digitale og sier han ikke tror digitale utstillinger vil ha den samme effekten som fysiske. Og dette vekker sannelig interessante tanker om digitaliseringen av museet. Digitale utstillinger og digitaliseringen av samlinger på offentlige nettsider som Digitaltmuseum.no representerer en annet aspekt av demokratiseringen av museet. Digitale utstillinger gjør at museet i større grad kan være til stede i klasserom, samt nå ut til publikum utenfor det lokale geografiske området til museet slik at kulturarven kan deles globalt helt gratis. Det gjør også at den ofte betydelige andelen samlingsmateriale som aldri blir utstilt i fysiske utstillinger likevel kan bli vist fram til publikum, som videre belyser mangfoldet av kulturarv bevart og arbeidet samlingsforvaltere gjør.

Men dette kan også i praksis skape et separerende ledd mellom oss og nettopp den materielle kulturarven som er knaggene vi henger historie på, henter kunnskap fra og som stimulerer oss sanselig. En stor del av det som trekker publikum til museer er tingene man får møte i museumsutstillinger, og den større sanselige, sosiale og nesten seremonielle opplevelsen av å være i et museum. I en verden som i større og større grad blir digitalisert, kan museet tilby et forfriskende avbrekk fra skjermer og stillesitting, hvor sanser og sinn kan leke og utforske i et engasjerende miljø.

Det at museet simultant begir seg ut på en digitaliserende trend og en multisensorisk utvikling kan være et tegn på forvirring rundt *hvilke* samfunnsbehov museet skal fylle i det 21. århundre; eller et tegn på at museet tilpasser seg kravet til aktualisering ved å spre seg utover flere områder av liv og samfunn.

7 Konkluderende tanker

I denne masteravhandlingen har jeg forsket på berøringens rolle i det kulturhistoriske museet. Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: hvilke funksjoner og verdier kan berøring ha i en kulturhistorisk museumsutstilling?

Gjennom en analyse av den kulturhistoriske museumsutstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ved Historisk museum i Oslo har jeg søkt å finne svar på dette spørsmålet. Jeg har sett på nærhet, empatiskapelse, pedagogisk læring og den sosiale dimensjonen i museet, og funnet at berøring kan i varierende grad spille sterke roller i disse sentrale aspektene av museet.

Direkte berøring, mobilisering av proprioepsjon og stimuli av det peripersonlige luftrommet er gode verktøy for å skape nærgående og intime møter mellom gjenstander og publikum.

Direkte berøring og stedfortredende berøring er også svært effektive verktøy for sosial deling. Jeg fant at berøringen, både ens egen og andres, ledet til deling, sammenligning og refleksjon rundt gjenstandene som ble berørt og berøringen i seg selv. Det var derimot vanskelig å se at berøring spilte sentrale roller verken i skapelsen av empatisk innlevelse i fortidens menneskers emosjonelle tilstander eller læringen av kulturhistorisk kunnskap. Her var det kontekstgivende informasjon gitt gjennom andre formidlende elementer som var nøkkelen til å oppnå empati og forståelse for kulturhistorie. Imperativt fant jeg at mangelen på tilstrekkelig kontekstgivende informasjon kunne føre til at berøringen mistet noe sin potensielle verdi som båndskapende element, og fortene ble mer forvirrende for publikum enn belysende.

Berøring kan ha mange funksjoner i kulturhistoriske museumsutstillinger, og kan være et sterkt og verdifullt verktøy for å lage minneverdig formidling i museet. Men dette er veldig avhengig av den hensikten du til berøringen, hvordan dette henger sammen med innholdet i utstillingen og hvor godt man kontekstualiserer og kommuniserer hvordan berøringen bidrar til dette.

Berøring er en svært subjektiv opplevelse, og det gjenstår fremdeles mye forskning for å grundig kartlegge *hva* det gir oss og *hvordan*. Det er imidlertid i denne oppgaven tydelig at berøring alene ikke gir den typen informasjon som lærer om og skaper forståelse for fortiden, og man må være forsiktig med å gi berøringen for sentral og bærende funksjon i formidlingen av et kulturhistorisk innhold. Om berøringen ikke kobles godt nok opp mot innholdet gjennom sammenflettingen med de øvrige formidlende elementene i utstillingen, kan berøringen med sine intense og umiddelbare effekt dominere opplevelsen og skape en ubalanse mellom elementene i utstillingen. Dette kan videre føre til at koblingen mellom

berøringen og resten av utstillingen blir uklar, og dette gjør at berøringen kan miste mye av sin funksjon og verdi.

Verdien av de intime og engasjerende følelsene berøringen kan stimulere i en publikummer er derimot svært attraktiv for et museum som ønsker å skape en tilknytning til sitt publikum, for ikke å snakke om hvor begeistrende og spennende berøringen kan være for et publikum, som i seg selv er et viktig aspekt ved museet.

Jeg mener at funnene i denne avhandlingen er verdifulle for museologisk forskning for å få en idé om potensialene og begrensningene ved berøring i kulturhistorisk museum. I en tid hvor taktilitet og interaktivitet begynner å få oppmerksomhet innenfor feltet vil de funn jeg har gjort i denne oppgaven gi inntrykk for hvor komplekst dette temaet er, og hvor mye som gjenstår når det kommer til å forstå berøringens potensielle plass i museet.

Når det kommer til museumspraksis, viser mine funn at berøring ikke er en mirakelkur for forbedret formidling. Den krever like nøye vurdering og inkorporering som andre formidlende element – kanskje mer. I og med at berøring gir så dyptgående og intime inntrykk, finnes det en skjør balanse mellom berøringens samspill med andre formidlende element, og en total overkjøring.

Mine funn og kritiske holdning virker kanskje noe pessimistisk i vurderingen av berøringens plass i museet, men jeg ønsker på ingen måte å demotivere museumsansatte som vurderer å bruke berøring i formidling eller utstillingsproduksjon. Tvert imot mener jeg berøring er et høyst attraktivt verktøy enhver museumsansatt burde være villig til å vurdere i sin praksis. For meg har dette forskningsprosjektet åpnet øynene for hvor nyansert museumsformidling og utstillingsproduksjon egentlig er. Et hvert valg du tar, uansett hvor lite, vil kunne ha en avgjørende effekt på om utstillingen når sitt publikum, formidler det du vil og har den påvirkningen og relevansen for publikummet som du ønsker. På samme tid er jeg overbevist om at berøring og multisensorisk stimuli har en sentral rolle i framtidens museum.

Slik jeg la fram i diskusjonskapittelet, kan et museum som engasjerer alle sansene bli et forfriskende og stimulerende avbrekk fra en digitalisert hverdag. Når vi møter skjermer i nærmest alle aspekt av livet, kan museet tilby en kontrasterende arena som aktivt engasjerer de mest naturlige og essensielle verktøyene for tolkning og læring; sansene våre. Dessuten vil økt sansebruk åpne for et mer inkluderende museum for personer med sansebegrensninger. Museumsopplevelser hvor man oppnår både kunnskapstilegnelse og dyp og intim kontakt med fortiden gjennom fysisk håndtering av materiell kulturarv mener jeg må ansees som en høyst prioritert ambisjon for framtidige museer som ønsker å være verdsatte og engasjerende samfunnsaktører. Videre vil museumsopplevelser som aktivt og hensiktsfullt engasjerer alle

sansene skape omfattende og dyptgående opplevelser som vil ta både den pedagogiske og sosiale dimensjonen til et nytt nivå. Disse ambisjonene medfører riktignok en rekke utfordringer og vurderinger rundt hvordan utøve dette i praksis og ikke minst argumentet rundt bevaring versus tilgjengeliggjøring som jeg diskuterte i det foregående kapitlet. Inkorporeringen av sansestimuli er og forblir et komplekst tema med en rekke utfordringer som krever mer forskning for å belyse og løse, men potensialet og verdien av flersanselighet i museet gjør i mine øyne bryet vel verdt.

Litteraturliste

Bøker

Bacci, Francesca og Francesco Pavani, «"First hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums», i *The Multisensory museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Smell, Memory and Space*, redigert av Nina Levent og Alvaro Pascual-Leone, 17-29. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

Bouquet, Mary. *Sans og Samling... hos Universitetets Etnografiske Museum*. Oslo: Universitetsforlaget Oslo, 1996.

Caulton, Tim. *Hands-on Exhibitions. Managing Interactive Museums and Science Centres. The Heritage: Care-Preservation-Management*. London: Routledge, 1998.

Classen, Constance. *Museum of the senses. Experiencing Art and Collections*. London: Bloomsbury, 2017.

Classen, Constance. "Touch in the museum". I *The Book of Touch*, redigert av Constance Classen. Oxford, New York: Berg, 2005.

DeWalt, Kathleen M. og Billie R. DeWalt, *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. 2. utgave. Plymouth; AltaMira Press, 2011

Eriksen, Anne. *Museum. En Kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag a/s, 2009.

Goldmann, Alvin I, «Two Routes to Empathy», i *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, redigert av Amy Coplan og Peter Goldie, 31-45. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Huseby, Hege Børrud. «Ting som tegn». I *Museumsutstillinger. Å forstå, skape og vurdere natur- og kulturhistoriske utstillinger*, redigert av Hege Børrud Huseby og Pia Cederholm, 47-67. Trondheim: Museumsforlaget, 2017

Lindauer, Margaret «The Critical Museum Visitor», i *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, redigert av Janet Marstine, 203-225. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Prusac Lindhagen, Marina, Carl-Andreas Berg Aspelund, Anders Bettum, Ingrid Edlund-Berry, Henrik Haugan, Pia Falk Lind og Adam Lindhagen. *følelser i antikken og det gamle egypt*, redigert av Marina Prusac Lindhagen og Kristin Bornholdt Collins. Utstillingsguide. Oslo: Kulturhistorisk Museum, 2020

Simon, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.

Artikler

Andermann, Jens og Silke Arnold-de Simine. «Introduction: Memory, Community and the New Museum». I *Theory, Culture & Society* 29, nr. 1 (2012): 3-13. <https://journals-sagepub-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1177/0263276411423041>

Andersen, Leon. «Analytic Autoethnography». *Journal of Contemporary Ethnography* 35, nr.4 (2006): 373-395. <https://journals-sagepub-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1177/0891241605280449>

Boyce, Carolyn og Palena Neale. «Conducting In-Depth Interviews: A Guide for Designing and Conducting In-Depth Interviews for Evaluation Input». *Pathfinder International Tool Series. Monitoring and Evaluation*, 2 (2006): 1-12. https://www.measureevaluation.org/resources/training/capacity-building-resources/data-quality-portuguese/m_e_tool_series_indepth_interviews.pdf

Braun, Virginia, and Victoria Clarke. "Using thematic analysis in psychology." *Qualitative research in psychology* 3, no. 2 (2006): 77-101. <https://www-tandfonline-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1191/1478088706qp063oa?needAccess=true>

Christidou, Dimitra og Palmyre Pierroux, «Art, touch and meaning making: an analysis of multisensory interpretation in the museum». *Museum Management and Curatorship* 34, nr.1 (2018): 96-115. <https://www-tandfonline-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1080/09647775.2018.1516561?needAccess=true>

Derry, Sharon J., Roy D. Pea, Brigid Barron, Randi A. Engle, Frederick Erickson, Ricki Goldman, Rogers Hall, Timothy Koschmann, Jay L. Lemke, Miriam Gamoran Sherin og Bruce L. Sherin, «Conducting Video Research in the Learning Sciences: Guidance on Selection, Analysis, Technology, and Ethics». *The Journal of the Learning Sciences* 19, nr.3 (2010): 3-53. <https://www-tandfonline-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1080/10508400903452884?needAccess=true&>

Singer, Tania, and Lamm, Claus. "The Social Neuroscience of Empathy." *Annals of the New York Academy of Sciences* 1156, nr. 1 (2009): 81-96.

https://www.researchgate.net/profile/Claus-Lamm/publication/281218239_The_Social_Neuroscience_of_Empathy/links/5696360708ae4b80df38ffb1/The-Social-Neuroscience-of-Empathy.pdf

Nettbaserte kilder

Csmonitor, «Please touch the fine art: Museums embrace a hands-on approach». 14.02.2021.
<https://www.csmonitor.com/The-Culture/Arts/2019/0918/Please-touch-the-fine-art-Museums-embrace-a-hands-on-approach>

Kulturhistorisk museum, «Følelser i antikken og Det gamle Egypt». 14.02.2021.
<https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/utstillinger/folelser/>

Museo Del Prado. «Hoy Toca el Prado». 14.02.2021.
<https://www.museodelprado.es/recurso/hoy-toca-el-prado/136d1156-7fe8-152e-6352-a1daadfa9af2>

The Metropolitan Museum, «For Visitors Who Are Blind or Partially Sighted». 11.05.2021
<https://www.metmuseum.org/events/programs/access/visitors-who-are-blind-or-partially-sighted>

Vandreutstillinger, «Aase Texmon Rygh. Evighetens form». 14.02.2021.
<https://vandreutstillinger.nasjonalmuseet.no/produksjon/aase-texmon-rygh-evighetens-form>

Annet materiale

Feltnotater og fotografier fra besøk i case-utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ved Historisk museum i Oslo, 20.01.2021

Lyd- og videoopptak av intervju med Carl-Andreas Berg Aspelund, 01.03.2021

Lyd- og videoopptak av intervju med Knut Listerud, 18.02.2021

Lyd- og videoopptak av intervju med Marina Prusac Lindhagen, 05.03.2021

Lyd- og videoopptak av deltakende observasjon med Toramari Faremo og Aksel Konstantin Molteberg i case-utstillingen *Følelser i antikken og Det gamle Egypt* ved Historisk museum i Oslo, 26.03.2021

Lydopptak av intervju med Anne Håbu, 24.02.2021

Lydopptak av intervju med Toramari Faremo og Aksel Konstantin Molteberg, 26.03.2021