

*Scenografi som refleksiv praksis i  
museumsformidling*

av

Karen Schønemann

Kandidatnummer: 116

Masteroppgave i Estetiske fag  
Kunst, design og entreprenørskap

Høgskolen i Oslo og Akershus

Vår 2015



Takk til de ansatte på Kunstindustrimuseet, for å ha tatt så varmt imot og for å ha viet av sin tid.

Takk til veileder Venke som har gitt gode råd og innspill, og til Jennie som har vist meg veien til å bruke innsikt, og stadig dyttet meg i nye retninger.

Og tusen takk til de to viktigste, lille Eldar som har krevd av min oppmerksomhet og gitt nødvendige avbrekk i skrivingen og Raymond som har vært tålmodig, oppmuntrende og i tillegg gitt verdifulle tilbakemeldinger på teksten.



## Sammendrag

I denne masteroppgaven har jeg undersøkt scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling. Undersøkelsesområdet har i seg selv vært en metode som ble skapt for oppgaven, i tillegg til å gi grunnlag for utprøving av en formidlingspraksis. Rammen for undersøkelsen har vært Kunstindustrimuseet i Oslo og et pågående formidlingsprosjekt kalt "Museet i verden, en verden i museet", der museet henvender seg til et flerkulturelt publikum. Ved å ta i bruk et transkulturelt perspektiv har jeg ansett prosjektet som en inngang til spørsmål om hvordan museet kan oppleves som relevant for et variert publikum. Kunstnerisk praksis som undersøkelsesmetode har gitt grunnlag for å bruke stedet som et scenografisk materiale. Et utvalg i materialet ble formidlet ut til publikum gjennom en installasjon og en audioguide som kunne oppleves på museet. Hensikten var å prøve ut en formidlingspraksis som gjorde publikum til en medskaper av kommunikasjon, og på denne måten åpne for undring og spørsmål. Samtaler med publikum har gitt grunnlag for en refleksjon over hva scenografi som refleksiv praksis er og hva den gjør.

## Abstract

This master thesis looks at scenography, as a reflexive practice in a museums communication with its audience. The area of research has had the working function of a methodology within the thesis, in addition to giving a direction for an experimentation with strategies of mediation. The Museum of Decorative Arts and Design in Oslo, in addition to an ongoing project at the museum, has provided an area of research. The ongoing project aims at reaching out to groups of a multicultural audience. Through the use of a transcultural perspective I have understood this project as an entrance to questions of how the museum might make itself relevant towards a broad and varied audience. Art based research method, has provided a foundation in using the place of the museum as a scenographic material. A selection from this material was communicated to a selected audience through an art installation and an audio guide, which could be experienced at the museum. The purpose was to experiment with means of including the audience as a co-creator of the communication and through this open up to questions and curiosity. Conversations with the audience has provided a basis of reflection on what scenography as a reflexive practice is, and what it does.



# Innhold

Innledning .....	11
HVA JEG GJORDE PÅ MUSEET .....	14
Første fase – tilstedeværelse på museet .....	14
Andre fase – prosessen med å skape en installasjon og en audioguide .....	15
Tredje fase – samtalene med publikum .....	21
TEORI .....	23
Inngangen .....	23
Hva er scenografi? .....	23
Et transkulturelt perspektiv .....	26
Scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling .....	27
En gjennomgående tråd .....	29
REFLEKSJONER .....	33
Tilnærmingen til undersøkelsen .....	33
STEDET .....	36
Arkitekturen .....	38
Publikums iscenesettelse .....	41
Utstillingene .....	43
Utstillingsmontre .....	47
Samfunnsoppdraget før og nå .....	48
Prosjektet «Museet i verden, en verden i museet» .....	51
PROSESSEN .....	55
Lyden .....	58
Rommet .....	61
Tingene .....	66
PUBLIKUM .....	71
Installasjonen .....	71
Audioguiden .....	73
OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER .....	75
«Criticality», tilnærmingen .....	75
«Potentiality», deltakelse og etikk .....	76
«Contemporaneity» og relevansen i øyeblikket .....	80
Fortellingene på museet .....	81
AVSLUTNING .....	83
TIL SLUTT .....	87
Litteraturliste .....	88





*Imagine yourself simultaneously entering the same space – say an exhibition space – through different doors: six of them, for instance, or, better yet, twelve, and all of you meeting inside. Twelve of you would have come in through different doors and therefore a minuscule portion of the information you have would be different.*

*I'm curious what kind of conversation you would have. [...] I lack imagination. But you certainly know what you would be talking about, don't you? (Klimasauskas, 2014, s. 75)*



# Innledning

Scenografi er et begrep som tradisjonelt har blitt brukt i sammenheng med teater, og kan der betegnes som det visuelle språket som forteller om og illustrerer et teaterstykkets handling, gjennom kulisser, objekter og kostymer. Den behandler åpenbart konstruerte, fiktive fortellinger også når den har som intensjon å beskrive eller etterligne virkeligheten, en bevissthet som publikum tar med seg inn i forestillingen. Det er en del av kontrakten inngått mellom publikum og scene, og er med på å legge selve grunnlaget for opplevelsen. Når publikum går inn i et museum har vi gjerne med oss en annen type bevissthet. Vi forventer at de utstilte gjenstandene er autentiske og at fortellingene om dem skal være etterrettelige.

Kunstindustrimuseet i Oslo er en institusjon som forvalter og formidler en samling av norske og utenlandske designobjekter og kunstgjenstander. Ved å bruke scenografi som et refleksivt tankesett og en kunstbasert metode, har jeg fokusert på museets kommunikasjon med sitt publikum, og hvordan den virker inn i innholdet som formidles. Masterarbeidet har hatt flere faser der den første bestod av en tilstedeværelse på museet. Forståelsen av stedet var grunnlaget for neste fase som bestod av å skape en installasjon og en audioguide. Til slutt snakket jeg med publikum om deres opplevelse av det jeg skapte.

Selv om fortellingene på et museum er basert på ekte gjenstander, er de like fullt konstruert utfra en fortellerstemme. Barbara Kirschenblatt-Gimblett beskriver museumsutstillinger som grunnleggende teatrale, «because they are how the museums perform the knowledge they create» (Destination Culture, 1998, s.3) Med et slikt utgangspunkt kan museet forstås som en scenografisk kontekst. Rammen og utgangspunktet for min undersøkelse har vært Kunstindustrimuseet i Oslo og formidlingsprosjektet *Museet i verden, en verden i museet*, et formidlingsprosjekt som har som målsetning å nå ut til et flerkulturelt publikum. Det har vært min hensikt å skape en åpen kommunikasjon ved å ta utgangspunkt i stedet som et fortellende materiale.

## Rammen

Utgangspunktet for mitt masterprosjekt er et samarbeid mellom Høgskolen i Oslo og Akershus og Nasjonalmuseet, avdeling Kunstindustrimuseet, en institusjon som forvalter en samling av norsk og utenlandsk kunst, design og bruksgjenstander. Samlingen spenner fra greske vaser fra antikken til moderne designobjekter, og museet kuraterer i tillegg skiftende utstillinger. Jeg ble tilbudt å gå inn i et formidlingsprosjekt som har fått navnet *Museet i verden, en verden i museet*, en satsning der målet er å åpne museet for et flerkulturelt publikum.

I undersøkelsene har jeg tatt med meg et tankesett som bunner i en yrkespraksis som scenograf. Scenografi og museer krysser hverandre i mange tematikker som kommunikasjon, autensitet/fiksjon, historiefortelling og ikke minst «ting». Å være scenograf handler i praksis ofte om å gjøre valg om gjenstander og hvordan de kommuniserer med publikum. Det samme kan man si om museer, de gjør seg hele tiden valg relatert til gjenstander og kommuniserer med sitt publikum gjennom dem. Min påstand er at en scenografisk praksis har relevans i museumsformidling fordi den har et felles anliggende med museer i det å kommunisere fortellinger.

## Problemstilling

Kunstindustrimuseets faste utstillinger formidler en kronologisk fortelling om stilhistorie fra middelalder til moderne tid. Ett rom er viet en presentasjon av middelalderen, et annet renessansen, det neste barokken osv. Ved hjelp av en stilhistorisk kategorisering av gjenstandene og et kunsthistorisk begrepsapparat i veggtekster og kataloger, formidler utstillingen gjenstandene utfra en europeisk stilhistorisk kontekst. Mitt utgangspunkt er at fortellingene som museet formidler er et uttrykk for en fortellerstemme, og har lagt til grunn et kunnskapssyn som tilsier at forståelse er noe evig foranderlig, som utgår fra et subjekt. Jeg støtter meg i det til Hans-Georg Gadamer som sier at forståelse er et evig foranderlig forhold (Gadamer, 1986). Mitt utgangspunkt har vært at innenfor et slikt vitenskapssparadigme kan scenografi i museumsformidling spille en relevant rolle, fordi det tar i bruk det tids-og stedsspesifikke for å fortelle historier.

I utredningen *Museum, arkiv og samfunn* pekes det på at internasjonal migrasjon og flerkulturaliteten den fører med seg er en av de største utfordringene kulturarvinstitusjonene står ovenfor. Her påstås det at i et samfunn som preges av kulturelt mangfold, er det viktig å se på hvem sin historie museene formidler (Fredriksen Ydse, 2007). Gjennom undersøkelsene i masterarbeidet har jeg vært opptatt av hvilke historier som fortelles, men først og fremst hvordan museet forteller.

Problemstillingen er:

Scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling.

På hvilken måte kan stedskontekster brukes som scenografisk materiale i en kommunikasjon med publikum på et museum?

# HVA JEG GJORDE PÅ MUSEET

Undersøkelsen har som sagt hatt flere faser, som har bygget på hverandre. Første fase bestod av en tilstedeværelse på museet gjennom workshoper, et intervju og ikke minst uformelt nærvær. Jeg har ansett alle hverdagslige samtaler med ansatte, innsikten i rutiner og min egen opplevelse av atmosfæren på stedet som del av den totale undersøkelsen.

Andre fase har bestått av et praktisk arbeid med å skape en installasjon og en audioguide lokalisert på museet, der materialet ble hentet fra første fase. Hva jeg hadde erfart og opplevd av museet ble en katalysator for en videre eksperimentering gjennom kunstbasert arbeid. I neste fase inviterte jeg publikum til å komme og oppleve installasjonen og audioguiden, og samtaler med disse menneskene har gitt grunnlag for en refleksjon over hvordan det jeg skapte «virket». Skriveprosessen har vært en kontinuerlig del av undersøkelsen, der vekslingen mellom teori og praksis har fungert som en bevisstgjørende refleksjon. Min intensjon har vært å oppnå en forståelse av hva undersøkelsene viser i akkurat denne sammenhengen.

Materialet jeg har hentet inn via undersøkelsene skal brukes til å videreutvikle en audioguide som en del av det praktisk-estetiske arbeidet i masteroppgaven. Derfor anser jeg undersøkelsene som en uavsluttet prosess.

Alle fasene har vært del av en prosess, der jeg har søkt å finne svar på hva det vil si å anvende scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling. Metoden jeg har utviklet for oppgaven har derfor også vært et undersøkelsesområde i seg selv.

## Første fase – tilstedeværelse på museet

Denne fasen bestod av flere typer aktiviteter og deltagelse:

- Observasjon og deltakelse på to omvisninger innenfor prosjektet «Museet i verden, en verden i museet». Den ene var en guidet tur i området rundt slottet. Den andre var en omvisning i den midlertidige utstillingen «Design og mote. Norge 1814» på Kunstindustrimuseet.
- Jeg holdt til sammen fire workshops på museet innenfor prosjektet «Museet i verden, en verden i museet», hvorav 3 av dem var i samarbeid med en medstudent. Opplegget vi brukte i workshopene var basert på en formidlingspraksis utviklet av Kunstindustrimuseet.. Min hensikt med å holde workshopene var først og fremst å

få et innblikk i prosjektet. Senere bestemte jeg meg for å bruke fortellinger fra workshopdeltakerne inn i det jeg selv skapte. Opplegget vi brukte bestod av en omvisning i museet med en på påfølgende praktisk oppgave i atelieret. I det praktiske ateliéarbeidet var det lagt vekt på deltakelse gjennom praktiske oppgaver, og for denne delen laget vi vårt eget opplegg. Gruppen fikk først en times omvisning i en utvalgt del av museet, ledet an av en av museets faste omvisere. Etter dette beveget vi oss inn i museets atelié, der vi hadde gjort rommet klart med materialer og utstyr. I to av workshopene hadde vi på forhånd bedt dem om å ta med en gjenstand hjemmefra som betydde noe for dem personlig. I begynnelsen av workshopen inviterte vi dem til å fortelle historien om gjenstanden de hadde tatt med seg og hvorfor den var verdifull for dem. Lyddoptak av noen av disse historiene ble senere brukt inn i installasjonen.

- Observerte en omvisning for en barnehage, ledet av en av museets faste omvisere.
- Deltakelse på et møte om et mulig samarbeid mellom museet og et prosjekt i Oslo Kommune.
- Intervju med en av museets ansatte.

### **Andre fase – prosessen med å skape en installasjon og en audioguide**

Andre fase har bestått av å utarbeide en installasjon og en audioguide. Materialet for denne prosessen hentet jeg fra alt jeg kom i berøring med på museet; arkitekturen, utstillingene, workshopene, intervjuet av en ansatt, workshopene og mange andre opplevelser og erfaringer. Dette utgjorde selve fundamentet og grunnmuren for det kunstneriske arbeidet. I det praktiske arbeidet med installasjonen har jeg samarbeidet med en kunstnerkollega som jeg tidligere har jobbet med på andre prosjekter. Jeg holdt denne prosessen mest mulig åpen, slik at vi kunne gjøre bruk av muligheter som dukket opp underveis, en holdning jeg har holdt fast ved gjennom hele prosessen.

Vektleggingen av det praktiske har vært et sentralt poeng i undersøkelsesmetoden, fordi mye av kunnskapen jeg sitter inne med fra en yrkesbakgrunnen som scenograf er

vanskelig å finne ord for, og valgene jeg tar i prosesser med å lage scenografi kan være vanskelig å formulere. Valg underveis i en prosess vil ofte være basert på et instinkt som jeg har bygget opp gjennom erfaring. Derfor har det vært viktig å helt konkret gjøre bruk av rommene på museet, og prøve ut i praksis. Formuleringen av denne prosessen, altså skriveprosessen har vært en sentral del av det å finne ut hva scenografi som refleksiv praksis er, og hva den gjør i sitt møte med publikum. Skrivningen har vært en del av metoden, der jeg har konkretisert med ord, den kunnskapen som ellers vil være u håndgripelig. På denne måten har jeg reflektert gjennom kunstbaserte metoder.

Installasjonen og audioguiden hadde funksjon av å være et formidlingsopplegg, i tillegg til å være en undersøkelsesmetode. Jeg hadde en åpen tilnærming til prosessen og visste på forhånd ikke hva som ville komme ut av arbeidet. Men jeg var sikker på at jeg ville bruke min erfaring og kunnskap som scenograf til å skape en opplevelse for et publikum på museet.

### **Beskrivelse av installasjonen og audioguiden:**

Publikum som kom for å oppleve installasjonen og audioguiden ble først vist opp i tredje etasje der de fikk utdelt en mp3-spiller med et headset. Over et lydspor fikk de høre om en av de utstilte museumsgjenstandene, Baldisholteppet, et nesten 1000 år gammelt veggteppe. Dette opptaket hadde jeg gjort i et intervju med en av de ansatte ved museet. Hun er selv er tekstilkunstner og fortalte om teppet med en personlig og subjektiv vinkling. Intervjuet ble klippet sammen med et lydspor som jeg fant via internett, bestående av et lydopptak fra en skog med fuglesang og vind i trærne. Lydene fra skogen var et binauralt opptak, som vil si at lydsporet hadde en tredimensjonal effekt, og kunne gi publikum en mer realistisk følelse av å være i en skog, enn hva et vanlig opptak ville gjort.

Lydsporet gikk et par minutter, før fortellingen om Baldisholteppet kom:



**Har du et yndlingsobjekt fra samlingen, eller et som du har et slags personlig forhold til? Som du kan fortelle om?**

*Baldisholteppet ...*

**Ja, hvorfor det?**

*Fordi det ... er både gammelt, samtidig som det er moderne i uttrykk og farver. Det er så sterkt farvemessig. Og når du tenker på at det er fra 1100-tallet og har en glød som bare overrasker deg hver gang. Og jeg tror at fordi jeg har sett det gjennom øynene til både barn og voksne ... bare den begeistring! Altså om det er for fuglene, om det er for dyrene, motivverdenen i det, hestene, eller en sånn veldig fin herre som står i en lang kjortel, som noen tror er religiøs, men det er vi ikke sikre på, eller om det er ridderen til hest. Kanskje fordi jeg er veldig glad i eventyr og at det har jeg alltid vært, for det er noe sånn litt magisk. Som også har magi fordi det er april og mai måned så det blir beskrevet som et månedsteppe, men hvor er alle de andre månedene? All den historien som du ikke vet om men som man kan dikte, og jeg er jo en som likte å dikte, så jeg fant jo på mye historier når jeg var liten. Og det tiltaler meg veldig med et sånt type arbeid. Det er kanskje ikke så rart. Også har jeg jo også sett baksiden, som har enda sterkere farver. Nå er jo også det ikonet på museet så det har jo en sånn enormt sterk klang i museumssammenheng. Men det er ikke uten grunn at jeg liker det, fordi jeg jobber med tekstil, det er min hjemmebane. Men nettopp fordi det har den magien over seg med historier man ikke vet.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Utdrag fra intervjuet er gjengitt med tillatelse. Intervjuet ble gjort den 19. november 2015



Figur 1. Baldsholteppet. Bildet tilhører Frode Inge Helland, lisensert til fri bruk via Wikimedia Commons.  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baldisholteppet\\_2.jpg#/media/File:Baldisholteppet\\_2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baldisholteppet_2.jpg#/media/File:Baldisholteppet_2.jpg)

Fortellingen fadet til slutt inn i lydene fra skogen igjen, og det var opp til publikum hvor lenge de ville fortsette å høre på. De hadde på forhånd blitt instruert til å bevege seg ned i andre etasje en stund etter at fortellingen var over, hvor de ble invitert videre inn i et lite rom. Der hadde jeg hadde satt et gammelt skap, manipulert og dempet lyssettingen, fylt rommet med grener og spilte av skoglyder over et sett med høyttalere.

I installasjonen bestod et viktig materiale av to fortellinger som jeg hadde dokumentert i workshopen, der deltakerne på forhånd hadde bli bedt om å ta med seg en gjenstand som hadde personlig verdi og betydning for dem. Deler av disse lydopptakene ble, med tillatelse, brukt direkte inn i installasjonen.

En mann hadde tatt med en 17. mai-sløyfe som minnet om hans første opplevelse av Norges nasjonaldag:

*Det første året jeg kom til Norge ... jeg har to barn, kommer fra Paris, barna mine går på skole i Oslo. På 17. mai, var jeg med barnehagen til datteren min i tog. Så den første erfaringen for meg med nasjonaldagen var å se barnetoget i Norge. Det var veldig*



*interessant, for i Frankrike ... nasjonaldagen, er ikke for barna. På nasjonaldagen er det tog med militær. Så de har stor fest i Frankrike også, men den markeres av militæret for den franske historien, for krig, gammel krig. Men her har du toget med barna, og de har 17. mai sløyfe. Jeg liker den måten å feire sammenlignet med Frankrike og tenker det er veldig bra med barna. Det er mere positivt, brave message! Det ene barnet mitt er født i Paris, det andre er født i Norge. Så vi dro til Paris på ferie, vi dro for å besøke nasjonaldagen i Frankrike i juli, barna mine så alt militæret, fly, tanks, og den minste datteren min sa: Hvor er barna? Det er ikke barn her! Det er ikke sånn som i Norge. Så det er veldig ...*

*Figur 2. Installasjonen i 2. etasje på Kunstindustrimuseet.  
Foto: Raymond A.K. Egge*

*første ... jeg liker den type spirit. Voila!²*

Denne og en annen fortelling ble spilt over to mp3-spillere med headset som jeg hadde plassert i en av skuffene på skapet i installasjonen. Disse fortellingene var et veldig konkret utgangspunkt som definerte hvilke gjenstander som skulle bli en del av installasjonen. I den ene skuffen, sammen med mp3-spilleren, plasserte jeg små 17.



*Figur 3. I skuffen på skapet. Foto: Raymond A. K. Egge*

*Jeg har med øredobber, men de er ikke så gamle. Det er en gave til meg fra søsteren min, som bor i Sør-Amerika. De betyr veldig mye for meg, fordi jeg har fire søsken, og hun kjøpte samme øredobber for alle fem søsken så jeg ... det er veldig viktig for meg. Jeg liker dem veldig mye, og jeg skal ta den med meg når jeg reiser. De minner meg om søstrene mine fordi vi alle har sånn. Men de er ikke så gamle, det er bare 4-5 år siden kanskje.<sup>3</sup>*

2 Deler av fortellingen er skrevet om for å bevare informantens anonymitet.

3 Deler av fortellingen er skrevet om for å bevare informantens anonymitet.

Opptaket av denne fortellingen ble også spilt av over en mp3-spiller med headset, som var plassert i en skuff. I skuffen hadde jeg også plassert et par øredobber som kunne ligne på de hun snakket om, oppå et mykt babyteppe som jeg hadde tatt med hjemmefra.



*Figur 4. Inni skapet. Foto: Raymond A. K. Egge*

### Tredje fase – samtalene med publikum

Jeg inviterte publikum til museet for en visning av installasjonen og audioguiden, og avtalte intervjuer om opplevelsen i etterkant. Formen på samtalene ble holdt mest mulig åpen og ustrukturert, for å gi rom for subjektive responser. En av dem var av en tilfeldig plukket dame som besøkte museet, ellers bestod publikum av medstudenter, veileder, ansatte på museet og venner og kollegaer. Bakgrunnen for et slikt valg var at jeg ønsket en faglig refleksjon i tillegg til å få frem deres personlige opplevelse og fortolkning. Jeg spurte om hva de opplevde og hvordan de fortolket helheten. Hva jeg fornemmet om publikums

opplevelse er også en del av empirien. Slik jeg ser det har samtalene gitt meg et kikkhull inn i et fragment av deres opplevelse.

Installasjonen og audioguiden var også en skisse og en utprøving for en senere videreutvikling, derfor etterspurte jeg også kritiske tilbakemeldinger og forslag til forandringer som jeg kommer til å bruke i det praktiske-estetiske arbeidet etter innlevering av denne teksten. Installasjonen var på denne måten en kilde til empiri og et forprosjekt for hva jeg ønsket å ende opp med i den avsluttende masterutstillingen.

# TEORI

## Inngangen

Forståelse er altså ikke noe reproduktivt, men et produktivt forhold [... ] Forståelse er i sannhet ikke å forstå bedre, verken i betydningen av å vite bedre gjennom tydeligere begreper, eller i betydningen av en grunnleggende overlegenhet, som besitter det bevisste eller ubevisste ved produksjonen. Det er nok å si at man forstår annerledes hvis man i det hele tatt forstår (Gadamer, 1960, gjengitt etter Lægroid & Skorgen, s.234).

Hans-Georg Gadamer skriver at forståelse er et produktivt forhold. Kunnskapen som formidles på et museum vil, sett fra et slikt ståsted fortolkes av publikum og farges av en subjektiv forståelse. Hva som formidles vil også utgå fra et subjekt og dermed være et uttrykk for avsenderens posisjon. Hva publikum tar med seg vil med andre, ifølge Gadamer preges av en fortolkningsprosess og forforståelser.

Jeg vært opptatt av å se på fortolknings situasjoner på museet, og hva som virker inn i disse. Et slikt fokus har jeg vært opptatt av som et samspill på mange nivåer - fra forståelsen publikum kan få av det som vises til min egen forståelse av hva publikum forstår, av museet som «sted» og av situasjonen jeg, museet og publikum befinner oss i. Jeg har hatt et spesielt fokus på hvordan kontekster spiller inn i disse ulike forholdene, og har på denne måten valgt en hermeneutisk tilnærming.

## Hva er scenografi?

Scenografi lar seg vanskelig definere til noe som kan ligne en universell allmenngyldig definisjon, ikke minst fordi det de siste tiårene har foregått en teoretisk utforskning som har åpnet rekkevidden av begrepet til å omfatte kontekster langt utenfor teateret. (Ball & McKinney, 2011; Aronson, 2012; Gough & Lotker &, 2013) Det er derfor sannsynlig at svaret på hva scenografi er, vil avhenge av hvem du spør. I dette kapitlet vil jeg skrive

om hvordan jeg forstår begrepet som en praksis og som en tenkemåte, som kan anvendes i sammenhenger utenfor teateret.

I artikkelen *Scenography or: Making Space* beskriver Thea Brejzek scenografi på følgende måte: « [...] as a practice that constructs spatial narratives and a spatial dramaturgy, and as a practice that makes space by staging space over time » (*The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*). Dette sitatet peker på mange egenskaper ved scenografi som er relevant for min oppgave. Brejzek sier at det er en praksis, altså noe man gjør. Hun sier at scenografi konstruerer narrativer, at den er fortellende, og at den bruker «space» eller «sted» som sitt materiale.

### **Scenografi forstått som en praksis**

Når jeg arbeider som scenograf på et teaterstykke varierer materiale og arbeidsmetoder avhengig av hvem jeg jobber med, rommet vi må forholde oss til, budsjett, tiden vi har til rådighet og mange andre hensyn. Noen ganger kan jobben bestå i å designe og realisere store konstruksjoner, andre ganger kan den være å planlegge skuespillernes spillested, slik at de selv skaper scenografien gjennom bruken av rommet. Med utgangspunkt i min egen yrkespraksis, forstår jeg scenografi som et begrep som omfatter den romlige konteksten der en forestilling finner sted, enten denne konteksten består av et tomt scenerom eller en scene fylt med kulisser. Den scenografiske konteksten for en forestilling kan være i en skog, en lagerhall, et tak, et torg, et kjøpesenter eller en gymsal. Scenografi er en romlig og materiell kontekst, og et konstruerende og fortellende medium. Bak en forestilling står det mennesker som må stå til ansvar for det de forteller, der det de kommuniserer er et resultat av mer eller mindre bevisste valg. Scenografien er en del av denne kommunikasjonen.

### **En utvidet forståelse**

Sodja Lotker og Richard Gough utvider begrepet og forstår det som relevant for kontekster utenfor teateret:

Scenography can be built or it can be found or it can be a combination of the two. It can be built by a scenographer, a collective of artists, an architect of nature itself. It



can be found by an actor, a dancer or a spectator. What is important is that scenographies are environments that not only determine the context of performative actions, but that inspire us to act and that directly form our actions. (Sodja Lotker og Richard Gough, Performance research, 2013)

Ifølge dem er det altså ikke materialet i seg selv eller hvem det er som skaper, som er avgjørende for hva som kan forståes som scenografi, men at den består av en kontekst som definerer et spillested for performative handlinger.

Det at scenografi kan handle om å konstruere fortellinger, «spatial dramaturgy» gjør at det bærer det med seg egenskaper, som skiller det fra andre rombaserte disipliner som for eksempel arkitektur. Slik sett kan man si at arkitektur omhandler et bestandig materiale, mens scenografi spilles ut i et her-og-nå, i et tidsbegrenset øyeblikk der scenografien «skrives» i et samspill med publikum. Brejzek sier at scenografien er konstruert, og sitatet som innleder dette kapittelet peker på det som en praksis. Artikkelen har dessuten fått tittelen *Scenography or: **Making Space*** (min uthevelse). En scenografisk kontekst oppstår derfor som følge av en konstruerende praksis, noe som betyr at den ikke er, men at den gjør.

Scenografi er altså ikke et materiale i seg selv, men en konstruerende praksis som kommuniserer og som iscenesetter det den bruker som sitt materiale.

## **Det performative**

Begrepet det «performative» er mye brukt i litteraturen jeg støtter meg til. Ifølge Dorothea Von Hantelmann kan det performative brukes i forklaringer av hva kunst **gjør**, i motsetning til som en beskrivelse av hva den **er** (Hantelmann, 2010, s.17-20). Slik jeg ser det ligger potensialet for en anvendelse av scenografi i museumsformidling i nettopp det performative, altså gjennom et fokus på hva romlige kontekster gjør. Det «performative» i denne oppgaven vil derfor handle om hva kontekster gjør, hvordan de virker i samhandling med et publikum.

Det performative kan slik sett belyse hvordan kunstgjenstander virker på en romlig kontekst, hvordan konteksten virker på gjenstandene og hva dette gjør med publikum.

Lotker og Gaugh skriver at scenografier kan inspirere oss til å handle og være bestemmende for hva vi gjør. Dette henger sammen med et performativt perspektiv som betyr at kontekster **gjør** noe med de utstilte gjenstandene på museet, i motsetning til å fungere som en forklaring eller illustrasjon. En gjenstand blir først forstått som en museumsgjenstand idet den inkluderes i museets samling, fordi konteksten av institusjonen tilfører gjenstanden en ekstraordinær verdi. Det performative er sentralt i min beskrivelse av hvordan stedet virker inn på gjenstandene, hvordan gjenstandene virker inn på stedet og hvordan dette virker inn på hva publikum gjør.

Von Hantelmann vektlegger det performative som en meningsdannelse, noe hun argumenterer for er en grunnleggende bestanddel av all kunst. «To ask about the performative in relation to art is not about defining a new class of artworks. Rather it involves a specific level of meaning that basically exists in every artwork [...] namely its reality-producing dimension» (von Hantelmann, s.19). Det performative perspektivet i undersøkelsene handler derfor også om hvordan jeg har tenkt installasjonen og audioguiden som en meningsdannende praksis. Hantelmann beskriver hvordan en meningsdannelse gjennom det performative ved kunsten, forholder seg til det som er, altså det som finnes på et sted, i et spesifikt øyeblikk. Det performative handler om hvordan jeg har tatt i bruk det jeg har møtt på museet. Hantelmann skriver: «[...]the use of conventions [...] contain a transforming potential.» I undersøkelsen har jeg gjort av bruk av museet slik det er og gjennom dette lett etter nye spørsmål.

## Et transkulturelt perspektiv

For en refleksjon rundt det flerkulturelle fokuset i «Museet i verden, en verden i museet», har jeg brukt artikkelen *Transculturality* av Wolfgang Welsch. Grunnpremisset i det transkulturelle er ifølge ham, en anerkjennelse av en indre kompleksitet i moderne kulturer. Det er et alternativ til et perspektiver som tar utgangspunkt i at vi alle tilhører mer eller mindre enhetlige kulturer, og at utveksling og kommunikasjon skjer mellom disse. Welsch problematiserer et utgangspunkt som skulle tilsi at vi tilhører enhetlige kulturer med tydelige skiller.

Han argumenterer for at vi lever i en global verden der kommunikasjon forflytter seg gjennom kompliserte nettverk, og kulturelle identiteter skapes derfor på tvers av landegrensler, religion, verdisynt, personlige interesser osv. Det kan for eksempel være slik

at jeg opplever større tilhørighet med naboen fra India, enn med en kollega som er oppvokst på samme lille tettsted som meg. Fordi jeg og naboen kan finne et fellesskap i en kulturell identitet som ligger utenfor det nasjonale. Som et felles religiøst livssyn, eller en fotballinteresse, eller at vi har samme yrke som vi identifiserer oss med. Barbara Kirschenblatt-Gimblett skriver om hvordan en performativ orientert tilnærming til kultur vil legge vekt på det partikulære ved menneskelig oppførsel. «Such approaches resist stripping the observed behavior of contingency in order to formulate norms, ideals and structures of competency» (Kirschenblatt-Gimblett, 1998, s.207). Et transkulturelt perspektiv vil ta utgangspunkt i det særegne ved enkeltmennesker på samme måte som det performative tar utgangspunkt i det spesifikke ved situasjoner.

*I en globalisert verden med økt utveksling av mennesker, varer, tjenester og kulturelle symboler over landegrensene stilles våre hermeneutiske evner stadig på nye prøver. Ofte framstilles dette som at kulturer møtes og prøver å føre en dialog med hverandre. Dette er imidlertid en opplagt feiltolkning. For kulturer i seg selv kan ikke forstå noe som helst. (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 8)*

Sissel Lægreid og Torgeir Skorgen påpeker at kulturer ikke kan fortolke, det er det mennesker som står for. Et slikt standpunkt har hatt betydning for min tilnærming både til museumskulturen på stedet, publikums fortolkning, og til de inviterte publikumsgruppene i prosjektet «Museet i verden, en verden i museet». Jeg har hatt et fokus på det spesifikke ved situasjonene, stedet og menneskene jeg har møtt, og har i størst mulig grad fjernet meg fra en generalisering. I utprøvingen med å skape et formidlingsopplegg, det vil si installasjonen og audioguiden, har jeg derfor ikke forstått det som vesentlig å finne fram til en form for formidling som henvender seg spesielt til publikumsgruppene i prosjektet «Museet i verden, en verden i museet», fordi jeg ikke forstår dem som en enhetlig gruppe.

## Scenografi som reflektiv praksis i museumsformidling

«Scenography is both an art and a way of thinking». (*Thinking scenography – inventing a building*, av Bosch, Nibbelink Maan, Scholts i Performance Research, 2013)

## Det refleksive og det metarefleksive

I masterarbeidet har jeg anvendt scenografi som et refleksivt tankesett, og som en kunstbasert praksis. «Det refleksive» ligger i hvordan jeg har bygd min forståelse på dialoger med omverdenen, og har virket på flere nivåer i undersøkelsen. For det første ville jeg at installasjonen skulle invitere til refleksjon for publikum, ikke som en ren overlevering av kunnskap. På et annet nivå ga den meg som undersøkelsesmetode, inngang til en metarefleksjon over hvordan publikum reflekterte (i møte med installasjonen). Ifølge Helene Illeris dreier metarefleksivitet seg om en måte å tenke på der man reflekterer over hvordan man reflekterer. (Illeris, 2006) En refleksjon over hvordan publikum reflekterer på museet i møte med allerede eksisterende museumsformidling, har også gitt et innblikk i hvordan museet kommuniserer med publikum og for min bruk av scenografi i museumsformidling.

En målsetning i det å bruke scenografi som reflektiv praksis, har vært å overskride en formidlingspraksis som baserer seg på ferdige fortellinger, som krever å bli forstått utfra sin sammenheng og som til en viss grad krever referanser i bunn. Det jeg har laget forholder seg til det spesifikke for situasjonen og stedet og bruker det som materiale for sin kommunikasjon. Læringen i det jeg har prøvd ut vil ligge i refleksjonen som oppstår og spørsmålene som dukker opp, i motsetning til en på forhånd gitt kunsthistorisk kontekst.

Når jeg jobber med andre på en teaterproduksjon har vi alltid et materiale, en «tekst» for samarbeidsprosessen som vi går inn i fra hvert vårt ståsted og møtes over. Teksten kan bestå av en fiktiv eller virkelig karakter, en påstand eller et manus bygd opp av skrevne ord. I prosessen med å lage installasjonen og audioguiden har museet vært min tekst. Jeg har brukt min egen tilstedeværelse på stedet til å generere et materiale som kunne kommunisere med publikum.

I en beskrivelse av et masterstudie på Hanze University of Applied Sciences i Nederland, sammenstilles scenografi med å «skrive sted». «Writing in space is directed toward theatre that comes to life within the framework of theatrical reality. The scenographer gives shape to this framework, showing what cannot be shown in everyday life» (Hanze University of Applied Sciences, udatert). Å «skrive sted» kan i en slik betydning bety å skape et rammeverk for en forståelse, eller sagt på en annen måte; scenografi kan være en formidlende praksis. «Framing that reality provides the distance that is necessary to

mirror life and reflect on it». Scenografi i museumsformidling kan slik sett virke refleksivt. Læringsprosessen for min egen del har også vært refleksiv, det vil si at den har fungert som en dialog med omgivelsene og kontekstene jeg har beveget meg i.

Helt i begynnelsen under bachelorløpet jeg gikk i England, hadde vi en lærer som gjorde sitt beste for å banke inn i oss ferske studenter at teksten måtte være vårt materiale og utgangspunkt. Hun gjorde et poeng ut av at yrkestittelen for en som skriver dramatikk, på engelsk er «playwright», og ikke «playwrite». «Wright» betyr å forme, og «wrought iron» sa hun, er jern som er banket og hamret for å få sin form. Det er hardt arbeid og krever muskler, og påstod videre at en dramatisk tekst derfor er et komprimert materiale som krever en egen vinkling i sin formidling. Hun insisterte på at vi måtte ta dette på alvor og lese tekstene vi jobbet med mange ganger med ulike fokus. En gang med blikket rettet mot politikk og makt, en annen gang med vektlegging av vår egen spontane subjektive respons, en gang med fokus på det sosiale spillet osv. I prosessen med denne undersøkelsen har stedet Kunstindustrimuseet vært min tekst. Jeg har lest det utfra flere vinklinger med ulike fokus: *arkitekturen, utstillingen, samfunnsoppdraget og formidlingsprosjektet «Museet i verden, en verden i museet»*. For å klargjøre beskrivelsen av prosessen med å skape installasjonen og audioguiden, har jeg dekonstruert bestanddelen av dem, som har gitt underkapitlene *lyden, tingene og rommet*.

## En gjennomgående tråd

I artikkelen *Academy as Potentiality* ser Irit Rogoff for seg "...the museum as the space of unexpected learning, both for ourselves and for our visitors" (Rogoff, 2007, s. 13). Hun mener at å fokusere på uventet læring innebærer et skifte i museumspedagogikk, som dreier seg om en bevegelse fra en hensikt av å overlevere kunnskap til å skape en tilstedeværelse. Hun vil åpne museers kommunikasjon for spørsmål som ikke har forhåndsgitte svar, og læringssituasjoner der man ikke engang på forhånd vet hvilke spørsmål som vil bli stilt. Idéen om å formidle en type kunnskap som ikke allerede ligger klar, gir gjenklang i intensjonene jeg har hatt av å undersøke scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling. Jeg har fra begynnelsen av hatt et bevisst forhold til at læringsprosessen jeg selv skulle inn i ville være preget av eksperimentering, og utforskning. Det samme har jeg ønsket for publikum.

I artikkelen presenterer Rogoff noen begreper som hun mener kan brukes inn mot en forståelse av det hun kaller «not-yet-known-knowledge». Rogoff beskriver begrepene som byggeklosser og navigerende vektorer mot en pedagogikk som ikke er opptatt av resultater men av det å utforske. Under vil jeg presenterer disse begrepene og sette dem i sammenheng med det jeg har gjort på museet, og forklare hvordan jeg senere vil bruke disse begrepene som inngang til refleksjonene rundt undersøkelsene. Begrepene har gått som en usynlig tråd gjennom undersøkelsen og hjulpet meg i en navigering gjennom det jeg har opplevd som et komplekst undersøkelsesområde. Irit Rogoffs begreper kan oppleves som åpne og abstrakte, men de er derfor også anvendbare.

### **«Potentiality»**

*«[...] the question in education in general and in art education in particular, [...] is a question as to how we might know what we don't yet know how to know» (Rogoff, 2007, s. 14).*

Rogoff beskriver «potentiality» som et begrep som markerer en avstand til instrumentell læring som skal produsere noe. Den vil vektlegge hva som er meningsfullt i en læringssituasjon, i motsetning til hva som er nyttig å vite. Innen museumsformidling kan dette relateres til hensiktene museet har med sin formidling, Hun skriver at i kjernen av begrepet ligger det et dilemma mellom «I can» og «I can't», og at disse er avhengige av hverandre. I «I can» ligger det et valg av at det jeg har erfart kan oppleves som meningsfylt. I «I can't» ligger det på samme måte et aktivt valg, som ikke peker mot det det som er feil eller mislykket, men tvert imot et potensiale til innsikt. Slike valg har jeg gjort gjennom hele prosessen med å lage installasjonen og audioguiden. Jeg har lært, ved å plukke fra erfaringene gjennom tilstedeværelsen på museet, og brukt det som var nyttig videre inn i prosessen. Jeg har også gjennom refleksjon, gjort bevisste valg av hva som ikke kunne brukes.

### **«Criticality»**

*«[...] a mode of teaching in which you inhabit a problematic rather than survey it, analyze it, know it, a mode I am calling Criticality» (Rogoff, 2007, s.17).*

Criticality er et begrep Rogoff beskriver som en tilnærming som innebærer en involvering i mening slik den utfolder seg i tiden og stedet vi befinner oss i. Hun beskriver dette som et

brudd med en kritisk analytisk tilnærming, der målet er å avdekke eller avsløre noe som ligger skjult. «As we have moved to engage increasingly with the performative nature of culture, with meaning that TAKES PLACE as events unfold we need to move away from notions of immanent meanings that can be investigated, exposed and made obvious» (Rogoff, 2007, s.16). I dette sitatet ligger et tanke sett som peker på en stedsspesifikk og tidsspesifikk praksis som jeg vil koble til måten jeg bruker begrepet scenografi. Begrepet er også relevant for tilnærmingen jeg har hatt til undersøkelsen, der jeg har grepet fatt i mening der den har oppstått.

Rogoff beskriver dette som å henge sammen med et skifte fra fokus på gjenstandene i en utstilling til «strategies of their staging and the responses of the viewing audience.» (Rogoff, 2007, s. 16). I undersøkelsen har jeg spurt hva kontekster gjør med gjenstander og publikums forståelse.

### **«Contemporaneity»**

*«Contemporaneity means that there are a conjunction of problems, insights, methods, and materials or practices, which meet momentarily and then fall away again»* (Rogoff, 2007, s. 19).

Sitatet ovenfor kunne vært brukt i en beskrivelse av hva scenografi gjør. På samme måte som «contemporaneity» handler det scenografiske om en samhandling mellom flere bestanddeler som møtes i et øyeblikk og så faller bort igjen. Det scenografiske er ikke et bestemt materiale i seg selv, men en praksis som skapes i et spesifikt øyeblikk på et bestemt sted.

Irit Rogoff bruker «Contemporaneity» som et begrep hun mener kan beskrive «both the moment and the enabling method of what we are setting out to do». I denne sammenhengen er museumsformidling «det jeg prøver å gjøre» Metoden er scenografi som refleksiv praksis. Det handler om en samhandling og det hun kaller en performativ aktivering som gjør det mulig å bevege seg fritt mellom ulike praksiser og teorier. «Contemporaneity» er det som skjer i en aktualitet i et spesifikt øyeblikk. «How do we intervene not as a response to a demand to participate but as a way of taking over the means of producing the very questions that are asked» (Rogoff, 2007, s. 20) Jeg forstår det slik at Rogoff ikke er opptatt av deltakelse for deltakelsens skyld, men at man gjennom

«contemporaneity» kan velge seg en metodisk inngang som evner å aktivere stedet og tiden man befinner seg i.

Irit Rogoffs begrep «contemporaneity» kan være relevant for hvordan museet forholder seg til sin egen aktualitet, og hvordan det forholder seg til en utveksling av ideer og kommunikasjon med verden. Jeg mener at scenografi kan spille en rolle her, fordi det forholder seg til et sted slik det fremstår i øyeblikket.

Contemporaneity er scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling, innenfor sammenhengen av denne oppgaven.



# REFLEKSJONER

## Tilnærmingen til undersøkelsen

Da jeg 18 år gammel flyttet fra Nord-Norge til Østlandet hadde jeg en litt annen holdning til teater og kunst enn det jeg har nå. Jeg var ikke opptatt av å analysere eller kritisere, men slo meg til ro med at teateret var noe som ga mening, selv om det var på en måte som jeg ikke egentlig kunne forklare med ord. En gang var jeg med skolen jeg gikk på for å se «Lille Eyolf» på Nasjonalteateret og i etterkant av forestillingen var det flere som snakket om hva de syntes. Jeg manglet vokabular fordi jeg er vokst opp på et sted som på ikke bugner over av teatertilbud, og manglet trening i den samme type kritiske, analytiske tilnærmingen som de hadde. Jeg var uansett ikke så opptatt av om forestillingen var bra eller dårlig, var tilstede i opplevelsen og syntes den ga mening. I ettertid tenker jeg at en slik tilnærming åpnet opp en verdifull tilstedeværelse i situasjonen som også hadde vært mulig å si noe om.

I analysen av undersøkelsen har jeg siktet mot en forståelse som ligner på den jeg hadde av «Lille Eyolf» da jeg var 18 år. Ikke som en kunnskapsløs tilnærming, men som en vektlegging av det å dra mening ut av situasjonene jeg har vært i. Som en refleksiv tilnærming, i evig dialog med omverdenen om meningsdannelser. Jeg har på denne måten siktet mot en situasjonsbetinget forståelse. Ifølge Claire Doherty forholder det situasjonelle seg til og gjør bruk av «place, locality, time, context and space» (Doherty, 2009, s. 13). Når jeg i det følgende bruker ordet «sted», forholder jeg meg til en forståelse lik den Claire Doherty gjør rede for i sammenheng med det situasjons-spesifikke. Hun skriver at det har karakter av å være temporært og intervenserende, at den gjerne mobiliserer ulike typer av engasjement av andre mennesker, og at den gjerne har en destabiliserende effekt. Dette er beskrivelser som kan brukes om det jeg gjorde på Kunstindustrimuseet. Jeg har tenkt installasjonen som temporær og intervenserende, i prosessen har jeg gjort bruk av andre menneskers subjektive vinklinger og hadde intensjoner om at det jeg gjorde på museet skulle virke inn på menneskene og stedet.

Tilnærmingen er også knyttet til Irit Rogoffs bruk av begrepet «Criticality», som et skifte bort fra institusjonskritikk: «*The exhaustion of this vein of working does not mean that the institution is now reformed; that it has stopped being all those things we were able to see through. What it means is that we now expect more from it, we can think beyond what is in*

*the museum and what this represents, and instead, move towards what the museum may enable»*(Rogoff, 2007, s. 18). Jeg har sett på meningen som har oppstått i situasjonene jeg har vært i på museet, og fokusert på hvordan disse kan brukes til en meningsdannende praksis.

Som et eksempel gjorde jeg ganske tidlig i prosessen et intervju med en av museets formidlingsansvarlige, som jeg håpet kunne hjelpe meg å klargjøre museets intensjoner for prosjektet «Museet i verden, en verden i museet». På den tiden hadde jeg ikke klart for meg hvilken tilnærming jeg skulle ha til undersøkelsene og refleksjonene rundt dem. Som en åpning til intervjuet spurte jeg om hun kunne fortelle om en yndlingsgjenstand fra samlingen, og dette svaret ble senere et nyttig materiale da jeg skulle sette sammen audioguiden. Da hadde jeg også en klarere tanke om hvordan jeg ville gå fram. Den opprinnelige intensjonen med intervjuet var altså å «grave frem» de ansattes intensjoner for prosjektet «Museet og verden, en verden og museet», men i den faktiske anvendelsen av materialet, gjennom en tilnærming der fokuset lå på meningsdannelsen i de enkelte situasjonene, ble intervjuet til en del av meningsdannelsen i seg selv.

Det kunne også vært relevant og interessant å avdekke for eksempel skjulte strukturer på en institusjon med definisjonsmakt som man kan hevde at Kunstindustrimuseet er. Rogoff skriver at det problematiske ved en slik holdning er at det forutsetter en antagelse av at det faktisk finnes en skjult kjerne av sannhet som kan avdekkes. Jeg opplevde å høre mange ulike beskrivelser av hva museet vil med formidlingen, både i sammenheng med prosjektet *Museet i verden, en verden i museet* og mer overordnet. Hva én ansatt sa om hensiktene for et formidlingsopplegg var for eksempel ikke alltid konsekvent i forhold til hva som ble gjort i praksis. Uttalelsene om intensjoner har også variert fra den ene ansatte til den neste. Å presentere en sammenhengende forståelse av hensiktene for formidlingen på museet, mener jeg ville krevd en annen form for undersøkelser, med en forhåndsdefinert metodisk inngang og en problemstilling som lå klar fra starten av prosessen. Jeg har utviklet min metode underveis, og spørsmålene i undersøkelsene har vokst ut av prosessen. Gjennom en situasjonell tilnærming har det vært mitt hovedanliggende å ta i bruk stedet og konteksten for en meningsdannelse.

Jeg har derfor hatt en aktiv, deltakende rolle på museet og basert min forståelse på det som kan beskrives som erfaringer. I undersøkelsesperioden ble jeg ansett som en ansatt på museet. Jeg kom og gikk utenfor åpningstider og ble kjent med museumsvakter og

andre ansatte. Jeg har ansett prosjektet *Museet i verden, en verden i museet* som startstedet, og utvidet rekkevidden av undersøkelsesområdet underveis.

I kapittelet som følger skal jeg beskrive undersøkelsene og reflektere rundt meningsdannelsen i dem. Jeg bygger strukturen på det jeg ser som bestanddelene av det jeg gjorde: stedet, prosessen og publikum. Kapittelet om...

- ... **stedet**, beskriver Kunstindustrimuseet som jeg ble en del av. Dette går jeg inn i gjennom underkapitler om samfunnsoppdraget, arkitekturen, fortellingene og formidlingsprosjektet «Museet i verden, en verden i museet». Tilstedeværelsen på stedet Kunstindustrimuseet, ga meg et materiale for den videre prosessen med utarbeidelsen av installasjonen og audioguiden.

- ... **prosessen**, beskriver fortellingen, lyden, rommet og tingene som utgjorde de konkrete bestanddelene av installasjonen og audioguiden. I kapittelet går jeg også inn i en refleksjon rundt den praktiske kunstneriske prosessen.

- ... **publikum** beskriver hvordan formidlingen basert på en scenografisk refleksiv praksis, kan virke på publikum. Utgangspunktet er intervjuer av publikummere som opplevde installasjonen og audioguiden. Fordi disse virket ulikt, har jeg delt kapittelet inn kapitlene installasjonen og audioguiden.

## STEDET

En av museets ansatte poengterte i et intervju at det er noe eget med det å være på et museum som skiller seg fra en læringssituasjon på for eksempel en skole. I det følgende kapittelet vil jeg gå inn i det spesifikke ved museer generelt og Kunstindustrimuseet helt spesifikt.



*Figur 5. Fasaden av museet. Eget foto.*

Denne delen av teksten er ganske spekket med teori, fordi den ble skrevet før jeg var ferdig med å lage installasjonen og audioguiden, og enda ikke hadde klart for meg hvilken tilnærming jeg skulle ha til undersøkelsen. Jeg har likevel latt det stå ganske uforandret, fordi jeg mener det reflekterer prosessen og viser at den hele tiden har vært i forandring.

Museet stod ferdig i 1904 og ble tegnet av arkitektene Bredo Greve og Ingvar Magnus Olsen Hjorth. Det er et av Norges eldste museer og blant Europas eldste

Claire Doherty bruker begrepet «place» om det jeg vil kalle «sted» Hun beskriver det som å omfatte «an unstable, shifting set of political, social, economic and material relations» (Doherty, 2009, s.13). Jeg har tatt i bruk en lignende definisjon av hvordan stedet Kunstindustrimuseet kan forstås. Det handler ikke bare om en adresse som kan tegnes inn på et kart, men også om samfunnsoppdraget, ideologier bakt inn i arkitekturen og fortellingene som kommuniseres ut til publikum. Beskrivelsen og refleksjonen er bygd opp over veksling mellom min egen subjektive opplevelse gjennom tilstedeværelsen på stedet, og teori som kan utdype opplevelsen.

Kunstindustrimuseer (Nasjonalmuseet, udatert). Det har en samling av gjenstander som omfatter drakt, mote og tekstil, møbler, sølv, glass, keramikk, design og kunsthåndverk fra hele verden. I 2003 ble de en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og om få år flytter de inn i et nytt bygg og sammenslåingsprosessen blir dermed fullbyrdet. Slik jeg har forstått det, er hva som skal skje med selve bygget er usikkert, men stedet vil med stor sikkerhet fremstå som noe annet om bare få år. I den perioden jeg var tilstede på museet, var det tydelig at det var en pågående prosess også i sammenheng med innholdet i museet. Museets ansatte hadde møter der, slik jeg forstod det, det ble diskutert hvordan de ønsker å profilere seg i fremtiden. Dette var prosesser som måtte unnlates fra offentligheten, og jeg kunne derfor ikke delta. Men det var altså tydelig at det er endringsprosesser i gang.

Museet holder til i et gammelt, staselig bygg med flere etasjer. Det har en rik historie og kan i seg selv sies å være en bevaringsverdig gjenstand. Rett innenfor inngangsdøren er det en hall der det er høyt under taket, en stor trapp som går opp i etasjene og et steingulv



Figur 6. Hallen på Kunstindustrimuseet. Eget foto.

og keramikk». Bygget vil sannsynligvis oppleves ulikt av den enkelte, for meg gir det en ro. De store rommene gir en akustikk som gjør at jeg naturlig demper stemmen og setter ned tempoet. Inngangsdøren stor og tung, med en moderne glassdør rett innenfor den gamle, som gjør det vanskelig å komme seg inn i bygget. Kommer man med barnevogn eller

som gir gjenklang når man går på det.

Første etasje består av hallen med en billettskranke, en liten kafé, museumsbutikk og utstillingslokaler med skiftende midlertidige utstillinger. I andre, tredje og fjerde etasje møter publikum de faste utstillingene «Design og kunsthåndverk 1905–2005», «STIL 1100–1905», «Draktgalleriene» og «Studiesamlinger for glass

rullestol er det nesten umulig å komme seg inn hovedinngangen. Man kan komme inn med heis via personalinngangen, men om man ikke vet det på forhånd, er ikke det så lett å forstå.

Arkitekturen og «atmosfæren» er en del av det som publikum beveger seg rundt i og som ikke kan velges bort i et museumsbesøk. Arkitekturen er konstant, men historiene som fortelles gjennom den kan forandres og konstrueres på nytt. I den kunstneriske prosessen har jeg brukt selve stedet som et definerende materiale. Installasjonen og audioguiden vil ikke kunne flyttes uten at innholdet blir forandret, og på samme måte vil de utstilte gjenstandene, kommunisere på en annen måte i et nytt bygg om noen år.

## Arkitekturen

Man kan si det slik at opplevelsen av et museum vil spille seg ut gjennom en vandring, noe som kan skape en dramaturgisk oppbygning som spiller inn i forståelsen av utstillingene. På Kunstindustrimuseet er den dramaturgiske oppbygningen preget av at de ulike utstillingene er oppdelt i ulike etasjer, og at hver etasje er inndelt i mindre rom. Gjenstandene kategoriseres utfra stilhistoriske kategorier der hvert rom representerer en epoke. I noen rom er gjenstandene satt sammen utfra materialet de er laget i, slik som samlingen av glass og fajanse.

Kunstindustrimuseets fasade har et monumentalt uttrykk, en stor trapp og høye dører. Ifølge Einar Sørensen er bygget et typisk uttrykk for datidens museumsarkitektur som var en prestisjefylt bygningskategori og fremstod som slott. (Sørensen, 2003, s.187) Fasaden

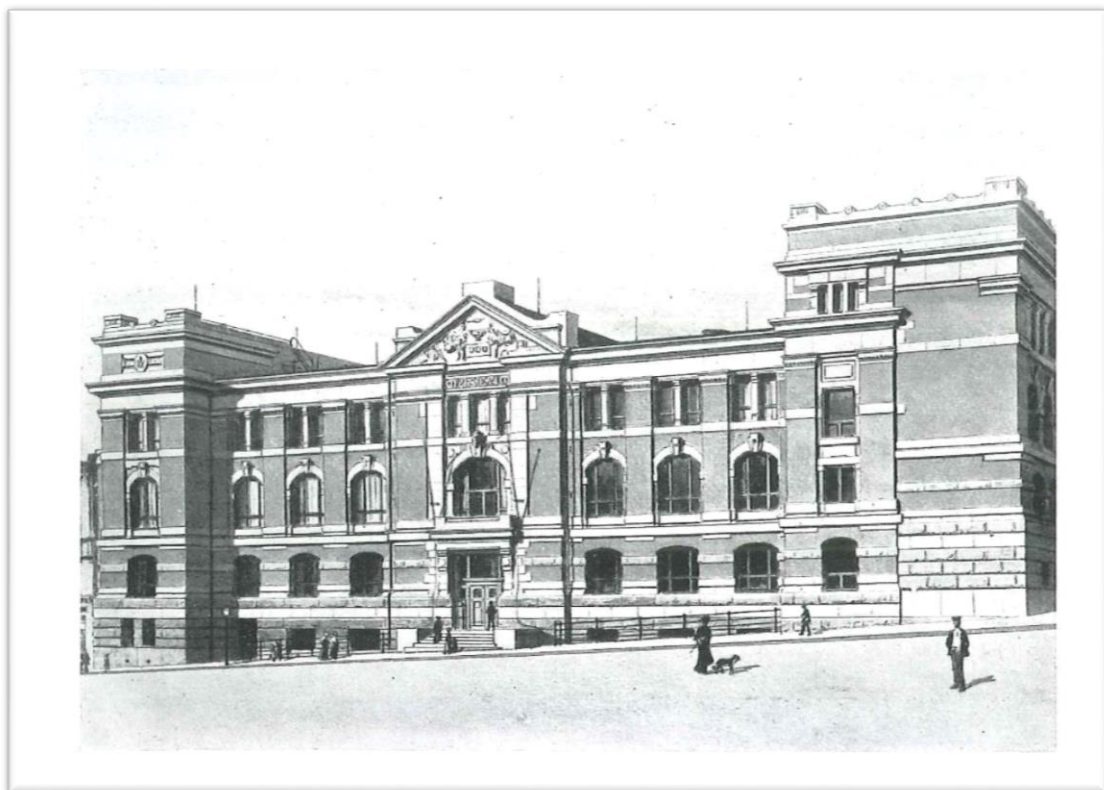


*Figur 7. Samlingen av glass og fajanse. Foto: Beate Ellingsen AS, gjengitt med tillatelse*

har ikke forandret seg stort siden bygget stod ferdig i 1904, men konteksten er blitt noe annet. Opprinnelig hadde museet en sentral plassering i byrommet, med en stor åpen plass i front. Her er det nå en smal sidegate, og museet oppleves derfor som nesten litt gjemt bort, noe en av publikummerne jeg snakket med poengterte.

Etter å ha vist installasjonen og audioguiden ville jeg snakke med henne om opplevelsen. Det fikk jeg gjort, mens hun var også opptatt av at det hadde vært vanskelig å finne fram. Damen og tre venninner hadde først gått feil og endt opp på Historisk Museum. Senere

hadde damen, sammen med venninnene gått rundt kvartalet flere ganger. Museumsarkitekturen og konteksten den fremstår som en del av, vil med andre ord være en sentral del av publikums opplevelse. Og den vil oppleves annerledes i dag enn den gjorde for 100 år siden, ikke minst fordi byrommet og den omkringliggende arkitekturen er forandret. Selv noe så statisk som en bygning vil være plastisk og i evig forandring.



*Figur 8. Arkitekt Bredo Greves perspektivtegning av bygningen. Hentet fra boken Kunstindustrimuseet i Oslo 75 år, s. 64.*



*Figur 9. Museet i dag. Eget foto.*

Ragnar Pedersen bruker ordene, «kvalitet, verdighet og autoritet» i en beskrivelse av uttrykket i arkitekturen for Kunstindustrimuseet, og om verdiene bygget er ment å signalisere (Pedersen, 2003, s. 35). Det er en del år siden disse verdiene ble tenkt inn i arkitekturen og dermed oppstår det en spenning mellom hva bygget kommuniserer og verdiene som eksisterer på innsiden i dag. Det gamle henger igjen i veggene, og vil være en del av opplevelsen for publikum. Einar Sørensen skriver om dette i sammenheng med arkitekturen på Nasjonalgalleriet: «Den helhetlige romlige erfaring av hus, vegger, rom, det individuelle møtet mellom oss og kunstverket tilfører opplevelsen en slags «kropp» av sanser og følelser. Tidsuret som ligger innebygget i en sivilisert fremdrift til fots, utskiller opplevelsen av de enkelte verker fra en kaotisk helhet av inntrykk» (Sørensen, 2003 s. 187.) Det han skriver om kan sammenstilles med en dramaturgisk oppbygning av museumsbesøket, et konstruert forhold som er tenkt inn i arkitekturen. Rommene inngår i en dramaturgisk oppbygning av fortellingene som museet formidler. Nasjonalgalleriet i Oslo ble oppført noen år senere enn Kunstindustrimuseet, men bærer med seg mange av de samme ideologiene. Sørensen skriver at gjennom arkitekturen for bygget «fremtrer kulissen for en romantisk drøm, ladet av ønsker om å gjendikte historien». I



kunstindustrimuseet består den «gjendiktede historien» av en fortelling om europeisk stilhistorie, knyttet til kunsthistoriske tradisjoner. I møte med museet oppstår det også en fortelling, som omhandler publikummeren selv. I en slik sammenheng kan museet forstås som en stedskontekst for performative handlinger.

## Publikums iscenesettelse

I artikkelen *Between Nothing and Everything* drar Gavin Carver paralleller til fortellinger vi konstruerer om oss selv i relasjon til stedene vi gjør det på. Han beskriver Mount Everest som en scenografi for fortellinger om farefulle ekspedisjoner.

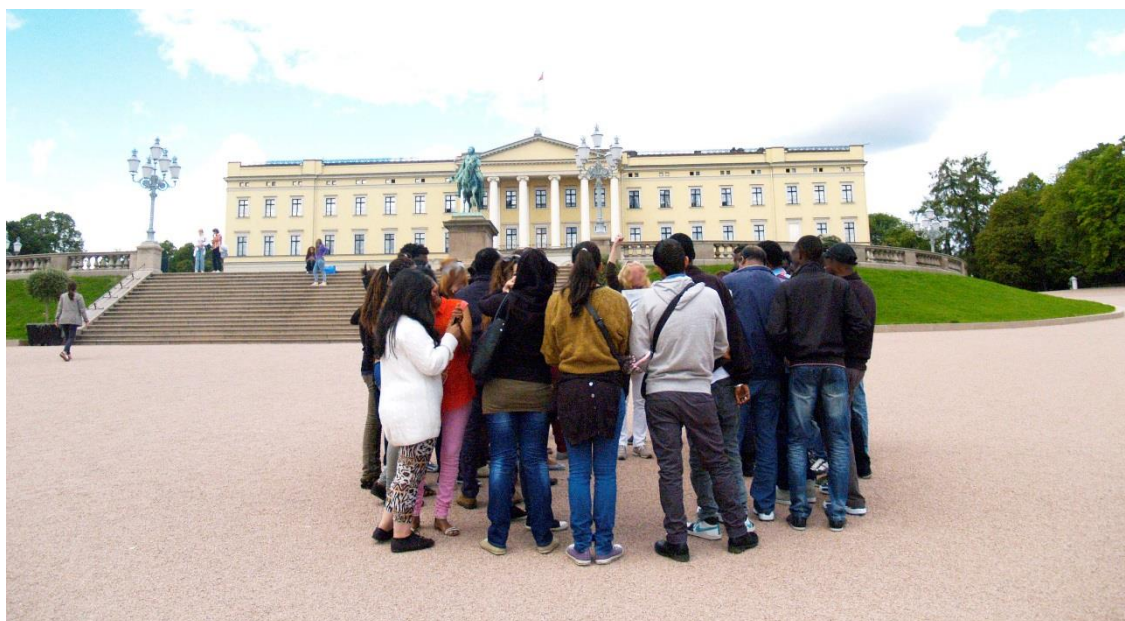
Why people climb mountains is the subject of frequent speculation, [...] one tends to land on the notion that it has something to do with constructing, embodying and communicating meaning – for one self or for others. It provides a stage for the performance and negotiation of the disparate elements of the self and the relationship between self and the world. (Carver, 2013, s. 16)

Carver spør seg hvorfor folk klatrer i fjell, og beskriver slike ekspedisjoner som en måte å fortelle en historie om seg selv. «Although the essence of mountaineering is in its live and embodied performance, the act of being ‘here and now’, it also has commercial and cultural capital value in its mediation and retelling: a person, or indeed a thing or an idea may gain stature and significance by having been ‘there and then’» (Carver, 2013, s.17). Det samme resonnementet kan brukes om et museumsbesøk. Betydningen av å «ha vært der» kan være en like viktig motivasjon for å gå på museum som hva man faktisk erfarer og opplever i situasjonen.

Mormor bor i Århus, og når jeg besøker henne tar vi ofte en tur sammen til kunstmuseet Aros. Litt fordi det er en ting å gjøre der interessene våre kan møtes, på tross av og språkvansker. Når vi har kjøpt billetter og hengt fra oss, pleier vi som regel å splitte opp. Hun går opp i etasjene der museet viser verk fra «guldalderen» og jeg går for å se de midlertidige utstillingene med samtidskunst. Så møtes vi til slutt i kaféen og bruker tiden sammen igjen.

Hvorfor går folk på museum? En genuin interesse for kunst og en opplevelsen av at det gir verdifulle opplevelser er selvfølgelig en del av det, men det kan også henge sammen med en iscenesettelse av oss selv. Mormor vokste opp på en gård med ni søsken, noe som har gitt henne en tilhørigheten i en bondekultur. Hun har alltid snakket mye om et ønske om å ta utdanning, men at det ikke var en mulighet da hun var ung. Det å gå på kunstmuseum kan være en måte å markere en avstand fra bondekulturen hun vokste opp i, og konstruere en annen fortelling om seg selv. På samme måte velger jeg bort de permanente utstillingene med eldre verk som er hengt opp i kronologisk rekkefølge, inndelt etter kunsthistoriske referanser og ismer. Delvis fordi jeg forbinder en slik utstilling med utdaterte autoriteter som jeg ikke vil identifisere meg med. Slik fungerer museet som en scene der jeg og mormor spiller ut vår kulturelle identitet for oss selv og hverandre.

I den første omvisningen jeg var med på innenfor prosjektet «Museet og verden», fikk en invitert gruppe fra Torshov Transittmottak omvisning i deler av byrommet i Oslo.



*Figur 10. Fra arkitekturvandringen med en publikumsgruppe fra prosjektet Museet i verden, en verden i museet. Eget foto.*

Vi begynte vandrings på slottsplassen, og spaserte herfra rundt slottet og ned til universitetet i Karl Johan. Omviseren fortalte om stedene vi var på og byggene vi så på, og alle virket som de syntes det var interessant og fulgte med. Det var mange som tok bilder med telefonene sine, gjerne av seg selv foran slottet eller sammen med en gardesoldat. Jeg hadde med kamera for å dokumentere det som en undersøkelse, men gikk etterhvert mer og mer inn i rollen som fotograf for gruppen. Vi ble som en gruppe turister, der dokumentasjonen av å «ha verdt der» var like viktig som kunnskapen som ble overlevert. Byrommet ble en scenografi i fortellingen om utflukten de hadde vært på den dagen, gjennom det performative i situasjonen. I omvisninger som senere ble holdt på museet var det også mange som ville ha bilde av seg selv foran utstillingene, og slik ble



*Figur 11. Gruppebilde foran Universitetet i Oslo. Eget foto.*

museumsarkitekturen en scenografi i fortellingen.

På samme måte som et veldig høyt fjell kan utgjøre en romlig og materiell kontekst for en performativ handling og slik sett forstås som scenografi, kan et museumsbesøk eller en guidet omvisning i en by gjøre det samme. Hva vi identifiserer oss med er med på å konstruere fortellingen om oss selv. Disse valgene er

fundert i verdivalg, og vil reflektere fortellingene som vi ønsker å formidle om oss selv.

## Utstillingene

Kunstindustrimuseet stiller ikke ut autonome kunstverk men gjenstander som opprinnelig var ment å ha en praktisk funksjon, og mange av dem har vært i bruk av mennesker som har hatt dem i sitt eie. Den opprinnelige funksjonen ligger med andre ord ikke i det å være en museumsgjenstand, mens konteksten de får på museet i en utstilling krever at publikum betrakter gjenstanden, «leser» dem visuelt. Kirschenblatt-Gimblett skriver om paradokset av å stille ut gjenstander som ble skapt utfra andre funksjoner enn den å bli sett på (Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture* s. 2). Hun inntar en kritisk posisjon og beskriver dette som en «besettelse» som rir museer. Kunstindustrimuseet har valgt å presentere gjenstandene utfra en kunsthistorisk forståelse med et spesielt fokus på stil,

altså visuelle egenskaper. For fortellingen av en stilhistorisk sammenheng kan den visuelle framstillingen være relevant.

Forståelsen av Kunstindustrimuseets samling som museumsgjenstander må derfor kunne sies å være konstruert utfra konteksten de opptrer i. Mange av gjenstandene er gamle og har vært i bruk og eie gjennom flere generasjoner av ulike eiere. Om de kunne snakke ville de antagelig ha vært uuttømmelige kilder til fortellinger fra fortiden. For de fleste av gjenstandene i utstillingen blir ikke disse fortellingene formidlet, og den rike historien som bor i gjenstandene ligger derfor skjult for publikum. Hva som spiller inn i en visuell utforming av en gjenstand kan også handle om andre forhold enn innflytelse fra kunst, og slik sett kan andre forståelser kanskje også være interessant, også i sammenheng med det stilhistoriske. Kirschenblatt-Gimblett skriver «There are as many contexts for an object as there are interpretive strategies» (Kirschenblatt-Gimblett, 1998, s. 21).

Mannen fra en av workshopene som hadde fortalt om 17.-mai sløyfa kom sammen med barna sine for å for å oppleve installasjonen og audioguiden. Da vi snakket sammen etterpå kom det fram at han var veldig interessert i samlingen på museet, og relaterte det til sitt eget yrke som ingeniør. For ham var produktdesign noe helt vesentlig og en selvfølgelig viktig del av hvordan en telefon brukes, men at det tidligere ikke hadde vært noe som egentlig interesserte ham. Det tekniske hadde i seg selv vært spennende nok. Nå som han kan det ut og inn, så han det nesten har begynt å bli kjedelig og at hvordan en telefon faktisk oppleves for brukeren hadde begynt å interessere ham mer. Jeg fortalte at for meg er det motsatt, fordi jeg ikke vet noe om hvordan en telefon faktisk virker. Jeg synes at det nesten er magisk at man kan trykke på noen taster og få kontakt med et menneske på andre siden av jorden. Forståelsen av telefoner er for meg begrenset til en aksept for at «slik er det bare». En gjenstands bruksfunksjon vil henge sammen med designet og det visuelle, noe som også kan være et relevant perspektiv for publikum. <sup>4</sup>

I jubileumsboken *Kunstindustrimuseet i Oslo 75 år – Om museumsbygging, innredning, montering* (1953) beskriver daværende direktør for Kunstindustrimuseet Thor B. Kielland en nyinnredning av museet, et arbeid som vi i dag ville kalt kuratering. Det er en veldig

---

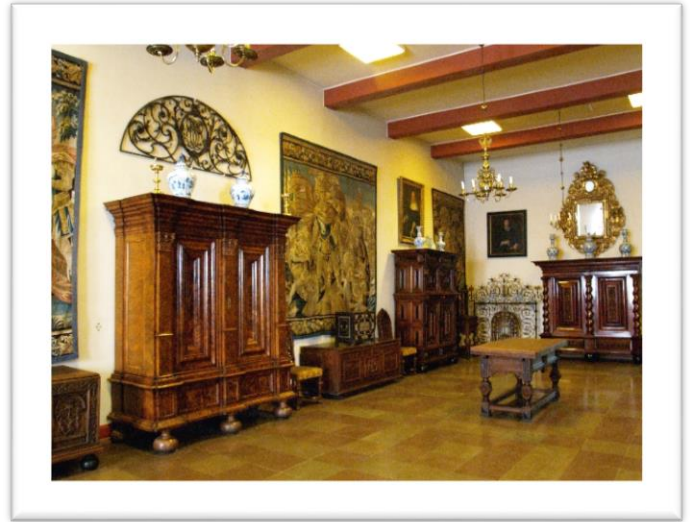
<sup>4</sup> Gjengivelsen av samtalen er blitt endret noe for å bevare anonymitet.

detaljert beskrivelse og nesten som et eventyr i seg selv. Han skriver om prosessen og samarbeidet med andre, om ulike tekniske løsninger for utstillingsmontre, og om hvilken betydning arkitekturen har i helt konkret og praktisk forstand. Kielland tegner opp to ulike prinsipper for montering av museumsgjenstander generelt, som han kaller det «tekniske prinsipp» og «miljøprinsippet». Innen det «tekniske prinsippet» vil gjenstandene kategoriseres etter materialer, med hensikt av å «stimulere håndverkets og industriens menn» (Kielland, 1953, s.109). Han skriver at dette prinsippet var styrende for utstillingen som stod før nymontering, og hvordan dette også blir videreført i deler av den nye. I «miljøprinsippet» legges det vekt på den «stilistiske sammenhengen i bredden» (Kielland, 1953, s.111), altså en fortelling om gjenstandene innenfor en stilhistorisk sammenheng. I beskrivelsen av arbeidet med utstillingene, legger Kielland vekt på det formale og på praktiske løsninger og går ikke inn i en mer overordnet refleksjon rundt hva museet formidler eller med hvilken hensikt.

Mye har forandret seg siden nymontering på begynnelsen av 50-tallet, men «prinsippene» som Kielland tegner opp kan fortsatt brukes i en beskrivelse av utstillingen slik de står i dag. Noen av rommene i tredje etasje står nesten uforandret siden 50-tallet.



Figur 13. Fra barokksalen, 1952. Bilde hentet fra boken *Kunstindustrimuseet i Oslo 75 år*, s 139.



Figur 12. Fra barokksalen i dag. Eget bilde.

Men om utstillingene stod uforandret i 60 nye år ville publikums opplevelse og forståelse likevel ha forandret seg, det samme har samfunnet rundt. Slik sett er det museet formidler i stadig i endring, og det er derfor sannsynlig at forståelsen som publikum tar med seg fra utstillingene i dag står et stykke fra intensjonen som ble lagt inn i utformingen.

Kirschenblatt-Gimblett skriver om «in-context display» og presenterer det som en «modus» enkelte utstillinger følger. Her blir gjenstandene presentert utfra et teoretisk rammeverk som tilbyr publikum forklaringer, historisk bakgrunn eller sammenligninger, og utfra dette skapes en sammenhengende kontekst. Hun sier at i en fremføring av utstillingens ferdige fortelling fyller gjenstandene funksjon som skuespillere og kunnskap som et animerende element. Plaketter, kataloger og veggtekster er fortellingens manus. Jeg vil si at det er mulig å se en parallell fra det Kirschenblatt-Gimblett kaller «in-context display» til det Thor B. Kielland har beskrevet som «miljøprinsippet». På Kunstindustrimuseet blir gjenstandene vist i kronologisk rekkefølge, der veggtekster gir en generell innføring i de grove trekkene ved den stilhistoriske perioden som de har klassifisert gjenstanden gjennom. I tillegg følger det med en kort, stikkordsmessig plakett med informasjon om materiale og opprinnelsesland, på de fleste av gjenstandene. Utstillingen følger en oppstilling som kan ligne et arkiv, der gjenstandene spiller en fortellende rolle med en stilhistorisk forståelse som rammeverk. Kirschenblatt-Gimblett skriver «The performative mode is exposition and demonstration. The aesthetic is one of

intelligibility» (Kirschenblatt-Gimblett, s. 23) Slik sett kan man si at det vil være en stor fordel for publikum å på forhånd ha en del kunsthistoriske referanser for å kunne gripe tak i fortellingen som utstillingen formidler.

## Utstillingsmontre

Utstillingsmontre utgjør en sentral del av kommunikasjonen med publikum på mange museer. Det er en noe som praktiseres med stor selvfølgelighet og man kan kanskje si det slik at det er en konvensjon som er innebygd i museers interiørarkitektur. Innenfor sammenhengen av denne oppgaven der jeg har tatt utgangspunkt i Kirschenblatt-Gimbletts forståelse av museumsutstillinger som «grunnleggende teatrale» kan montre og pidestaller ha en parallell til en teaterkulisse. I Kiellands beskrivelse av monteringen, er ikke montrene tenkt som et fortellende element i seg selv, men et uttrykk for pragmatiske hensyn. For eksempel vil montrene sikre at ingen kan stjele gjenstandene og de kan også beskytte mot fukt og støv.

I 2003 ble det utført en «ominnredning» av de rommene i museet som er «forbeholdt utstilling av museets billedvev, sølv, glass og fajanse» (Beate Ellingsen AS, udatert). Oppdraget ble utført av firmaet *Beate Ellingsen AS* som tar oppdrag innen interiørdesign, og på sin hjemmeside beskriver de noen tanker bak valgene de tok i utformingen: «Ideen ble å skape sterke uttrykk ved bruk av farger og belysning bevisst valgt ut i fra utstillingselementene. Målet var å skape følelsen av individuelle skattkamre, hvor fargevalget i hvert enkelt rom forsterket opplevelsen av vandring fra det ene til det neste (Beate Ellingsen AS, udatert).



*Figur 14. Studiesamlingen av sølv. Bildet tilhører Beate Ellingsen AS, gjengitt med tillatelse.*

Her har firmaet som utførte oppdraget hatt en bevissthet om at utformingen av montrene kan spille inn i publikums lesning og opplevelse av.

Med en scenografisk forståelse kan man si det slik at montre skaper et avlukke og en avstand som kan ligne på forholdet som oppstår på et teater med en titteskapsscene. Her oppstår også en avstand som i teaterterminologi blir betegnet som «den fjerde vegg», en «vegg» som eksisterer like sterkt i publikums hoder som i den faktiske fysiske avstanden til scenen. Publikum vet at de ikke kan gå opp på scenen under forestillingen, på samme måte som publikum på et museum vet at de ikke skal ta på ting. En utstilling som bruker utstillingsmontre må derfor basere seg på at gjenstanden som vises har en visuell relevans.

### **Samfunnsoppdraget før og nå**

I undersøkelsesperioden, observerte jeg en omvisning for en barnehage på Kunstindustrimuseet. I garderoben før omvisningen hadde startet, var det en av barna som spurte hvorfor museet har så mye penger. Spørsmålet var rettet mot en av omviserne, som ble litt forvirret og ikke helt skjønnte hva hun mente. Kanskje hadde barna i forkant av besøket, blitt fortalt at på museet er det mange ting som koster mye penger og at de må være forsiktige og ikke røre. Kan det være at spørsmålet til jenta sprang ut av dette? I så



fall synes jeg det var et veldig godt spørsmål. Museer har nok ikke overveldende mye penger sett i forhold til mange andre samfunnsinstitusjoner, men de har mange verdifulle gjenstander. Og de er institusjoner som tillegges stor betydning og mottar statsstøtte. «Hvorfor?» er derfor ikke et dumt spørsmål.

### **Samfunnsoppdraget før**

Museets formål er å skape interesse for og gi kunnskap om norsk og utenlandsk kunsthåndverk og design (kunstindustri) med hensyn til smagfuld og paa samme tid hensigtsmessig form samt at udvikle almenhedens sans i denne retning, ved at aabne producenten saavel som konsumenten let adgang til at gjøre sig bekendt med smukke, karakteristiske og hensigtsmessige kunstindustriprodukter i original eller efterdannelse (gjengitt etter Glambek, 2003, s. 232).

Fra museet ble opprettet til i dag har det gått gjennom mange forandringsprosesser, ikke minst for hva de selv anser som sitt samfunnsoppdrag. Forkjemper for etableringen, Lorentz Dietrichson, hadde klare hensikter for institusjonen, og sitatet ovenfor er en formulering av formålsparagrafen for Christiania Kunstindustrimuseum fra 1876. Han skriver at museet ønsker å nå «producenten» og «konsumenten», og sitatet peker mot en oppdragende hensikt.

Formidling har altså helt fra starten av stått sentralt på Kunstindustrimuseet, noe som er i tråd med intensjonene for andre kunstindustrimuseer ute i Europa på tiden det ble oppført (Lie/Opstad, 1976; Glambek, 2003). Her var ikke formålet forskning eller bevaring av historiske gjenstander, men en pedagogisk virksomhet (Glambek, 2003, s. 230). Hensikten med etableringen av Kunstindustrimuseer var ifølge Ingeborg Glambek en «praktisk-økonomisk målsetting som gjorde dem spesielle og prinsipielt forskjellige fra andre slags museer» (Glambek, 2003, s. 228).

Ifølge Lie/Opstad var den denne rettet mot to sider: «produsenten og konsumenten», «som en smaksoppdrager for et bredest mulig publikum. Misjonstanken var ikke forbeholdt

kirken». Dette sitatet har et stikk av kritikk i seg, mot intensjonene for den pedagogiske grunntanken, og kommer fra daværende direktør Lauritz Opstad i anledning museets hundreårs jubileum i 1976. På denne tiden hadde intensjonene med museets drift utviklet seg til å omfatte bevaring og konservering av historiske objekter i tillegg til forskning.

De opprinnelige hensiktene for Kunstindustrimuseet har overrasket meg, derfor har jeg valgt å presentere dem i oppgaven. En forståelse av hva strømningene som har preget museet i fortiden kan belyse museet slik det er i dag. Det viser også tydelig at samfunnsoppdraget er i stadig endring.

### **Samfunnsoppdraget i dag**

I dag er Kunstindustrimuseets egen forståelse av sitt samfunnsoppdrag et annet. Ifølge Glambek blir «likhetene med og ikke forskjellene til andre kunstmuseer understreket» (Glambek, 2003, s. 242), noe jeg kan kjenne igjen fra undersøkelsesperioden. Det ble ofte lagt vekt på at opplevelsen var viktig og at den skulle være god, men at kunsten er hovedsaken. Kan kunsten være noe annet enn publikums opplevelse av den. Senere i oppgaven vil jeg gå inn i en refleksjon rundt en slik todeling, mellom formidling og innhold, og hva det har å si for erfaringene publikum gjør seg i et museumsbesøk.

På museets hjemmesider er «målet» for hele Nasjonalmuseet beskrevet slik: «å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, arkitektur, kunsthåndverk og design, utvikle den kritiske sansen, stimulere til ny erkjennning, skape økt historisk bevissthet og toleranse for mangfold» (Nasjonalmuseet, udatert). Kommunikasjonen ut mot publikum står sentralt i denne formuleringen. Stortingsmelding nr. 49, *Framtidas Museum* gjøres det redegjørelse for hva som ansees for å være museers mer generelle samfunnsoppdrag: «Museenes hovedoppgave er å samle inn, forvalte, forske og formidle kunnskap om gjenstander og andre materielle vitnesbyrd» (St.meld.nr 36 (2008-2009), 2009, s. 9). Formidlingen sees altså i dag på som en av de helt sentrale oppgavene, og uten en kommunikasjon med publikum kan man kanskje si at museet ville fungert som et arkiv.

Et museum kan ha mange funksjoner og det brukes ulikt av ulike mennesker. Noen går på museum for å finne ro, andre for å oppleve noe nytt, og den ene funksjonen vil ikke utelukke den andre. Museets samfunnsoppdrag og funksjon har vært i stadig utvikling og i

dag er hele institusjonen Nasjonalmuseet inne i en spesielt omveltende periode fordi de står på trappene for å flytte inn i nytt bygg. Dette er ifølge hjemmesidene planlagt å skje i 2020. Museumsgjenstandene vil da vises gjennom nye arkitektoniske kontekster, og man må kunne anta at museet vil kuratere nye utstillinger for de faste samlingene. Uten at jeg vet noe om hvordan de nye utstillingene vil utformes, er det sikkert at de nye kontekstene vil fortelle andre historier enn de allerede eksisterende og dermed også skape nye forståelser av gjenstandene.

## Prosjektet «Museet i verden, en verden i museet»

Formidlingsprosjektet «Museet og verden, en verden i museet» med undertittelen «*oppleve-lære-gjøre selv*» ble startet i 2011 etter initiativ fra ansatte ved museet.

Målsetningen har via museets hjemmesider vært formulert på følgende måte

«Tilgjengeliggjøre museet for grupper fra andre land og kulturer som oppholder seg i Norge. Gjøre disse kjent med Kunstindustrimuseets samlinger av norsk og internasjonal design og kunsthåndverk.» Grupper fra andre land og kulturer er en bred betegnelse som i prinsippet kan beskrive alt fra turister til asylsøkere. I praksis henvender museet seg i dette prosjektet til grupper fra asylmottak og organisasjoner som driver integreringstiltak.

I løpet av undersøkelsesperioden har museet fått nye hjemmesider, og hvordan prosjektet kommuniserer om seg selv via hjemmesidene er ulikt fra da jeg begynte. Nå presenteres prosjektet med følgende formulering som jeg opplever som mer åpen og inkluderende:

«Museets samlinger blir belyst gjennom omvisninger og aktiviteter i atelieret. Likheter og ulikheter på tvers av landegrenser er et hovedtema i møte mellom norsk og internasjonal design og kunsthåndverk» (Nasjonalmuseet, udatert).

I Workshopene jeg holdt sammen med en medstudent var målet var å få et innblikk i prosjektet. Vi holdt oss innenfor en struktur for opplegget lik den museet vanligvis hadde i dette prosjektet, der gruppen først fikk en omvisning ledet av en av museets faste omvisere. Med et tydelig språk forklarte og fortalte hun om gjenstandene og om den stilhistoriske sammenhengen. Fokuset i disse omvisningene var på en overlevering av kunnskap, utfra en kunsthistorisk forståelse.

Etter omvisningene gikk vi ned i publikumsateliéet, der det var satt av to timer til en praktisk rettet oppgave. Museet hadde bedt oss om å lage et opplegg for denne delen og

vi bestemte oss for å holde et fokus på en refleksjon over gjenstander og verdien de har. Denne idéen sprang ut av vår egen opplevelsen av utstillingene, og oppstod mens vi sammen så oss rundt på museet helt i starten av undersøkelsesperioden. Vi ville fokusere på enkeltstemmene i gruppen, noe som var grunnlaget for at vi bad dem om å ta med seg en personlig gjenstand som de kunne snakke om.

De to første gruppene som jeg møtte gjennom workshopene kom via en privateid kursleverandør for minoritetsspråklige. Gruppene var uensartet både når det gjaldt alder, nasjonal tilhørighet, kjønn og utdanningsnivå, men med det til felles at de hadde behov for å øve på å snakke norsk. Senere holdt jeg ytterligere to workshoper for en gruppe fra Torshov Transittmottak. Menneskene i denne gruppen var også i alle mulige aldre, og fra mange ulike land og verdensdeler, med det til felles at de alle bodde på samme asylmottak. Fordi gruppene har vært uensartede både når det gjelder nasjonal tilhørighet, alder, og bakgrunn, har jeg sett prosjektet som en god inngang til spørsmål om hvordan man kan gjøre et museumsbesøk relevant for et bredt publikum.

Kan for eksempel porselen og stilhistorie oppleves som viktig og relevant for en flyktning som kommer rett fra et krigsherjet Syria? Kanskje er det slik at Kunstindustrimuseet kan være en brennhet aktuell arena nettopp for flyktninger fra Syria, fordi de har flyktet fra et land der flere tusen år gamle kulturskatter smadres av mennesker som ønsker å innføre et totalitært og konservativt regime?

På den siste workshopen som jeg gjorde på museet fulgte vi det faste opplegget der gruppen fikk en omvisning i utstillingen STIL. Etter dette gikk vi alle ned i atelieret der jeg og en medstudent hadde forberedt en praktisk oppgave og praten fløt etterhvert uformelt mellom oss som var i rommet. Jeg snakket litt med en mann fra Syria som spøkte om vikingene som for lenge siden hadde plyndret også fra dem. Jeg spøkte tilbake og unnskyldte meg på vegne av vikingene, og han svarte at «Nei, nei!», han var glad for det, for da fikk vi også ta del i og lære av deres kulturrikdom. Så fortalte han om alle kulturskattene som blir rasert i krigen, og vi snakket om det en stund. Samtalen vår oppstod spontant, trigget av flere forhold, som omvisningen vi nettopp hadde vært på, stedet vi befant oss på, den praktiske oppgaven vi alle var i gang med og den vanskelige situasjonen i Syria akkurat nå. Han spøkte, men jeg tolket det også slik at det i spøken lå et lite stikk av opprør mot enveiskommunikasjonen i omvisningen, der gruppen ble vist og forklart om det som ble formidlet. Det var lite i opplegget vårt som la opp til samtaler som

dette, bortsett fra at det lå en åpenhet for uformelle samtaler i arbeidet med den praktiske oppgaven. Selv om samtalen om vikinger og Syria ikke var planlagt, var det likevel der jeg i etterkant fant mening med opplegget. Samtalen var en refleksjon over emner som var relevant i akkurat dette øyeblikket, på akkurat dette stedet.

Siden samtalen var spontan og et resultat av en frihet som lå i det, kan man spørre seg om det vil være mulig å planlegge slike situasjoner. Irit Rogoff påstår at det er mulig men sier at det krever et skifte i fokus til mening i situasjonen, i motsetning til en planlagt overlevering av forhåndsbehandlet informasjon. Å planlegge det uplanlagte kan ifølge Rogoff handle om å åpne for en tilstedeværelse i øyeblikket, og om et skifte fra et fokus på de utstilte gjenstandene, til strategier for gjenstandenes iscenesettelse og responsene det løfter frem i publikum (Rogoff, 2010, s.17). Slik jeg ser det, handler en iscenesettelse om hvordan formidlingen kan gjøre museet til et samtidsaktuelt sted for et variert publikum. Det er ikke sikkert at en stilhistorisk kontekstualisering av gjenstandene vil være relevant for en mann for Syria. Det er også mulig at det kunsthistoriske begrepsapparatet i Syria tar i bruk andre ord enn det som benyttes i europeiske tradisjoner og på Kunstindustrimuseet.

Under utdannelsen som scenograf i London, gikk jeg hver tirsdag morgen til forelesninger i kostymehistorie. Det tok ganske lang tid før jeg fikk et grep om de stilhistoriske inndelingene læreren opererte med, som er forskjellige fra de jeg var vant til fra Norge. Hun brukte med stor selvfølgelighet begrepene «Edwardian» og «Victorian» om ulike historiske perioder, noe som gjorde at jeg hadde vanskelig for å innholdet i stoffet hun presenterte. Helt til jeg lærte meg «formelen». Omvisningene jeg var med på i prosjektet *Museet i verden, en verden i museet*, tok på samme måte i bruk kunsthistoriske «formler» i fortellingen om gjenstandene. Selv om det ble gjort med et tydelig og klart språk, kan begrepene virke fremmedgjørende.

Jeg opplevde det slik at museet hadde som utgangspunkt at gruppene som kom til museet gjennom prosjektet var annerledes enn publikummet de vanligvis møter. Man kan også snu på det og påstå at publikummet i dette prosjektet speiler en mangfoldighet som kanskje er mer representativ for samfunnet utenfor museumsinstitusjonen enn det museets «kjernepublikum» vil være (basert på tall fra rapporten *Publikum – hvem, hva, hvorfor?*, Gran & Wedde, 2012). Menneskene jeg møtte gjennom prosjektet var fra mange forskjellige land, alle mulige aldre, og ulike utdanningsnivå. Slik sett kan de være mer representative for en «allmenhet», mens Kunstindustrimuseet kjernepublikum vil

representere en smalere stemme. Innenfor et rådende formidlingsparadigme som legger vekt på å nå ut til så mange som mulig (Kielland & Hammer, 2014), kan prosjektet ansees som en døråpner for museet. Erfaringene det bringer med seg kan gi nye perspektiver, noe en av museets ansatte også poengterte i et intervju: «Jeg mener vi har lært å kommunisere bedre oss i mellom i museet, gjennom den erfaringen mangfoldsprosjektet har gitt - og gir oss.» Hun fortalte at besøkene fra gruppene i *Museet i verden, en verden i museet*, gjorde at de ansatte kommuniserte mer seg imellom. Og beskrev dette som en konsekvens av at de anser gruppene fra prosjektet for å ha behov for en tettere oppfølging, blant annet fordi de ikke nødvendigvis er innvidd i konvensjonene som ligger innbakt i stedet.

Formidlingsprosjektet *Museet i verden, en verden i museet* kan være en inngang for en refleksjon over hva og hvordan Kunstindustrimuseet kommuniserer gjennom sin formidling. Prosjektet kan ha et potensiale til å virke inn i museet og åpne for spørsmål og en refleksjon rundt hva et variert og mangfoldig publikum er opptatt av og hvilken form for formidling som kan være mest relevant. En slik refleksjonen kan belyse museets helhetlige formidlingspraksis.

## PROSESSEN

It is the potential for creating transformative spatial processes that sets scenography apart from all other spatial disciplines. The making of space through scenography transforms the maker, the viewer, and the setting into co-authors and witnesses of that process and the meaning of the making is firmly situated within the process of the making. And in this understanding space cannot be assigned a single meaning, but rather the meanings of space can only be experienced in the social process of making space. (Brejzek, 2012, s 19)

I et besøk på Kunstindustrimuseet vil mye av formidlingen gjennom utstillingene henvende seg til øynene og synet, men i *opplevelsen* tar publikum likevel med seg hele kroppen. Vi hører og fornemmer, kjenner på temperaturen i rommet og forholder oss til situasjonen vi er i med hele sanseapparatet. Kirschenblatt-Gimblett påstår at det å splitte de sensoriske opplevelsene er et typisk trekk ved museers kommunikasjon med sitt publikum. «[...] the European tendency has been to split up the senses and parcel them out one at a time» (Kirschenblatt-Gimblett, 1998, s. 57). Prosessen jeg gikk inn i ved å skape installasjonen og audioguiden var en utforskning av en form for formidling som bevisst henvendte seg til publikums helhetlige opplevelse. Jeg ville skape en nærhet til situasjonen ved å gjøre publikums deltakelse og involvering til en konstruerende bestanddel av formidlingen.

Brejzek snakker i sitatet ovenfor om «the making of space «through scenography», altså at scenografi er noe som lages. Det er en praksis som konstruerer, og der «forfatteren» av det konstruerte er både scenografen og publikum. Slik jeg forstår det er scenografi noe som gjør, i motsetning til noe som er.

Jeg samarbeidet en kollega som jeg har jobbet med på flere teaterproduksjoner tidligere. Vi hadde lenge snakket om å lage noe sammen uten en regissør, og ville gjøre et prosjekt der vårt samarbeid var førende for utkommet. Anledningen hadde ikke dukket opp før nå, med travle perioder på hver vår side. Han som fast ansatt på Nordic Black Theater, et kompani jeg har jobbet med på mange produksjoner, jeg som frilanser.

Han har jobbet med performance og teater, både på og bak scenen og vi har møttes i et felles syn på hva som kan brukes som et scenografisk materiale i en teaterforestilling. At

det ikke er materialet i seg selv som er det vesentlige, men den helhetlige opplevelsen. Han jobber både med lys, teknikk og sin egen kropp som et materiale, og har en fot innenfor mange praksiser.

Å samarbeide med en annen person var viktig, fordi jeg ville at det jeg gjorde i minst mulig grad skulle være en innadvendt prosess. Jeg så det som helt sentralt at jeg holdt en dialog med omverdenen og stedet jeg var på, noe jeg synes er enklere i et samarbeid.

Proessen i begynnelsen gikk sin gang ved at vi møttes flere ganger, ofte på museet, for å diskutere idéer. Vi var innom mange forslag som stod ganske fjernt fra sluttresultatet. For eksempel snakket vi lenge om å lage en «mini-tyfon» i publikumsateliéet, og ville fylle rommet med vind og et materiale som virvlet rundt. Dette hadde utspring i et prosjekt kollegaen min hadde jobbet med tidligere og som vi ble nysgjerrige på hvordan ville virke på museet. Vi så et potensiale i at vinden kunne oppleves veldig direkte og at det kunne bryte inn i det som er typisk for institusjonen. Vi snakket også om å bruke skuespillere fra teaterskolen på Nordic Black Theater inn i installasjonen, lage en hel liten forestilling inni det trange rommet.

På møtene tok jeg etterhvert med meg lydopptak fra workshopene jeg hadde holdt på museet og utviklingen sprang ut fra dette materialet. Vi assosierte rundt historiene og planla den konkrete utformingen. Mye skjedde også i det praktiske arbeidet med å få skapet og resten av installasjonen på plass på museet. For eksempel var vi ikke helt sikre på hvor vi skulle projisere filmen som vi hadde klippet sammen, løsningen med å projisere den inni skapet oppstod på stedet. Valget av de helt konkrete gjenstandene var også valg som ble tatt på stedet. Det var i egentlig meningen at vi skulle redigere lydsporet til audioguiden sammen, men tiden strakk ikke til og jeg klippet den alene.

Materialet for installasjonen og audioguiden bestod av fragmenter som i utgangspunktet ikke hang sammen. Med basis i dette har jeg i det følgende kapittelet dekonstruert installasjonen og audioguiden og gått inn i en beskrivelse av de enkelte delene. Hensikten har vært å se på hvordan enkeltdelene er i kontakt med det scenografiske, og jeg har derfor bare skrapet overflaten av tematikker som hver for seg kunne utgjort en masteroppgave. Det scenografiske finnes i hvordan de enkelte delene kommuniserer hver for seg, men også i sammensetningen og i den helhetlige opplevelsen, noe jeg går diskuterer til slutt. Kapittelet er derfor bygd opp over underkapitlene ...



... **LYDEN**, som bestod av et opptak av skog og fuglesang som virket inn i konstruksjonen av en romlig kontekst.

... **TINGENE**, relatert til fortellingene jeg tok i bruk: et skap, små 17. mai-flagg, en 17.mai-sløyfe, et par øredobber, en film som ble projisert inni skapet, et babyteppe og mange små lekesoldater i plast. Det utstilte Baldisholteppet spilte en rolle som den sentrale gjenstanden eller «tingen» i audioguiden.

... **ROMMET**, og konteksten den utgjorde. I installasjonen bestod dette av et lite trangt rom, fylt med greiner, og et lydspor som gikk over et sett med høyttalere. I audioguiden bestod den romlige konteksten av museets arkitektur og utstillingen som publikummeren befant seg i.

Det praktiske arbeidet med installasjonen og audioguiden var en viktig del av undersøkelsen, og oppfylte flere funksjoner. For det første var det en metode for å finne fram til hva det vil si å anvende scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling. Jeg holdt prosessen åpen, vekslet mellom å lese teori og praktisk arbeid og holdt øynene åpne for muligheter som åpnet seg. Materialet plukket jeg både fra undersøkelsene i første fase som hadde bestått av mange former for tilstedeværelse på museet, og fra muligheter som oppstod underveis. Det praktiske arbeidet med å skape installasjonen var også en måte å fortsette en tilstedeværelse på museet, som ga meg tilgang til en uformell form for erfaring av institusjonen.

Prosesen i arbeidet hang sammen med hva Irit Rogoff sier om «Potentiality». I dette ligger en åpenhet for å ta i bruk situasjoner man ikke har planlagt, og via dette generere spørsmål og refleksjon som man ikke kunne planlagt. Rogoff legger vekt på at den grunnleggende bestanddelen av «potentiality» er «I can», og like viktig «I can't». Disse motpolene kan jeg relatere til valgene jeg har tatt i situasjonene som har oppstått på museet. Jeg vurderte kontinuerlig hva som kunne brukes, uten å ta stilling til hva det endelige resultatet skulle bli. I etterkant av det praktiske arbeidet har jeg tatt tak i det som fremstod som meningsfylt for en videre refleksjon, uten å fokusere på om for eksempel installasjonen og audioguiden ble «bra» eller «dårlig». De delene av resultatet som ble «dårlig», har generert minst like mye refleksjon og læring for meg som de delene som ble «bra». Jeg har altså brukt Rogoffs «I can» og «I can't» som en innfallsvinkel der vekten ligger i meningsdimensjonen i undersøkelsen, heller enn «prestasjonen».

Jeg arbeidet med installasjonen og audioguiden som et sammenhengende prosjekt, men i retrospekt ser jeg at de framstod de som to ulike opplevelser. Tanken var at publikum selv skulle finne veien fra Baldisholteppet og ned til rommet med installasjonen, ved at de gjennom lydsporet ble fortalt hvor de skulle gå. Jeg fikk ikke dette til å fungere, og valgte heller å stå klar når publikum var ferdig med å høre på lydsporet. Derfra fulgte jeg dem ned til rommet med installasjonen. Dette skapte et brudd som fjernet publikummeren fra situasjonen jeg hadde plassert dem i via audioguiden.

Installasjonen og audioguiden framstod som to separate enheter også fordi jeg hadde brukt materialene på ulike måter. I audioguiden baserte jeg meg på et lydspor, mens installasjonen ble formet gjennom gjenstander som et skap, tingene i skapet og en «skog» laget av grener, i tillegg til lyd. Installasjonen var på mange måter fjernet fra resten av museet, blant annet ved at den befant seg i et rom som vanligvis ikke er tilgjengelig for publikum. Fortellingene som ble formidlet via installasjonen, kom fra publikum som hadde besøkt museet, men var ellers ikke relatert til museet og samlingen. Installasjonen kunne også eksistert innenfor en helt annen kontekst, noe som ville endret publikums lesning, men ikke fjernet innholdet. Audioguiden derimot var uløselig knyttet til Baldisholteppet, og ville mistet sitt innhold i en sammenheng utenfor museet. Konteksten var derfor uløselig knyttet til audioguiden.

Forskjellene har vært nyttige for refleksjonen i etterkant av prosessen, og for det å forstå hva jeg selv legger i en refleksiv scenografisk praksis i museumsformidling. Fordi kontrastene har gjort at installasjonen kan belyse hva installasjonen gjorde og omvendt.

## Lyden

*Looking at a picture of a canyon is like looking at a model ship in a bottle; hearing the sound of that canyon is more like standing on the deck of a full-sized ship.*

*Recorded sounds physical properties allow us to travel to other spaces, even to other times, by fundamentally and physically altering our perception of the space we occupy while listening to it. (John Kannenberg, 2012)*

Den stereotype idéen om et museum er som et stille sted, med store rom og gjenklang i gulvene. Gjennom audioguiden ville jeg invitere publikum til å oppleve museet gjennom en kontekst som brøt inn i stedet de var på. Lydspor med fuglekvisper ga en åpning for en

sanseopplevelse som ikke hang sammen med stedet de befant seg på, og skape et brudd i opplevelsen som de selv måtte fylle med mening. Lyder kan være sterkt bestemmende for opplevelsen av rommene vi beveger oss i, og det kan også snu opp ned på romfølelsen eller transportere oss til et annet sted, noe som også var min hensikt med lydsporet.

Bakgrunnslydene i audioguiden og installasjonen bestod av opptak fra det som høres ut som en solfylt sommerdag i en skog. Man kan høre fuglesang og et svakt sus fra trærne og innimellom lyder fra et insekt som summer. Lydsporet vil gi ulike assosiasjoner for ulike mennesker. Min opplevelse av lydsporet er en transportering tilbake til barndommen og mormors sommerhus i Saksild, som ligger på østkysten av Jylland. Når jeg lukker øynene er det nesten så jeg kjenner en varm vind, følelsen av tørre kongler som knaser under sandalene på en grusete vei, og ser de svarte og hvite steinene som finnes overalt og som alltid fikk meg til å tenke på mønsteret i pelsen på en ku. Det må være noe med den helt spesifikke fuglekvitringen i lydopptaket som er likt fuglekvitringen som finnes i Saksild, kombinert med lyden fra susing fra trærne.

Å høre kan oppleves som noe diffust og uhandgripelig. Lyder setter ikke synlige spor, de eksisterer i øyeblikket, og når det er over har du bare hukommelsen som referanse. Samtidig kan man si det slik at lyder virker på en ufiltrert måte, noe kunstneren Janet Cardiff peker på i et videointervju. Her forklarer hun bruken av lyd som materiale i sitt arbeid, og sier det gir en direkte tilgang til en emosjonell og kroppslig opplevelse (Aros, udatert). Cardiff har skapt flere «audio walks» der publikum tas med på en vandring i et fysisk rom som for eksempel et teater, en by, eller et museum. Et lydspor over et headset gir i disse verkene instruksjoner til publikum om hvor de skal gå og dras dermed med i en fortelling formidlet gjennom lyder og ord. Hun bruker ofte binaurale opptak som gir en effekt av et tredimensjonalt rom. Lydsporet som jeg brukte i min audioguide hadde en lignende tredimensjonal effekt, et bevisst valg som bunnet i at jeg ønsket at lyden i størst mulig grad skulle bidra til en tredimensjonal opplevelse som kunne rekonstruere rommet. Den tredimensjonale effekten henger sammen med at lyder oppleves gjennom kroppene våre, og fordi vi har to ører som sitter på hver sin side av hodet. Lydene vi hører treffer de to ørene med ørsmå forskjeller i tid og styrke. Når en lyd kommer mot den venstre siden av hodet, treffer lydbølgene også det venstre øret med størst styrke, mens lydene vi hører

med det høyre øret slynges tilbake og treffer det høyre øret et ørlite sekund senere og litt svakere enn hva tilfellet var for det venstre. Disse små nyansene hjelper oss i en orientering, og det var denne effekten som var gjenskapt i de binaurale opptakene. For å oppfatte denne effekten måtte lydene høres på over et headset.

I en utstillingskatalog fra 2003 beskriver Carolyn Christov-Bakargiev hvordan Cardiff «[...]gjør fortid til nåtid gjennom lyd som er så overveldende at man har følelsen av å høre sine egne minner, som man selv har glemt at man hadde» (Astrup Fearnley, 2003. s. 5). Jeg vil ikke karakterisere lydsporet fra audioguiden på Kunstindustrimuseet som overveldende, heller tvert imot, men den kunne tilby publikum et sansende nærvær til situasjonen. For meg gjorde lydene av skogen fortid om til nåtid, fordi de minnet om opplevelser fra barndommen. Min egen personlige opplevelse av audioguiden ble preget av disse assosiasjonene, og møtet med rommet der Baldisholteppet var stilt ut fikk en ny betydning gjennom audioguiden. Thea Brejzek hevder at scenografi ikke kan tilskrives en ensrettet mening, fordi det scenografiske rommet oppstår i erfaringen gjennom et subjekt. Det er mennesker med kropper som erfarer et rom og det scenografiske oppstår i konstruksjonen av rommet mellom publikum og konteksten. Det var dette konstruerende perspektivet jeg ville gjøre bruk av med lydsporet.

I 2010 laget kunstneren John Kannenberg en dokumentasjon av det Egyptiske Museum i Kairo, ved hjelp av lydopptak fra stedet. Han brukte flere dager på å bevege seg gjennom rommene med en lydopptaker, og har i ettertid redigert dette materialet og publisert det via sin egen nettside. Han beskriver verket som et «Sound Map», altså et lydkart. Samlingen på museet var på den tiden han gjorde opptakene, planlagt å bli flyttet til et mer moderne bygg, og han beskriver selv opptakene som en dokumentasjon av et sted som om kort tid ville være noe helt annet. John Kannenberg skapte en dokumentasjon som virket på andre måter enn min audioguide på Kunstindustrimuseet. «Publikum» som lytter til Kannenbergs verk hører det i retrospekt, og det umiddelbare i situasjonen, konstruksjonen av rommet forholder seg på en annen måte til museet og stedet der publikum befinner seg. Det vesentlige innenfor denne sammenhengen er hvordan han forholdt seg til rommene ved hjelp av lyd. At han har utforsket hvordan vi sanser rom gjennom hørselen. Det er også interessant at han brukte lyd for en dokumentasjon av et sted som var på vei inn i en forandring, fordi institusjonen jeg har undersøkt også skal over i nye og moderne lokaler. I

en videreutvikling av audioguiden, vil jeg ta med meg Kannenbergs bruk av lyd som metode for å kartlegge stedet.

Lyden av skog ble også spilt av over høyttalere inne i rommet med installasjonen, der det fikk en annen rolle. Her var det andre elementer som fikk en mer fremtredende plass, men intensjonen var også her at den skulle virke inn i en konstruksjon av rommet. Både i installasjonen og audioguiden brukte jeg lyder som et transporterende og transformerende materiale. Olafur Eliasson beskriver sine egne arbeidsprosesser og kunsten han skaper som sanselige landskap. I neste kapittel vil jeg sette måten han jobber med å omforme og omskrive rom i sammenheng med hva jeg gjorde på Kunstindustrimuseet. I dette tilfellet var hans materiale grus, stein og vann, der mitt har vært blant annet lyd.

## Rommet

I etterkant av prosessen med den praktiske utformingen av installasjonen og audioguiden har det blitt tydelig for meg at rommet virket på to ulike måter i det jeg skapte. Derfor har jeg i denne delen holdt refleksjonen om hva de gjorde adskilt.

### Audioguiden og rommet

Utstillingsrommet med Baldisholteppet i tredje etasje på Kunstindustrimuseet, er mørkt og dunkelt av hensyn til konserveringen av de utstilte tekstilene. Det er mørkere enn de andre rommene og stedet kan gi følelsen av å gå inn i en hule eller et kammer. Det henger vevde tepper i montre langs veggene, og Baldisholteppet er sentralt plassert i en bordmonter midt i rommet. Publikum som jeg inviterte til museet ble vist inn i dette rommet hvor de

fikk utdelt en mp3-spiller med et headset.

Kontrasten var med andre ord stor mellom lydsporet og rommet publikum befant seg i. Det var ingenting ved arkitekturen eller atmosfæren i rommet som minnet om skog og fuglesang, men det skulle



*Figur 15. Rommet med det utstilte Baldisholteppet. Bildet tilhører Beate Ellingsen AS, gjengitt med tillatelse.*

vise seg at publikum skapte koblinger som skapte en fortelling relatert til stedet. De fylte inn mellomrommene og skrev på den måten inn en ny forståelse av rommet. Dette går jeg nærmere inn i i kapittelet om publikum.



Figur 16. På Louisiana. Egne foto.

I julen dro jeg sammen med familien for å se en visning av *Riverbed* av Olafur Eliasson på Louisiana i København. Dette «verket» bestod av enorme mengder grus og stein som var spredt over flere rom i sydfløyen av museet. Gjennom rommene gikk det en liten bekk med sildrende vann. Det var ingen annen utstilt kunst å se i disse rommene, bare hvite vegger og mengder med grus, steiner og vann. Det ujevne underlaget gjorde skrittene våre ustø og fordi grusen tok opp så mye plass måtte vi krøke oss sammen gjennom døråpningene for å kunne bevege oss fra rom til rom. Sønnen min på to og et halvt koste seg nok mest av alle, dette var en opplevelse som han kunne ta del i og erfare som meningsfull på sin måte. Installasjonen krevde ingen forhåndskunnskaper men snakket direkte til de umiddelbare responsene hos publikum. Alt kunstverket «krevde» av publikum var en kropp som kunne ta imot opplevelsen. Toåringen ble sittende lenge i kanten av vannet som sildret, totalt oppslukt i en utforskning av stein og vann.

«For mig er dét at kortlegge rummet med fysiske og begrepslige midler, dét at blive til, en måde at tale til verden på. Denne metode eller `teknik` giver anledning til spørgsmål [...]» (Olafur Eliasson, katalogen til *Riverbed*, s. 16)

I sitatet over snakker Olafur Eliasson om hvordan han bruker fotografering av den islandske naturen som arbeidsmetode. Han beskriver det som å kartlegge rommet, et utsagn som ligner på hva John Kannenberg gjorde på det Egyptiske Museum i Kairo, der han kartla rommene ved hjelp av lyd. Eliassons og Kannenbergs arbeidsprosesser kan kalles for erfaringer som er i tråd med hva Irit Rogoff sier om læring gjennom «Potentiality» og en tilstedeværelse som hun karakteriserer som «coming-into-being». Eliasson sier at han går eller kjører rundt i landskapet og «sanser omgivelsene og min egen søken etter mening» (gjengitt etter Laurberg, 2014, s. 16) Marie Laurberg skriver at gjennom *Riverbed* gjensker Eliasson en slik tilstedeværelse. «Men her er det publikums, og ikke kunstnerens, bevægelse gennem landskapet, der settes i scene» (Laurberg, 2014, s. 16). Audioguiden på Kunstindustrimuseet var en utprøving der mine hensikter for publikums opplevelse kan sammenlignes med Eliassons *Riverbed*. Jeg tenkte lydsporet som et scenografisk materiale med potensiale til å iscenesatte publikums opplevelse av museet, og på denne måten skape en ny fortelling i situasjonen.

Jeg har tatt utgangspunkt i en forståelse av scenografi som en autonom praksis hvis oppgave det ikke er å illustrere noe på forhånd gitt, men som en fortellende praksis i seg selv. En praksis der fortellingen skapes gjennom en performativ aktivering av rommet. Dette står i forhold til hva Laurberg skriver om hvordan *Riverbed* transformerer rommet til noe annet og dermed også aktiverer en annen adferd hos publikum. Hun sier at det er verket som stiller ut museet, noe jeg ser som en relevant klargjøring i sammenheng med museumsformidling. Slik jeg ser det peker en slik uttalelse mot en sammensmeltning mellom museet og utstillingene, og kommunikasjonen av dem. Gjennom audioguiden smeltet formidlingen og opplevelsen sammen med stedet og kommunikasjonen om Baldisholteppet. Audioguiden stilte ut museet og opplevelsen, like mye som den stilte ut Baldisholteppet.

I artikkelen «Formidling på mediets egne premisser» hevder Gerd-Elise Mørland at kunstformidling ofte blir hengende igjen i en todeling av mediebegrepet, der kunstverket er det primære mediet, mens formidlingen sees på som noe sekundært (Mørland, 2014, s 26). I omvisningene som jeg deltok på innenfor «Museet i verden, en verden i museet» ser

jeg en tydelig todeling mellom mediene slik Mørland skriver om. Formen på dem var som en «vanlig» omvisning, lik den man ofte opplever på et museum. En ansatt fortalte om gjenstandene, og det hun sa fungerte som en brobygger mellom kunsten og publikum, noe Mørland hevder henger sammen med en tradisjonell forståelse av kunstformidling. De ansatte som jeg snakket med om prosjektet hadde mye bevissthet om det å få gruppene til å føle seg velkomne, være tydelig i kommunikasjonen og å ha en generelt hyggelig tone. Fokuset lå altså på formen på formidlingen, som likevel forutsatte en todeling mellom innholdet i utstillingene og formidlingen av den. Mørland argumenterer for et samlet mediebegrep i formidling av kunst. Ved å lage installasjonen og audioguiden, prøvde jeg å finne fram til en helhetlig erfaring for publikum, der stedet og rommene kommuniserte, og der opplevelsen dermed smeltet sammen med innholdet for kommunikasjonen. Formidlingen som et eget medie, noe som står på siden av og skal forklare eller illustrere hva kunsten «er», står på denne måten i motsetning til mitt fokus på hva gjenstandene og konteksten gjør.

Jeg vil si at det oppstod en sammensmeltning mellom mediene i *Riverbed* på Louisiana, lik den Gerd-Elise Mørland argumenterer for. Verket «gjorde» en formidling av seg selv og stedet, det publikum spilte en konstruerende rolle. Jeg vil karakterisere *Riverbed* som en scenografi, fordi den skapte en fortelling i øyeblikket som kommuniserte om stedet. Audioguiden var min metode for å etablere et formidlende landskap i museet. Jeg forsøkte å gjøre historien om Baldisholteppet til en del av landskapet. Gjennom audioguiden ville jeg kommunisere det steds- og situasjonsspesifikke ved rommet som publikum befant seg i.

### **Installasjonen og rommet**

Det å finne et rom på museet der installasjonen kunne være var en del av prosessen med å skape den. I begynnelsen snakket jeg med museets ansatte om å bruke publikumsateliéet, et stort og lyst rom hvor museet arrangerer aktiviteter for publikumsgrupper, og stedet der vi hadde holdt workshops med gruppene fra «museet i verden, en verden i museet». Etter som tiden gikk ble det klart at rommet skulle brukes mye rundt den tiden installasjonen var planlagt å stå ferdig, og at det kom til å legge en del begrensninger for bruken. Jeg måtte begrense meg til kun en avgrenset del, og dermed forsvant mye av muligheten for å benytte den romlige konteksten. Jeg ønsket å skape en opplevelse som publikum helt konkret kunne gå inn i og bli omsluttet av. Derfor gikk jeg inn



for å lete etter et alternativ, og løsningen ble en liten, trang gang som fører inn til museumsvaktens toalett. Her fikk jeg lov til å gjøre stort sett som jeg ville. Selv om det var trangt og kanskje litt stusselig sammenlignet med det flotte lyse rommet som blir brukt til publikumsaktiviteter passet det godt til min bruk. Jeg likte at det var trangt, fordi det understreket det jeg hadde lyst til å utforske, at rommene publikum beveger seg i er bestemmende for fortellingene som formidles. Det at rommet var trangt kunne virke som en poengtering og tydeliggjøring av denne siden ved kommunikasjonen med publikum.

Poenget med å beskrive denne delen av prosessen er å legge vekt på at jeg har sett på den helhetlige romlige konteksten som en viktig del av opplevelsen jeg ville skape for publikum. I boken *Installation art in the new millenium*, hevder forfatterne at installasjonskunst utfordrer «frontalitets estetikk» (Oliveira & Oxley & Petry, s. 167) fordi publikummeren må forholde seg til et skiftende perspektiv. Dette «skiftende perspektivet» kommer av at installasjonskunsten forholder seg til rom som et materiale, publikum beveger seg helt konkret og fysisk inn i kunsten og omslutes av det. Publikum gjøres til en del av verket og går på denne måten over fra å fylle en rolle som betrakter til deltaker og medskaper. Jeg hadde til hensikt å gjøre publikum til en del av fortellingen som ble formidlet i installasjonen, både ved å legge opp til at de deltok helt konkret ved å ta på ting, åpne skuffer og skapet, men også ved å ta i bruk rommet som en del av fortellingen. Det at publikum beveget seg inn i et rom som jeg brukte som en del av historiefortellingen håpet jeg kunne tydeliggjøre publikums deltakelse.

Jeg tydeliggjorde den romlige konteksten som en del av opplevelsen ved å lage en skog med tørre greiner som var festet i tak og vegger, og satte inn et gammelt skap som akkurat fikk plass. Skoglydene fra audioguiden ble spilt av over et sett med bærbare høyttalere som var skjult på toppen av skapet. Greinene var på samme måte som skoglydene, et materiale som jeg brukte for å definere et rom og en ny kontekst for formidlingen.

Kommunikasjonen med publikum hadde andre premisser enn det jeg hadde basert meg på i audioguiden. Der fungerte lyden som et scenografisk materiale som «omskrev» stedet ved å forandre publikums perspektiv. I installasjonen baserte jeg meg i stor grad på en visuell framstilling som ligner den Kirschenblatt-Gimblett beskriver som «in-context display» (Kirschenblatt-Gimblett, 1998). Selv om jeg aktiverte rommet ved å feste greiner i

taket og på veggene, og ved å spille av lyder av skog, forble hovedfokuset på skapet og gjenstandene som var på innsiden. Skapet ble en slags interaktiv utstillingsmonter, der hensikten var deltakelse og resultatet ble en visuell frontal fortolkning lik den publikum opplever i møte med gjenstander som er stilt ut i vanlige montre. Dette overrasket meg, fordi jeg hadde antatt at publikumsdeltakelsen gjennom det å ta på ting og åpne skuffer, ville åpne for en medskapning. Jeg oppdaget at det ikke var her medskapelsen lå, men heller i sammensetningen av elementer som i utgangspunktet ikke hørte sammen, og fortellingene som publikum skapte selv.

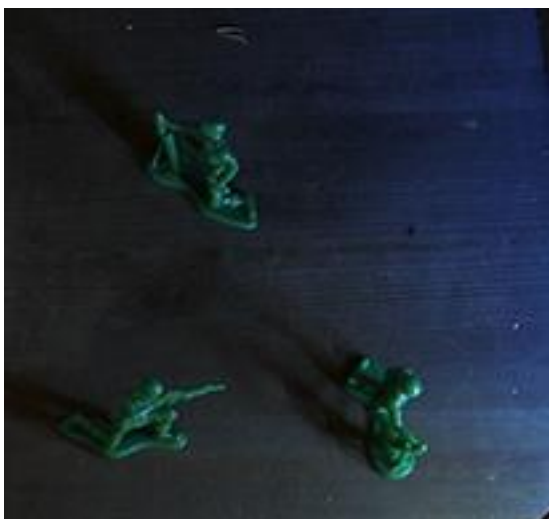
At jeg brukte stedet som et eget materiale og gjorde rommene til en del av historiefortellingen gjør at jeg vil beskrive installasjonen og audioguiden som spesifikk for stedet. Benedict Anderson tegner opp forskjellen i kommunikasjonen med publikum ved en steds spesifikk praksis sammenlignet med en illustrerende visuell representasjon: «Site-specific performance is predominantly actualized by responding to the physical conditions, spatial atmosphere and history of the site. In contrast, the theatre space – holding to its architecture of separation, unable to structurally transform, [...] relies mainly on the formulation of scenographic images for spatial transformation.» Det jeg ønsket å gjøre gjennom installasjonen var å respondere på de fysiske forutsetningene som rommet definerte. Avstanden som oppstod mellom skapet og publikummeren kunne ikke fjernes ved at publikum fikk lov til å ta på ting, derfor ble det i kommunikasjonen nødvendig å formulere scenografiske bilder. Selv om disse var åpne for en individuell fortolkning, opprettholdt installasjonen en avstand mellom formidlingen og innholdet.

## Tingene

*Objects are not reducible to the material, perceptible and consumable goods we commonly refer to as «objects». The world of objects, however «ordinary», is a trove of disguises, concealments, subterfuges, provocations and triggers that no singular, embodies and knowledgeable subject can exhaust. This is precisely why artists have a say in any discussion of the object's capacity to evade the knowing grasp. The study of objects through the prism of art, and through the words of artists, allows one to see how complex the world of ordinary and less ordinary objects and things truly is. (Hudek, 2014, s.14)*

I yrket som scenograf har jeg ofte brukt mye tid på «ting». Jeg kjøper, finner, lager, går på bruktbuikker, ringer rundt og tråler finn.no. Av og til blir det nesten en besettelse, og i underbevisstheten leter jeg fortsatt etter rekvisitter til teaterforestillinger som forlengst er over. En gang for flere år siden jobbet jeg som rekvisittassistent på en filmproduksjon og fikk i oppgave å finne et par kanintøfler. Det var overraskende vanskelig, derfor hopper jeg fortsatt av glede et ørlite sekund, hver gang jeg ser et par tøfler i en butikk som ligner på de jeg lette etter til filmen. Med slike erfaringer i bunn, har jeg en bevissthet om at ting kommuniserer og at de derfor kan brukes til å fortelle historier. Denne bevisstheden brukte jeg i prosessen med å lage installasjonen og audioguiden.

For å skape Installasjonen hadde jeg tatt i bruk helt konkrete og materielle ting som tok opp plass på museet på samme måte som andre gjenstander fra samlingen. Et skap, mange små 17. mai-flagg, en 17. mai-sløyfe, et par øredobber, et mykt babyteppe, mange små lekesoldater i plast og noen greiner.



*Figur 17. Små soldater i plast fra innsiden av skapet. Foto: Raymond A. K. Egge*

Dette var ordinære, hverdagslige gjenstander. Et par øredobber stod sentralt, og utenfor sammenhengen av fortellingen om dem ville øredobbene fremstå som «alminnelige» og nesten uten betydning, noe kvinnen som hadde tatt dem med til workshopen poengterte selv ved å begynne fortellingen sin med den setningen «De er ikke så gamle». Men man kan si det samme om mange av museumsgjenstandene. Det er ikke alle som er veldig gamle, eller som opprinnelig hadde en høy verdi i kroner og øre. I utstillingen i andre etasje er det for eksempel stilt ut flere tannbørste i plast.



Figur 18. Tannbørster fra utstillingen "Design og kunsthåndverk 1905-2005". Eget foto.

Ikke fordi de har en høy økonomisk verdi, eller at de er sjeldne på noe vis, men fordi de representerer noe viktig for den stilhistoriske fortellingen som utstillingen formidler.



Figur 20. Øredobber fra skapet. Eget foto.



Figur 19. 17-mai sløyfa fra skapet i installasjonen. Foto: Raymond A. K. Egge.

Da jeg og kollegaen jeg samarbeidet med, skulle bære inn skapet til installasjonen, måtte vi få det inn en bakdør og videre inn i en liten heis. Vi arbeidet i samme tempo og stil som

vi vanligvis pleier i en teaterproduksjon; fort og effektivt og med en besluttosomhet om å løse problemer som oppstår, selv om det ikke er helt etter boka. Skapet gikk akkurat ikke inn i varebilen, derfor hadde vi skrudd av de forreste beina. Nå stod vi og bukserte det inn i heisen, ganske ustøtt siden det bare hadde to bein. Skapet er i massivt tre så det var ikke bare lett. Vi dyttet og dro og akkurat da kom en av konservatorene på museet forbi, og hun ble nok litt forferdet. Det var jo umulig for henne å vite at dette var noe jeg hadde kjøpt på finn.no for 650,- kroner, og vi var så opptatt med bæringen at vi ikke hadde mulighet til stoppe og forklare. Den brutale behandlingen av skapet ville selvfølgelig vært veldig uprofesjonell om det hadde vært en gjenstand fra samlingen som var ment å bevares. Samtidig er det et gammelt og vakkert skap, godt håndverk, i god kvalitet og minner dessuten om de mange utstilte skapene som står rundt omkring i utstillingene.

Regissøren Paeder Kirk skriver i en artikkel om sammenhengen mellom ting, teater og museer: «Performance, like the museum, lifts artifacts out of life and offers the possibility of an afterlife. [...] this afterlife may figure as a resurrection or mummification» (Kirk, 2013, s. 38). Jeg vil si det slik at installasjonen og audioguiden var en utforskning av kontekster som kunne tilby gjenstandene liv, det vil si gi dem en relevant rolle å spille situasjonen som oppstod i møte med publikum. Dette prøvde jeg å oppnå ved å fokusere på hva gjenstandene kunne gjøre i situasjonen og hva de kunne hente fram av deltakelse i publikum, i motsetning til å gå inn i en beskrivelse av hva gjenstanden er. Jeg forsøkte å gjøre bruk av at gjenstander som Hudek sier i sitatet ovenfor, er mangetydige og kontekstavhengige. Hva en gjenstand kan forstås som avhenger derfor av situasjonen eller konteksten den opptrer i. Kirk skriver videre: «In life objects and persons conspire to create `spaces`. A genuine resurrection in performance or the museum would return the artifact to this agency, to an active role in the making of space» (Kirk, 2013, s. 38-39). Slik jeg ser det i ettertid, fikk Baldisholteppet en slik aktiv rolle i å skape rommet og scenografien gjennom audioguiden. I installasjonen oppstod det et annet forhold mellom tingene, rommet og publikum. Mitt forsøk på å gi gjenstandene en aktiv rolle virket altså på to ulike måter i undersøkelsen, som jeg vil tydeliggjøre under.

### **Oppsummering om gjenstandene i installasjonen**

Med installasjonen ville jeg fortelle en historie, og for at den skulle kunne gi mening, var jeg avhengig av publikums assosiasjoner og fortolkning. Sammensetningen av gjenstandene var et resultat av prosessen, av assosiasjoner jeg og kollegaen min hadde

gjort oss og spunnet videre på, og av de helt konkrete materialene vi hadde for hånden. Installasjonen bestod av ulike deler som bevisst kommuniserte med et bredt spekter av publikums sanser: romfølelse, å ta på ting, lyd/hørsel. Jeg hadde ikke en klar plan for utkommet av prosessen, og mine hensikter lå i å åpne kommunikasjonen, ikke i formidlingen av et ferdig bearbeidet materiale. De måtte selv bidra med en forståelse som kunne skape en sammenheng og mening. Sodja Lotker og Richard Gough skriver at scenografi ikke lenger kan forståes som en illustrerende praksis, en poengtering av at scenografi har et potensiale som ligger utover det å formidle noe som ligger ferdig. Det kan derimot brukes som en konstruerende, performativ praksis. Kanskje nettopp fordi det scenografiske ikke dreier seg om materialet, men som en kontekst som nødvendigvis vil bestå av ulike materialer avhengig av situasjonen.

### **Oppsummering om gjenstanden i audioguiden**

I audioguiden tok jeg ikke i bruk gjenstander som kom utenfra museet, men en av gjenstandene fra samlingen, Baldisholteppet. Jeg ville at det skulle oppstå et møte mellom fortellingen om teppet, lyden, rommet og publikum. Og jeg ønsket at Baldisholteppet skulle være med i det å skape en opplevelse som trigget refleksjon for publikum. Ifølge Kirk kan gjenstander være «tankekompanjonger», hvis vi lar dem være det. Scenografi kan slik jeg ser det sette i spill en refleksiv opplevelse, ved at gjenstandene spiller en aktiv rolle formet av publikum, og ved å la gjenstandene forme publikum. Sammen kan gjenstandene og publikum forme scenografien, altså konteksten som gjenstandene forståes utfra.

## PUBLIKUM

Dette kapittelet er en beskrivelse og en refleksjon rundt hva jeg erfarte at publikummet som jeg hadde invitert opplevde i møte med installasjonen og audioguiden. Dette baserer jeg på samtaler, observasjoner i tillegg til min egen fornemmelse av hva publikum opplevde. Det oppstod for eksempel reaksjoner som ikke ble formulert med ord, men som jeg likevel ser som relevant. Publikums helhetlige opplevelse vil være en sum av alle bestanddelene i installasjonen og audioguiden, det vil si lyden, rommet og tingene, i tillegg til publikums eget subjekt. Den subjektive erfaringen farges av minner, hva publikum eier av kunnskap og erfaring, temperaturen i rommet, humøret de er i og mange andre ting. Det scenografiske ligger i hvordan konteksten for opplevelsen virker på fortellingene om de utstilte gjenstandene og på publikums opplevelse, og vil begrense seg til et spesifikt øyeblikk, på det spesifikke stedet. Når publikum er borte vil scenografien også være det. Det jeg skapte var en regissert kontekst, som ble lest av publikum gjennom deres subjekt. Også her vil jeg dele refleksjonen mellom hva som skjedde i publikums møte med installasjonen og publikums møte med audioguiden, fordi jeg så klare kontraster i publikums beskrivelse av opplevelsene av dem. I de avsluttende refleksjonene vil jeg gjøre en mer inngående drøfting av virkninger og konsekvenser av det installasjonen og audioguiden gjorde.

### Installasjonen

«Jeg skjønnte sammenhengen» var det en som sa. Hun hadde lest inn en forbindelse mellom skoglydene og Baldisholteppet som referer til måneden april, og dermed også til vår og fuglekvitte. Men jeg hadde ikke planlagt en slik sammenheng, den konstruerte hun selv. Det var flere publikummere som leste inn lignende koblinger. De laget sammenhenger mellom Baldisholteppet, skoglydene og historien om 17.mai-sløyfen, der vår ble en rød tråd som knyttet fragmentene sammen. En annen dame satte sammen de ulike delene til en fortelling om barndom. Babyteppet i skuffen med øredobbene og mannen med 17. mai-sløyfa som snakker om barna sine, koblet hun til lydsporet om Baldisholteppet. Hun som forteller om teppet i lydsporet forklarer i lydsporet at en av grunnene til at hun liker det så godt er at det revet på begge sider, noe som gir en grobunn for fantasien om hva som kan ha vært der før. Så setter hun det i sammenheng med sin

egen barndom, at hun hadde mye fantasi, likte å dikte. Alle disse delene samlet, ble forstått av publikummeren som en gjennomgående tematikk rundt barn.

En dame fortalte at hun for lenge siden, på den tiden Franco satt med makten i Spania, hadde vært der på deres nasjonaldag, som i likhet med nasjonaldagen i Frankrike, ble feiret med militærparader. Filmen som ble projisert inni skapet var en video, lastet ned via youtube, fra et 17.mai-tog et sted i Norge «Jøss!» hadde hun tenkt da hun så korpset i 17. mai-toget. Hattene til noen av musikantene var helt lik militærhattene fra paraden i Hellas. Den samme damen assosierte skapet med C.S. Lewis fortelling om Narnia, og relaterte det til noe litt magisk. «Narnia er noe som er blitt vist på TV i alle tider, så det er jo noe alle kan relatere seg til». Det kan likevel være at et barn ikke ville gjøre den samme assosiasjonen, fordi de populærkulturelle referansene er andre i dag.

Ingen av assosiasjonene, og koblinger mellom de ulike gjenstandene var planlagt fra min side, og jeg ble først gjort oppmerksom på dem i samtalene med publikum. Slik jeg ser det var de ulike assosiasjonene og sammenhengene som oppstod et resultat av at alle jeg inviterte er individer med sin egen unike bakgrunn og sett med erfaringer. Dette forholdet vil selvfølgelig være gjeldende også i en vanlig museumsutstilling. «Processes of interpretation are not singular, but multiple, and they proceed from a range of starting points. According to the role being played by the visitor at the time (parent, scholar, tour guide, artist, recluse) » (Hooper-Greenhill, 1998, s.5). Publikum vil alltid tolke informasjonen om en gjenstand på måter som museet ikke har kunnet forutse, og utbrodere med egne assosiasjoner. Forskjellen mellom hvordan jeg kommuniserte med publikum gjennom installasjonen og hvordan museet gjør det i sine utstillinger ligger i hvilken grad det lå en forhåndsformulert fortelling klar. Og at jeg inkluderte rommet som en av planlagt del av kommunikasjonen.

I opplevelsen av installasjonen ble publikum tildelt en aktivt medskapende rolle. Opplevelsen var like fullt regissert og konstruert av meg, og publikum ble satt til å fortolke noe jeg hadde satt sammen, om jeg nå hadde tenkt inn sammenhengene som oppstod i fortolkningen av den eller ikke. I en visuell framstilling som den i utstillingene på Kunstindustrimuseet vil den kunsthistoriske sammenhengen ligge klar, og det er publikums oppgave å ta til seg sammenhengen som museet har presenterer. De blir på denne måten tildelt en rolle som en mer passiv observatør der de subjektive assosiasjonene vil ligge utenfor museets intensjoner.



Forskjellen på fortolkningsprosessen i installasjonen og gjenstandene i museets stilhistoriske utstillinger, vil altså være et fravær av en overordnet stilhistorisk forhåndslagt forståelse. Uttalelsen fra hun som sa at hun «forstod» sammenhengen antyder likevel at hun leste installasjonen som en kodet kommunikasjon, der hun forstod sin egen oppgave som å «dekodet» en på forhånd gitt sammenheng. Dette var noe flere ga uttrykk for, at de forstod hva jeg prøvde å si noe om. Publikum var ikke klar over at jeg aldri hadde lagt inn slike sammenhenger. Var kommunikasjonen da egentlig annerledes enn den vil være i «vanlige» utstillinger? Bortsett fra at fortellingene de satt igjen med var sterkere knyttet til deres eget subjekt enn til en kunsthistorisk forståelse? Kirschenblatt-Gimblett sier at en sammenstilling av fragmenter er en vital del av en posisjonert historiefortelling i en utstilling (Kirschenblatt-Gimblett, 1998, s.3). Utfra Kunstindustrimuseets posisjon vil en kunsthistorisk kontekst være den mest relevante fortellingen om gjenstandene. En slik fortelling forutsetter en konstruksjon av sammenhenger mellom for eksempel en kopp og en tannbørste, som ikke allerede ligger klar, men som skapes. Kirschenblatt-Gimblett sier at utstillinger «bring together specimens and artifacts never found in the same place at the same time and show relationships. That cannot otherwise be seen.» (Kirschenblatt-Gimblett, 1998, s.47) Og det er kanskje nettopp dette museumsformidling handler om, å skape en interessant kontekst for gjenstandene de har som sin oppgave å bevare? Den performative aktivering av gjenstandene i installasjonen, vil slik sett være ganske lik den av gjenstandene i museets utstillinger. Publikum var riktignok velkomne til å åpne skuffene, men lesningen av det som var oppi baserte jeg på en visuell tolkning som på mange måter er lik den publikum opplever i møte med gjenstander stilt ut i montre. Skapet fungerte med andre ord litt som en interaktiv monter.

## Audioguiden

I audioguiden mener jeg at det oppstod et annet forhold, som ligger nærmere hva jeg ønsket å oppnå. Flere av publikummerne sa at lydsporet med lyder fra skog og fuglesang gjorde noe med opplevelsen av stedet og gjenstandene. Noen ganger gikk jeg inn i rommet for å hente publikummeren som gikk og hørte på lydsporet og kunne da få følelsen av å forstyrre dem midt i noe. Samtlige jeg snakket med sa de gjerne ville hørt mer og at de skulle ønske at audioguiden varte lenger. En av dem fortalte at «fantasien begynte å vandre», og fortalte at det ga henne en tilstedeværelse som gjorde at hun «levde seg inn i det hun var inne i». Hun begynte å fabulere om hvordan det var å leve for

1000 år siden, på den tiden da Baldisholteppet ble laget, og lage historier om motivene i teppene. En annen fortalte at lydsporet hadde gjort at hun begynte å assosiere og dikte utfra de mange utstilte teppene i rommet, og at det i tillegg ga henne en ro til å oppleve øyeblikket. En annen igjen sa at lydsporet ga «en sånn her-og-nå-opplevelse». I disse opplevelsene ligger det som jeg tenker er en scenografisk refleksiv praksis. Det oppstod en kommunikasjon, som forholdt seg til det spesifikke i øyeblikket og til det spesifikke i situasjonen.

# OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER

## «Criticality», tilnærmingen

I refleksjonen rundt empirien har jeg spurt hva kan jeg lære gjennom tilstedeværelsen på museet, og sett på dette som en måte å generere spørsmål jeg ikke på forhånd visste at jeg kom til å stille. Dette ligger tett opp til Rogoffs begrep «Criticality», noe som i praksis betyr at jeg har forholdt meg til situasjonene, og ikke til antagelser av noe underliggende.

Noen steder i refleksjonene i denne oppgaven har dette fokuset delvis forsvunnet og jeg har skiftet over til en kritisk, analytisk blikk. En slik type tenkning er en kanskje en vane? Eller som er en del av det å være et erfarende menneske? Vi ser et teppe utstilt på et museum, og prøver å forstå hva denne gjenstanden er. Konteksten skapt av museet leder oss i en forståelse, men forståelsen utstillingen tilbyr oss vil være en av flere mulige. Slik jeg ser det vil det være vanskelig å komme til bunns i hva en gjenstand er. En person som kommer og ser teppet i en utstilling bygger seg opp en tolkning av det som blir vist, basert på formidlingen i møte med personens egne forståelser. For en ansatt på museet som også har sett baksiden av det slik fortellingen i audioguiden beskrev, vil teppet være noe litt annet. Mens personen som vevde det for nesten tusen år siden igjen vil ha en annenoppfatning av hva teppet er. En situasjonsspesifikk forståelse vil fokusere på hva teppet *gjør*. I undersøkelsen har jeg i økende grad gått bort fra å et forsøk på å forstå museet, og konsentrert meg om hva det spesifikke ved stedet gjør i sin kommunikasjon med publikum. Og gjennom å utvikle en installasjon og en audioguide har jeg prøvd ut en kommunikasjon som holder et fokus på publikums tilstedeværelse.

Barbara Kirschenblatt-Gimblett setter fokuset i læring gjennom avdekning i sammenheng med verdier forankret i opplysningstiden. « [...] the very word enlightenment – place a premium on illumination, on full disclosure, on open access to knowledge and truth » (Destination Culture, s. 53). Hun beskriver hvordan museer kan åpne kommunikasjonen ved å flytte fokus fra «avsløring» av kunnskap til å skape et sted der publikum kan gjøre seg erfaringer. « [...] by creating secrecy as a type of communication rather than as a source of esoteric information, the exhibition universalizes its message » Dette utsagnet speiler hva jeg ser som potensialet i scenografi som refleksiv praksis i museumsformidling. Det «skjulte», det «hemmelige», det vi ikke vet enda ligger som en del av selve kommunikasjonen gjennom en scenografisk praksis. Svarene i en slik kommunikasjon kan

ikke ligge ikke klar fordi publikum først selv må formulere spørsmålene. Etter mitt syn vil dette være relevant i møte med et sammensatt publikum som identifiserer seg med ulike kulturelle tilhørigheter. Et forhold som jeg tror vil gjelde både nordmenn, turister og asylsøkere.

Fortellingene som museet formidler kan forstås som en flik av en sammensatt samtid og virkelighet, der helheten vil være vanskelig å gripe fatt i gjennom en utstilling. Dette forholdet kan gjøres synlig for publikum ved å peke på kunnskapen som konstruert utfra en fortellerstemme, noe jeg mener at en scenografisk refleksiv praksis kan bidra med. Gadamer hevder at forståelsen alltid bare kan være foreløpig og uavsluttet (Gadamer, 1985) og utfra et slikt ståsted vil det være relevant å gjøre historiene som museet formidler kjent som en liten tråd i et vevtøy som er i stadig utvikling, der hver tråd berører andre fortellinger. På samme måte vil det jeg skriver i masteroppgaven være et fragment og et utvalg. Jeg har ikke gjort et forsøk på å tegne et helhetlig bilde av Kunstindustrimuseet, eller å lage et overførbart metodisk verktøy for en scenografisk refleksiv praksis. Det jeg har funnet fram til vil være avhengig av konteksten innenfor denne oppgaven.

### «Potentiality», deltagelse og etikk

I skriveprosessen vekslet jeg lenge mellom to ulike tilnærminger til en struktur for oppgaven. I den ene brukte jeg et oppsett med ett kapittel kalt metode, så en analyse og til slutt en drøfting. Siden jeg aldri har skrevet en masteroppgave før, måtte jeg lese meg opp på hva som egentlig er forskjellen på et analysekapittel og drøfting. For så å tilpasse min egen læring som oppstod gjennom skriveprosessen til kapittelet jeg var i gang med. I den andre versjonen var teksten mer løselig satt sammen. Underveis i skriveprosessen forstod jeg at oppgavestrukturen måtte være basert på framgangen i det jeg faktisk hadde gjort på museet, altså undersøkelsen. Fordi den viktigste læringen, slik jeg ser det, i å skrive masteroppgaven må ligge i prosessen med gå inn i stoffet og meningen jeg kan trekke ut av det. I motsetning til en læring som handler om å forstå en forhåndsbestemt oppfatning av hvordan en masteroppgave skal se ut.

Jeg har gått inn i en undersøkelse av formidlingen ved museet, og tankene jeg har gjort meg kan ligne på de jeg hadde om skriveprosessen. Hva er det viktigste med formidlingen på et museum? Er det å gjøre seg kjent med kunnskap som på forhånd er definert av andre? Eller er det viktigste at publikum stiller spørsmål? Begge deler vil nok mange si.

Museet oppfyller ulike funksjoner for ulike mennesker. I en formidling der det er en målsetning å nå ut til et bredt og variert publikum vil jeg hevde at det kan være relevant å legge vekt på en åpenhet og på publikums spørsmål, nysgjerrighet og deltakelse i formidlingen. Jeg vil argumentere for museet som et særegent sted, som har et unikt potensiale for undring og opplevelse. Det er noe annet enn en skole, blant annet ved at det viser gjenstander som bærer med seg historier og ved at utstillingene henvender seg til individet. Dorothea von Hantelmann hevder er museer markerer et vendepunkt i historien om individet fordi har som premiss å kommunisere med individer som også forstår seg selv som nettopp det (Hantelmann, 2010, s. 11). Utfra en slik forståelse kan subjektive vinklinger og tolkninger være relevant i en formidlingspraksis. Gjennom undersøkelsen av scenografi som refleksiv praksis har jeg prøvd ut en form for kommunikasjon som ikke lener seg på konsensus, men gjør sin egen stemme kjent og aktivt lener seg på publikums tilstedeværelse i situasjonen.

Egne forforståelser vil alltid spille inn i opplevelsen av en museumsutstilling (Hooper- Greenhill, 2000) og på denne måten kan man hevde at publikum alltid har en deltakende rolle. De kommuniserer via og om gjenstander, og man kan kalle det formidling, undervisning, refleksjon, deling eller diskusjon. Det oppstår i alle tilfeller en rollefordeling, som gir en ramme for en forventet opptreden, både for museet og publikum. Helene Illeris skriver om konsekvensene av ulike konstruksjoner av publikumsrollen, og en maktutøvelse som ligger i disse konstruksjonene (Illeris, 2006). Hun argumenterer for at det i alle læringssituasjoner finnes et element av disiplinerende makt, også der de beste intensjoner om involvering og deltakelse ligger som premiss. Men at en bevissthet om rollene er avgjørende for kvaliteten på et museums kommunikasjon med sitt publikum.

I en forlengelse av Illeris argumentasjon vil det ligge et element av «disiplinerende makt» også i formidlingen jeg eksperimenterte med gjennom installasjonen og audioguiden. Opplevelsen fordret en aktiv deltakelse fra publikum. De ble satt i en situasjon som det ikke var mulig å gripe an som en observerende tilskuer, men måtte tre inn i som en aktiv medspiller. Selv om de i installasjonen stod fritt til å sette sammen de ulike elementene til en fortelling som henvendte seg til deres subjekt, var opplevelsen i aller høyeste grad regissert av meg. I audioguiden ble formidlingen konstruert i møtet mellom dem selv, lyden, Baldisholteppet og rommet. De var dermed trukket inn i en opplevelse som det ikke

var mulig å distansere seg fra. Nærheten som oppstod til situasjonen, kan man kanskje også kalle påtrengende?

Publikums deltakelse i det jeg skapte ga en frihet fordi publikum hadde mulighet til å bidra med sin egen innfallsvinkel. Deltakelsen kan også sees som en tvang til involvering, fordi de havnet i en situasjon der de måtte bidra sterkt for i det hele tatt å få et utbytte. I et museumsbesøk der opplevelsen av utstillingene går gjennom en distansert «å-se-på-opplevelse» vil publikum selv kunne velge hvilken grad de ønsker å involvere seg i informasjonen de blir presentert for gjennom kataloger, plaketter og gjenstandene i montre. De velger selv hvilke veggtekster de vil lese og om de vil lese veggtekstene i det hele tatt. En av publikummerne jeg snakket med, fortalte at hun hadde bodd i London tidligere, og pleide da å gå på British Museum for å koble av, bare gå rundt i rommene uten et egentlig mål.

Adam Alstron har skrevet artikkelen *Audience participation and neoliberal Value: Risk agency and Responsibility in Immersive Theatre* der han går inn i en diskusjon rundt mulige problematiske sider ved publikums deltakelse og medskapelse. Han skriver om teaterforestillinger der publikum beveger seg rundt i forestillingen, for eksempel en stor lagerbygning, og er omsluttet av konteksten for opplevelsen. Publikum blir ifølge Alstron, «producing receivers», i situasjoner der det kreves en sterk grad av deltakelse og involvering. De må selv produsere opplevelsen de blir tilbudt. Irit Rogoff argumenterer for en ikke-instrumentell læring, men sett fra Alstrons ståsted vil dette være et paradoks fordi også læring som oppstår gjennom en tilstedeværelse i det situasjonelle vil «produsere» noe, og det er nettopp publikum som selv må ta ansvar for produksjonen av meningsdannelsen.

Alstron snakker om «risiko» som uløselig knyttet til deltakelse, i betydningen risiko gjennom det å velge ta på ting, involvere seg og investere engasjement. Rogoff skriver at selve bestanddelen av «potentiality» vil være et valg mellom «I can/I can't». Men hva skjer hvis publikum sier «I won't»? I en type formidling som det jeg har utforsket, vil ikke dette være et mulig standpunkt. Publikum kan ikke velge å forholde seg passivt til lydsporet som blir spilt av over et headset de har på seg, og styres automatisk inn i en produksjon av opplevelsen. Også i det de går inn i rommet med installasjonen, vil de allerede være en del av noe de ikke kunne vurdere på forhånd om de ville være en del av. De kan velge å

ikke åpne skuffene i skapet, men resultatet vil da være at de isoleres fra meningsinnholdet. I en teaterforestilling basert på distansert fortolkning, der publikum sitter i mørket, kan en velge å ta seg en lur og sove gjennom kvelden. Det ligger kanskje en frihet i det også? Museets funksjon som et sted man kan koble av, forsvinner i en formidling som gjør seg avhengig av publikums deltakelse. For noen kan involveringen og deltakelsen oppleves som utrygt og derfor representere det motsatte av frihet. Illeris skriver om ansvaret som skyves over på publikum og byrden av et slikt ansvar, noe som gjør at makten, men også ansvaret flyttes over på den enkelte publikummer.

Rogoff skriver om «potentiality»:

«[...] `academy` becomes the site of this duality, of an understanding of `I can` as always, already yoked to an eternal `I can't`. If this duality is not paralyzing, which I do not think it is, then it has possibilities for an understanding of what it is about `academy` that an actually become a model for `being in the world`» (Rogoff, 2007 s. 16)

Min læring gjennom undersøkelsene i masterarbeidet, kan ligne på opplevelsen som jeg ønsket å skape for publikum. Jeg visste ikke på forhånd hva problemstillingen var, altså hva jeg vill finne ut. Spørsmålene vokste ut av oppgaven, men jeg har også erfart at en slik læringsprosess kan være paralyserende, i motsetning til hva Rogoff hevder. Jeg vurderte en stund å fullstendig droppe å lage installasjonen, for heller å basere undersøkelsen på intervjuer av ansatte og observasjoner på museet. Fordi det for risikabelt å basere oppgaven på noe jeg ikke visste hva kom til å bli. Det får meg til å tenke at den typen formidling jeg har prøvd meg fram med ikke nødvendigvis vil oppleves meningsfullt for alle. Den er åpen i det at materialet for opplevelsen er stedet og situasjonen, noe som ikke krever forhåndskunnskap. Eller et krav om å «forstå», dekode eller produsere noe nyttig. Samtidig krever den at publikum selv er aktivt utforskende i opplevelsen, at de er nysgjerrige og at de faktisk ønsker å stille spørsmål. Det kan være slik at noen lærer best gjennom faste forhåndsdefinerte rammer.

Kunstnerkollegaen som jeg samarbeidet med hadde ikke vært involvert i arbeidet med å klippe lyden i audioguiden. Derfor inviterte jeg ham til å oppleve den, og brukte tilbakemeldingen som en del av empirien. Fordi han hadde vært mye på museet, visste jeg at han kunne finne veien selv når han var ferdig og gikk ned for å vente. Og jeg ventet, og ventet. I løpet av samarbeidet hadde han forelsket seg fullstendig i museet, og benyttet derfor anledningen nå til å ta en god runde rundt i utstillingene. Dermed brøt han ut av regien jeg hadde lagt. Dorothea Von Hantelmann sier at museer historisk sett, markerer «a tipping point in the history of individualization in that it specifically addresses the individual who understands herself first and foremost as such» (Hantelmann, 2010 s 10-11). Jeg hadde planlagt audioguiden som en refleksiv men samtidig ensom opplevelse som henvendte seg til individet, og det var dette arbeidskollegaen min hadde tatt på alvor da han vandret av gårde.

I etterkant kom han med interessante tilbakemeldinger der han fortalte at han hadde fortsatt å høre på lydene fra skog og sommer en god stund imens han gikk rundt på museet, og påpekte at det var liten utvikling i lydsporet. Og at dette brøt med noe av det han synes er spennende med museer, nemlig utviklingen mellom rommene mens man går. Som forfatteren av katalogen til Riverbed poengterer er det å gå, selve vandringen en sentral del av en museumsopplevelse. Jeg tenker at dette er et viktig poeng og noe jeg kan videreutvikle i neste fase, til masterutstillingen. En vektlegging av publikums egen utforskning av stedet, kan gjøre opplevelsen mer meningsfull.

### «Contemporaneity» og relevansen i øyeblikket

I etterkant av den praktiske prosessen med å lage audioguiden og installasjonen, har jeg altså sett at de virket på to ulike måter, fordi den performative aktiveringen oppstod på ulike steder i det jeg laget. I installasjonen baserte jeg kommunikasjonen med publikum på det Kirschenblatt-Gimblett kaller en animering av gjenstander (Kirschenblatt-Gimblett, 1998, s. 3). Publikums oppgave i møte med installasjonen ble å fortolke sammenstillingen av gjenstandene. Fortolkningen som kom ut av det var subjektivt vinklet, og i dette lå et potensiale for å skape en relevans og opplevelse av nærhet til det de opplevde. Her lå det en deltakelse, men den var like fullt regissert av meg. Selv om sammenhengen mellom de ulike elementene i installasjonen ikke lå klar på forhånd, var det mange av publikummerne som forstod det slik. Skapet fungerte som en monter, der gjenstandene spilte ut en fortellingen kommunisert gjennom installasjonen.



Audioguiden virket på en annen måte. Her ble selve stedet det animerende elementet, altså det som satte fortellingen i formidlingen i spill. Lydsporet skapte en romlig kontekst som brøt med stedet de var på, og gjennom dette konstruerte publikum sin egen opplevelse av stedet og Baldisholteppet. Publikum ga tilbakemeldinger på at lydsporet ga dem et nærvær til situasjonen, at de «levde seg inn i» i fortellinger som de selv skapte og at de begynte å dikte utfra hvordan de leste rommet og gjenstandene. Formidlingen smeltet dermed sammen med stedet som et fortellende element. Dorothea Von Hantelmann som jeg har brukt som referanse for en forståelse av det performative, skriver om to ulike sider av en performativ aktivering relatert til to ulike kunstnere «[...] whereas Morris choreographs the object, Buren choreographs its perception» (Von Hantelmann, 2010, s. 74) Jeg ser en forskjell som ligner på distinksjonen Hantelmann tegner opp; det performative i installasjonen oppstod gjennom en koreografering av gjenstander, mens det performative i audioguiden oppstod gjennom en koreografi av publikums opplevelse.

## Fortellingene på museet

Alt som kommer i berøring med publikum på et museum kommuniserer og inngår derfor i fortellingen som museet kommuniserer. Arkitekturen bærer med seg en dramaturgisk oppbygning, det samme gjør utstillingene og utstillingsmontre. Et formidlingsprosjekt som *Museet i verden, en verden i museet* vil i sin natur være sterkt kommuniserende. Hva som formidles og praksisen det gjøres gjennom vil være farget av hva museet ser som sitt samfunnsoppdrag.

Fortellingene som museer formidler er basert på forskning og etterrettelighet, mens teateret kan knyttes til fiksjon. Kunstindustrimuseet bevarer og viser fram gjenstander som er viktige å ta vare på, men dette er et forhold som har forandret seg siden etableringen. Ifølge Inger-Marie Kvaal Lie og Lauritz Opstad var det å bevare et historisk materiale for bevaringens skyld, helt fremmed for Kunstindustrimuseet på tiden det ble stiftet (Lie & Opstad, 1976, s. 10; Glambek, 2001). Det ble lagt vekt på en pedagogisk virksomhet, rettet mot allmennheten, studenter og håndverkere, mens bevaring og forskning i dag er en stor del av museets drift. I begynnelsen var mange av gjenstandene som ble kjøpt inn kopier og avstøpninger. «En god avstøpning gjorde omtrent samme nytten som en original når man trengte pedagogisk demonstrasjonsmateriale» (Lie & Opstad, 1976). I dag er dette annerledes, og noe av det særegne i et museumsbesøk kan nettopp være at

utstillingene viser sjeldne, gamle og «ekte» gjenstander. Samspillet mellom fiksjon og «autensitet» kan spille inn i hvordan publikum fortolker det de opplever.

Slik jeg ser det handler en fortelling også om fortellerstemmen. Kjetil Røed argumenterer i artikkelen «Fra vi til jeg» for at formidling av kunst og kultur må utgå fra en avsender som gjør sin egen stemme tydelig og kjent. Fordi det å «gjemme seg bak konsensus underminerer formidlingens kjerne» (Røed, 2014, s. 8). Hva som ansees som «formidlingens kjerne» kan variere, og Røed påpeker at det kan være nyttig å skille mellom fakta og synspunkter. At Baldisholteppet kan dateres tilbake til middelalderen og at det derfor er veldig gammelt, kan for eksempel argumenteres for gjennom funn i forskning. Mens at teppet ansees som særskilt viktig og betydningsfullt, kan sies å være uttrykk for et synspunkt. Det å definere noe som et synspunkt og som uttrykk for en fortellerstemme, gjør, i min mening ikke fortellingen mindre etterrettelig, tvert imot. Derfor var det også et bevisst valg at lydklippene jeg brukte i audioguiden og installasjonen utgikk fra en tydelig personlig fortellerstemme.

På teatre krediteres og presenteres menneskene som står bak en forestilling, og fortellingen tildeles dermed en tydelig definert avsender. På et museum er det annerledes, kuratorene forblir anonyme og eventuelle innvendinger har derfor ingen adresse. Røed sier at «[...] når vi sier at Munch eller Ibsen er uvurderlige, må denne påstanden fremsettes i et narrativt rom hvor utsagnet tar form som del av en fortelling som kan diskuteres» (Røed, 2014, s. 8). Man kan kanskje si at det ligger i teaterets, og dermed også i scenografiens, vesen å peke på seg selv som en fortellerstemme. Og at den derfor har et potensiale til å åpne kommunikasjonen med publikum på et museum.

# AVSLUTNING

Kirschenblatt-Gimblett hevder at musumsutstillinger er grunnleggende teatrale, fordi de er museenes måte å fremføre den kunnskapen de konstruerer, en påstand jeg har tatt utgangspunkt i og utforsket virkningene av i denne oppgaven. Fortellingene som museet kommuniserer utgår fra en fortellerstemme, noe som vil bety at hva de kommuniserer vil representere en «sannhet» av mange mulige. Jeg har utforsket en formidlingspraksis der publikum ble gitt en deltakende og konstruerende rolle, og hensikten var å åpne for nye vinklinger, nyansering og en opplevelse av relevans for den enkelte. Jeg har funnet at det i en slik form for formidling ligger som et premiss, å ha en bevissthet om fortellerstemmen som konstruerer fortellingene. I en refleksiv formidlingspraksis må formidlingen derfor synliggjøre sin egen fortellerstemme og peke på denne for sitt publikum.

Jeg har undersøkt hva scenografi kan bidra med for å åpne kommunikasjonen, og gjennom en veksling mellom teori og praksis har jeg kommet fram til noen konkrete funn.

1. Jeg har kommet fra til på hvilket grunnlag man kan forstå Kunstindustrimuseets utstillinger som grunnleggende teatrale, og hvordan kontekstene som gjenstandene kommuniseres utfra derfor kan forstås som scenografi. Dette har gitt grunnlag for en refleksjon, basert på teori og min egen tilstedeværelse på museet, om hva Kunstindustrimuseets utstillinger gjør i møte med publikum.

2. Jeg har funnet fram til hvordan jeg forstår en scenografisk refleksiv praksis. Det jeg har funnet har vært min metode for undersøkelsen, og vil ikke kunne overføres til andre sammenhenger. Prosessen har gått gjennom refleksjoner rundt relevant teori, tilstedeværelse på museet og kunstnerisk praktisk utprøving.

3. Til slutt har jeg gjennom samtaler med publikum, funnet hva en scenografisk refleksiv praksis har gjort i sitt møte med publikum. Slik jeg ser det kan den ...

... peke på museets egen fortellerstemme.

... bidra med en sammensmeltning av formidlingen og innholdet.

... kreve en aktiv tilstedeværelse som på den ene siden kan involvere publikum i en deltakende medskapelse av situasjonen og formidlingen. På den andre siden kan den kreve mer av publikum enn de kanskje ønsker å gi.

## **1. Kunstindustrimuseets utstillinger som grunnleggende teatrale**

Jeg har brukt scenografi som en tenkemåte og refleksjon for å forstå hva museet gjør i sin kommunikasjon med publikum. Som forfatterne av artikkelen *Thinking Scenography* hevder: «Scenography is both an art and a way of thinking» (Bosch, Nibbelink, Maan, Scholts. 2013, s 95). Den scenografiske tenkemåten bærer med seg et fokus på det situasjons og stedsspesifikke ved fortellingene som museet kommuniserer. Hva museet gjør, blir innenfor en slik forståelse et evig foranderlig forhold, noe som også er gjeldende i en utstilling. Gjenstandene må forståes gjennom et subjekt, og opplevelsen farges av det spesifikke stedet for formidlingen på det spesifikke for øyeblikket. Noe som skaper en unik forutsetning for forståelsen.

Refleksjonene har ført meg til en forståelse av museet som en institusjon som formidler konstruerte fortellinger, og at konteksten for denne fortellingen kan forståes som en scenografi. Det scenografiske ligger i hvordan konteksten spiller en konstruerende rolle i en historiefortelling over gjenstandene. Hva en gjenstand er, ser jeg som et foranderlig forhold. Der målsetningen for museumsformidlingen er å skape relevans for den enkelte publikummer med sitt unike sett av kulturelle referanser, har jeg funnet at deltakelse som premiss kan ha et potensiale.

## **2. Hva en scenografisk refleksiv praksis er**

Den scenografisk refleksive praksisen er det jeg har gjort i undersøkelsene. Det har vært en praktisk prosess der jeg har brukt stedet som et scenografisk materiale. Jeg har formidlet ved å basere formidlingen på publikums deltakelse i konstruksjonen av innholdet, og den «scenografiske praksisen» har ligget like mye i publikums deltakelse som i min egen kunstneriske prosess. Det refleksive ligger i en pågående dialog med stedet, teorien og min egen praksis.

Den forholder seg til det spesifikke stedet i det spesifikke øyeblikket som et konstruerende og fortellende medie. I undersøkelsene har jeg brukt stedet som et scenografisk materiale og gjort publikum til forfattere av opplevelsen.

En scenografisk refleksiv praksis er et tankesett, en filosofi, et fokus som også kan brukes i andre sammenhenger, men ikke som et instrumentelt metodisk verktøy. Det har vært en metode jeg har tilpasset spesielt denne undersøkelsen.

### **3. Hva en scenografisk refleksiv praksis gjør i sitt møte med publikum**

I undersøkelsen av en scenografisk refleksiv praksis har det vært en målsetning å finne fram til alternativer til en ren visuell fremstilling av museets utstilte gjenstander. Jeg har tatt utgangspunkt i at publikum erfarer et museumsbesøk med hele kroppen og at alt som kommuniserer i et museumsbesøk er en del av formidlingen. En scenografisk praksis har vært min metode for å konstruere en ny fortelling, ved hjelp av å bruke blant annet rommet som et materiale. Fortellingen ble konstruert gjennom publikums opplevelse på det spesifikke stedet, i det spesifikke øyeblikket. Jeg har altså funnet ut av museet kan gjøre publikums helhetlige opplevelse i øyeblikket til en del av formidlingen, og gjennom dette skape deltakelse og også kanskje en opplevelse av relevans.

#### **Peker på museets egen fortellerstemme**

Med utgangspunkt i at forståelse er et produktivt, og ikke reproduktivt forhold (Gadamer, 1960) har jeg lagt vekt på subjektive vinklinger i formidlingen av et innhold. Fordi konstruksjonen av fortellingen gjøres synlig som et samspill med publikum, mener jeg at det scenografiske peker på sin egen fortellerstemme, og dermed åpner for diskusjon og nysgjerrighet.

#### **Sammensmeltning av formidling og innhold.**

På Kunstindustrimuseet framstår gjenstandene som adskilt fra lesningen av dem. Formidlingens oppgave, enten det gjelder omvisning, utstillingsdesignet eller veggtekster er å være en brobygger mellom publikums forståelse og gjenstandene. Selve formen på formidlingen forutsetter at gjenstandene har en visuell relevans, og at det å se på gjenstander kan gi grunnlag for en forståelse. Dette er ikke noe særegent for Kunstindustrimuseet, men typisk for det man kan kalle en museumskultur, en konvensjon som ligger innbakt i idéen om hva et museum er. Jeg har funnet at museet kan forstås som et særegent og helt unikt sted, noe som gir det et annet potensiale enn for eksempel en skolekontekst. Ved å ta utgangspunkt i det særegne ved stedet, og bruke rommene og stedet som et scenografisk materiale har jeg prøvd ut en formidlingspraksis som kan smelte

sammen publikums opplevelse og innholdet i kommunikasjonen. Gjennom audioguiden oppstod det en kommunikasjon der publikum levde seg inn i opplevelsen av rommet, noe som skapte mulighet for en medskapelse av fortellingen om Baldisholteppet. Audioguiden virket inn i rommet og ga kommunikasjonen en ny kontekst som publikum var med på å konstruere. Publikums opplevelse, formidlingen og fortellingen om Baldisholteppet smeltet på denne måten sammen til ett medie.

**Krever en aktiv tilstedeværelse.**

Fordi formidlingen jeg har prøvd ut baserer seg på meningsdannelse i situasjonen, krever den også en aktiv tilstedeværelse av publikum. En slik kommunikasjon kan skape mening og nye spørsmål, med en evne til å løfte fram aktuelle og relevante perspektiver. Men den legger også mye av ansvaret over på publikum.

## TIL SLUTT

Etter innlevering av denne teksten skal vi i gang med et praktisk-estetisk arbeid. Siden jeg har basert undersøkelsen på en kunstbasert praksis, vil jeg bruke erfaringene jeg har gjort gjennom undersøkelsene inn i neste fase. Jeg vil videreutvikle audioguiden, i større grad ta i bruk lydopptak fra museet, og dokumentere samtaler med ansatte og kanskje også publikum. Materialet som samles inn vil jeg klippe sammen til et lydspor som kan tilby publikum en medskapende erfaring av stedet. Kunstindustrimuseets samling skal om noen år inn i nye lokaler på Vestbanen, og audioguiden jeg lager kan bli en invitasjon til en situasjonsspesifikk opplevelse av et museum som snart skal flytte og dermed forandres fullstendig.

I undersøkelsene har stedet vært mitt scenografiske materiale. Jeg har gått inn i det fra flere utvalgte innganger, som har vært: Arkitekturen, Samfunnsoppdraget og Formidlingsprosjektet *Museet i verden, en verden i museet*. Gjennom en kunstnerisk prosess gjorde jeg et utvalg i materialet og formidlet dette ut til publikum gjennom en installasjon og en audioguide som kunne oppleves på museet. Hensikten var å prøve ut en formidlingspraksis som gjorde publikum til en medskaper av kommunikasjon, og på denne måten åpne for innlevelse, undring og spørsmål. Samtaler med publikum har vist at fortellinger oppstod i et samspill mellom lydsporet, stedet, øyeblikket og publikum. Samhandlingen mellom situasjonen og publikum skapte en refleksiv formidling der nye perspektiver virket inn i forståelsen av gjenstandene. Formidlingen ble på denne måten en samtale mellom publikum og stedet.

# Litteraturliste

- Alston A. (2013) Audience participation and neoliberal Value: Risk agency and responsibility in immersive theatre. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18 (2), 128-138
- Andersson B. (2013). Out of Space: The rise of vagrancy in scenography. *Performance Research – On Scenography*, 18(3), s. 109-118.
- Amundsen, A. B. (2003). Museet som fortelling. Sted, rom og fortellingsunivers. In B. R. Arne Bugge Amundsen, *Museer i fortid og nåtid* (pp. 70-94). Gjøvik: Novus forlag.
- Badovinac Z.(2009) Contemopraneity as points of Connection. *e-flux journal*, 11, <http://www.e-flux.com/journal/contemporaneity-as-points-of-connection/>
- Aros (udatert). *Mød kunsten*. Hentet 10. April 2015 fra [www.aros.dk/besoeg-aros/moed-kunsten/video/](http://www.aros.dk/besoeg-aros/moed-kunsten/video/)
- Beate Ellingsen AS (udatert). *Prosjekter*. Hentet 12.april 2015 fra <http://www.beate-ellingsen.no/prosjekter/offentlige-bygg/kunstindustrimuseet-tekstil-soelv-og-glassrom/#>
- Bennet, S. (2013). *theatre & museums*. Hampshire: Palgrave.
- Bosch A.K.T., Nibbelink L.G., Maan T. & Scholts (2013). Thinking Scenography: Inventing a Building. *Performance Research – On Scenography*, 18(3), s. 95-105.
- Brejzek T. ( 2012) Scenography or: Making Space. I B. Andersson (Red.), *The disappearing Stage* (s. 14-23). Tsjeckia: Arts and Theatre Institute/Prague Quadrennial.
- Brenna, A. B. (2003). Museer og Museumskunnskap. Et innledende essay. In B. R. Arne Bugge Amundsen, *Museer i fortid og nåtd* (pp. 9-24). Gjøvik: Novus forlag.
- Brenna, B. (2003). Verdensutstillinger, å se er å lære. In B. R. Arne Bugge Amundsen, *Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan, Margrethe C. Stang* (pp. 46-69). Gjøvik: Novus forlag.
- Carver G. (2013). Between Nothing and Everything: The summit of Mount Everest. *Performance Research – On Scenography*, 18(3), s. 15-18.
- Doherty C. (Red.). (2009). *Situation*. Cambridge: The MIT Press
- Engberg A. & Holm J.M. (Red.). (2014). Utsitlingskatalog for utstillingen *Riverbed*. Esbjerg: Louisiana Museum.



- Gadamer H. (1986) Opphøyelsen av forståelsens historisitet til hermeneutisk prinsipp. I Lægreid S. & Skorgen (Red.), *Hermeneutisk lesebok* (s. 115-136) Oslo: Spartacus Forlag
- Glambek, I. (2003). Kunstindustrimuseer. Opprettelse og opprinnelig formål. In B. R. Arne Bugge Amundsen, *Museer i fortid og nåtid* (pp. 228-244). Gjøvik: Novus forlag.
- Gough, R. & Lotker S. (2013). On Scenography: Editorial. *Performance Research – On Scenography*, 18(3), s. 3-6.
- Gran a. & Wedde E. (2012) Publikum - hvem, hva, hvorfor?. (Perduco Kultur på oppdrag fra Nasjonalmuseet)
- Hammer S. & Kielland A. (november 2014) Mellomleddet i fokus. *Kunstløftet*. s. 3
- Hantelmann D. (2010) *How to Do Thing with Art*. Zürich: Ringier
- Hanze University of Applied Sciences. (udatert). *Programmes*. Hentet 12.april 2015 fra <https://sekwoia.org/fb-dev/hanze/ma-scenography.html>
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Oxon: Routledge.
- Hudek A. *The Object*. (2014). Cambridge: The MIT Press
- Iball H. & Mckinney J. (2011). Researching Scenography. I H. Nicholson & B. Kershaw (Red.), *Research Methods in Theatre and Performance* (s. 111-136), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Illeris. H. (2006). Museums and galleries as performative sites for lifelong learning: construction, deconstructions and reconstructions of audience positions in museum and gallery education. *Museum and society*, 4 (1), 15-26.
- John kannenberg (2012). Sound. Hentet 10. April 2015 fra [www.johnkannenberg.com/sound/EgyptianMuseum.html](http://www.johnkannenberg.com/sound/EgyptianMuseum.html)
- Lægreid S. & Skorgen T. (2006). Kampen om forståelsen – et essay om hermeneutikkens brennende spørsmål og antihermeneutikkens problem. I Lægreid S. & Skorgen T. (Red.), *Hermeneutikk – en innføring* (s. 7-38). Oslo: Spartacus Forlag.
- Kannenberg J. (2012) Sound. Hentet 17. mars 2015 fra <http://www.johnkannenberg.com/sound/EgyptianMuseum.html>
- Kirschenblatt-Gimblett, B. *Destination Culture*. California: University of California Press.
- Kirk P. (2013). The Performative Museum and the Site-Constructive Work of Mkultra. *Performance Research – On Scenography*, 18(3), s. 38-46.
- Klimasauskas, V. (2014). *B and/or an Exhibition Guide In Search for Its Exhibition*. Oslo: Torpedo Press

- Lie K I. & Opstad L. *Kunstindustrimuseet i Oslo - En kaavalkade av aktuell Kunstindustri gjennom hundre år*. Oslo:1976
- Lotker S. (under utgivelse) *Notes on the curational developments of the Prague Quadrennial*
- Lotker S. (under utgivelse) *Turning City into the third Space*
- Mørland, G. (November 2014). Formidling på mediets egne premisser. *Kunstløftet*, s. 26
- Nasjonalmuseet (udatert) Hentet 15.april 2015 fra <http://www.nasjonalmuseet.no/>
- Olovieira N., & Oxley N., & Petry M., (2003), *installation art in the new millenium*. London:Thames & Hudson
- Pedersen, R. (2003). Noen trekk av museenes historie i Norge frem til tidlig 1900-tall. In B. R. Arne Bugge Amundsen, *Museer i fortid og nåtid* (pp. 25-45). Gjøvik: Novus forlag.
- Rogoff. I.(2006) Academy as Potentiality. I A.Nollert & I.Rogoff & B. Biere & Y. Dziewor & C. Esche (Red.), *A.C.A.D.E.M.Y.* (s.13-20). London: Revolver
- Røed R. (2014, november). Fra vi til jeg. *Kunstløftet*, s. 8.
- Skorgen T. (2006). Fordommens produktive mening og forståelsens universalitet. Lægreid S. & Skorgen T. (Red.), *Hermeneutikk – en innføring* (s. 7-38). Oslo: Spartacus Forlag
- St.meld. nr. 36 (2008-2009). (2009). *Framtidas Museum*. Oslo: Det Kongelige Kultur- og Kirke departement
- Sørensen, E. (2003). Templer for músene. Museumsarkitektur. In B. R. Arne Bugge Amundsen, *Museer i fortid og nåtid* (pp. 187-207). Gjøvik: Novus forlag.
- Welsch W. (1999). Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. I Featherstone M. & Lash S. (Red.), *Spaces of Culture:City, Nation; World* (s. 194-213). London: Sage
- Woltmann M, (Red.). (2003). utstillingskatalog for utstillingen Janet Cardiff - George Bures Miller. *Janet Cardiff - George Bures Miller*. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst.
- Ydse Fredriksen T. (2007). Museum, arkiv og samfunn: kunnskapsbehov og utfordringer. Oslo: Kulturrådet.

