

REFLEKSJONER

MØTER I UTSTILLINGSROMMET

Et utviklingsarbeid om
utstillingsdesign for museer

ANNELISE BOTHNER-BY

Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Design, 2015
PROGRAM FOR KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID

PDF-utgave, Oslo 24. november 2015
Kunsthøgskolen i Oslo
ISBN 978-82-92613-55-9

FORORD

Denne samlingen tekster er skrevet i forbindelse med et kunstnerisk utviklingsprosjekt innen utstillingsdesign for fagmuseer, gjennomført i det nasjonale Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid ved Kunsthøgskolen i Oslo. Utviklingsarbeidet har blitt gjennomført gjennom designprosjekter for Naturhistorisk Museum i Oslo, Kulturhistorisk museum i Oslo og OM; Interkulturelt museum.

Resultatet av mitt utviklingsarbeid er *Refleksjoner*, *Rapport* og en nettbasert portefølje¹ som dokumenterer designprosjektene i prosessen.

Takk til OM; Interkulturelt museum, med samarbeidspartnere, som ga meg anledning til å delta i et godt samspill om et pionerprosjekt med et viktig budskap!

¹ <http://cargocollective.com/bothner-by>

INNHold

0.	Innledning	s. 7
1.	På utstilling med andre	s. 13
2.	Tverrfaglig samspill Om samarbeidet mellom designer og museum	s. 31
3.	Å stille folk ut	s. 43
3.1	Møtebord og overvåkningskuppel Utstillingen som kontaktzone – Et aggregert rom	s. 53
3.2	Rom-bryllup Om å designe kulturformidling sammen – Et co-design	s. 61
3.3	Ett folk, mange stemmer Om personifisering og anonymitet Av utstillingens informanter	s. 65
4.	Publikum i utstillingen	s. 71

0. INNLEDNING

Refleksjoner består av tekster om min rolle som utstillingsdesigner for utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere. Ett folk – mange stemmer*.¹ Tekstene handler om mitt arbeid med publikum, hvordan jeg jobber med de som stilles ut og med museets fagmiljø. Jeg kommer slik inn på hele designoppgavens omfang. Refleksjonene går derfor ut over utviklingsarbeidets hovedtema: hvordan de besøkende involveres i temaet for utstillingen i dennes iscenesettelse.

Utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* er et komplekst utstillingsprosjekt. Prosjektet innebærer å behandle viktige etiske spørsmål rundt det å lage utstilling om en marginal minoritetsgruppe. Med denne utstillingen spisses en del problemstillinger rundt designerens ansvar og makt. Refleksjoner rundt egen rolle, valg og motivasjon i arbeidet oppleves derfor nødvendige. Jeg tror disse refleksjonene kan være verdifulle også for utstillinger som omhandler mindre sårbare tema og med mindre eksplisitt politisk agenda.

Innen museologien og i kunstfeltet er det mye diskusjon omkring asymmetriske maktforhold i museenes utstilling og institusjon, og de etiske problemstillinger som følger. Men debattene dreier seg sjelden om utstillingsdesignet og utstillingsdesigneren. De dreies rundt maktforholdet mellom kunstner og kurator, og mellom kurator eller kunstner og de som utstillingen omhandler. Andre dreier seg om kunstnere (eller designere) som inviteres til intervensjon i fagutstillingene/fagmuseene. Men det er mindre diskusjon om designerens utøvelse som medspiller med museets utstillingsteam.² Publikumsinvolvering i utstillingsrommet er også et sentralt diskusjonsemne, men noe sjeldnere er konkrete diskusjoner om utstillingsrommets betydning og virkning, til tross for at det er stor konsensus om at utstillingens organisering er sentral for publikums meningsdannelse. Jeg har sett spørsmålet om utstillingsrommet kan kalles «den tause kurator»³ bli stilt. Det er et spørsmål som bør få mer oppmerksomhet, etter mitt syn.

For mitt fagområde, interiørarkitektur, håper jeg at disse refleksjonene kan være relevante også utover utstillingsfeltet. Faget handler om å skape rom for andre, og dermed om iscenesettelse for folks bruk og deres opplevelse av rommets fortellinger.

Tekstene er skrevet slik at de kan stå hver for seg. Dette har jeg gjort fordi jeg tror at dersom de kan brukes som selvstendige tekster artikler og presentasjoner øker

1 Utstillingens presenteres på museets nettside: <http://www.oslomuseum.no/interkulturelt-museum/interkulturelt-museum-utstillinger/norvegiska-roma-norske-sigoynere>

2 Dette er en overordnet betraktning. Det har bl.a. foregått en diskusjon i den senere tid om hvorvidt utstillingsproduksjoner bør gjennomføres av profesjonelle utstillingsbyråer eller drives som kunnskapsutvikling av museene selv. Se blant annet Museumsnytt Nr. 4/2014, «Tema: Utstillingsdesign», redaktør Signy Norendal.

3 Hirsch. «Who speaks? Institutional Models and Practices of Authorship».

muligheten for formidling. Designet for *Norvegiska romá-norske sigøynere* blir omdreiningspunktet for refleksjoner rundt min relasjon til henholdsvis: romá-minoriteten som stilles ut, museets faggruppe og publikum. Det blir derfor noen gjentakelser i den samlede teksten.

Film og foto fra prosessen og utstillingen er tilgjengelig på nettsiden:
<http://cargocollective.com/bothner-by>

BESKRIVELSE AV TEKSTENES TEMA

Tekst 1: på utstilling med andre

Teksten er en form for kartlegging av ulike måter å gi mellommenneskelige relasjoner plass i utstillingsrommet. Slik kan den leses som en introduksjon til utviklingsarbeidets undersøkelsestema. Intensjonen er også at den gir en faglig kontekstualisering som mitt designarbeid plasseres i forhold til. Teksten er en revidert utgave av en artikkel med samme navn publisert i Arkitektur N nr. 01, 2012. Den omarbeidede teksten inngår i boken, Ellen S. Klingenberg (red.), *Interiørarkitektur*, som utgis høsten 2015.

Tekst 2: Tverrfaglig samspill

Denne teksten handler om å være designer i et utstillingsprosjekts arbeidsgruppe. Ofte beskrives det som at designer og museets fagstab (enten de har rollen som innholdsansvarlige, kuratorer eller prosjektledere) er motpoler. Forenklet sagt kan modernistisk utstillingstenking, som har dominert lenge i Norge, beskrives som at designeren forholder seg til form, og kuratorer eller fagpersoner til innhold.¹ Ofte beskrives utstillinger som at utstillingsdesignet er et støttesystem som fremmer et utstilt innhold. Men jeg mener selve kjernen i en utstilling er at form, rom og innhold er helt integrerte. På Interkulturelt museum praktiseres arbeidsgrupper, der ansvar og makt distribueres til flere roller og personer. Jeg, som prosjektets utstillingsdesigner, inngår i denne gruppen.

I denne konteksten var samspillet og diskusjonene i prosjektgruppen sentralt, samtidig som vi fyller ulike roller, kompetanser og ansvarsområder i utstillingsprosjektet. Jeg vil her reflektere over dette samspillet, uten å gå dypt inn i prosjektorganisering, metoder og teknikker, men snarere drøfte rolleforståelse og oppgave.

Tekst 3: Å stille noen ut

Innen utstillinger om minoriteter er det i dag sjelden at det lages utstillinger om «de andre» uten at de det gjelder blir konsultert og involvert. Men utover en diskusjon om hvorvidt man i det hele tatt skal lage utstillinger som skiller mellom «oss» og «de andre», reiser slike utstillinger en rekke dilemma rundt hvordan man involverer folk som skal stilles ut, tilknyttet asymmetriske maktforhold. Det gjelder både for utstillingens utvikling og representasjonens form i utstillingen. Uansett er det museets arena, og museet setter premissene.² Til grunn for *Nor-*

1 Et eksempel er boken *Utstilling som form* av den erfarne interiørarkitekten Aud Dalsegg, utgitt i 2014.

2 Denne debatten har vært ført i flere årtier: Robin Boas er en viktig referanse i kritikken av de såkalte kontaktsone-utstillingene med sin artikkel «Neocolonial collaboration: Museum as Contact

vegiska romá – norske *sigøynere* ligger også en normativ oppgave, en uttalt agenda som er museets. For meg som utstillingens designer blir det sentrale spørsmål hvordan jeg forholder meg til de etiske dilemma som ligger i utstillingsproduksjonen, både i involveringen av de det gjelder i utviklingen av utstillingen, og i det å gi fysisk form til publikums møte med romás kultur i utstillingsrommet. Her er det ikke noe riktig eller galt svar, men refleksjoner rundt valg. Jeg har valgt å konsentrere denne refleksjonen rundt tre områder:

Møtebord og overvåkningskuppel

Interkulturelt museum ønsker med utstillingen *Norvegiska roma-norske sigøynere* å tilby et kontaktpunkt mellom storsamfunnet og den nasjonale minoritetsgruppen norske romá. Vi har i prosjektgruppen brukt metaforen møteplass. I denne teksten forsøker jeg å diskutere mitt arbeid med utstillingsdesign i forhold til noen av diskusjonene som har foregått rundt kunstnerisk praksis beskrevet som relasjonell estetikk. Disse diskusjonene har flere parallelle diskusjoner rundt de postkoloniale *kontaktzone*-utstillinger som *Norvegiska romá-norske sigøynere* kan falle innenfor.

Bryllup

I denne teksten reflekterer jeg over representasjoner av romás kulturelle egenart i utstillingen. I utgangspunktet er presentasjonene konstruerte fremstillinger. Mitt kompetanseområde er utstilling og iscenesettelse. Som designer har jeg en rekke formidealer i tillegg til praktiske hensyn å ivareta. Som designer søker jeg abstraksjoner og fortolkninger som et ideal i utviklingen av designløsninger. Kan jeg bruke mine estetiske arbeidsformer og idealer i arbeidet med andres fortellinger om hvem de er? De romá som ble involverte i utstillingsarbeidet er ekspertene på romá-kulturens uttrykk, og har egne arbeidsformer og formidealer. Hvordan kan vi samarbeide om dette?

Personifisering og anonymitet

I utstillinger som handler om mennesker ligger det ofte forventninger og ønsker om å «møte» disse menneskene. I *Norvegiska romá - norske sigøynere* var det uttalt at anonymisering var ønskelig. I utforming av utstillingen måtte jeg derfor jobbe med hvordan personifisere og samtidig anonymisere.

Zone revisited» fra 2011. Saphinaz-Amal Naguib gir en beskrivelse i «Representasjoner av kulturelt mangfold i kulturhistoriske museer».

Tekst 4: publikum i utstillingen

«Hvordan kan den romlige utformingen tilrettelegge for at ikke-verbale, eller verbale, møter mellom mennesker blir integrert i utstillingens mening?»

Dette spørsmålet formulerte jeg ved inngangen av utviklingsarbeidets stipendperiode. Spørsmålet reiser spørsmål tilbake til meg som utstillingsdesigner:

Hvordan forholder jeg meg til de jeg designer utstillingsrommet for? Utstillingens publikum. Brukerne av utstillingen. Formuleringen i undersøkelsesspørsmålet antyder at jeg mener at mening designes av designeren. I tillegg kan det oppfattes som at menneskene skal være virkemidler i dette designet, fremfor at best mulig tilretteleggelse for individets egen meningsdannelse er formålet for mitt design.

I denne teksten beskriver jeg hvordan jeg begynner litt bakvendt, nemlig med kroppens plass i utstillingsrommet, fremfor med hvordan et tenkende menneske kan møte utstillingens tema. Jeg tror denne inngangen ledet til at jeg har skapt en iscenesettelse av innholdet der publikum kan sees som både subjekt og objekt. Jeg lener meg på aktør-nettverk-teori etter at jeg tidlig i utviklingsarbeidet oppdaget blant annet Bruno Latours tanker om relasjonelle forhold mellom både menneskelige og ikke-menneskelige aktører. Jeg lurte på om ikke nettopp det å la publikum få se seg selv som et objekt i utstillingen gir et grunnlag for en kritisk refleksjon over egen posisjon og holdning til det de møter. Kanskje gir det også anledning til å se annerledes på dem som stilles ut – og på dem som er avsendere av denne utstillingen.

REFERANSELISTE

Referansestilen i denne tekstsamlingen er Chicago b/fotnotestil

- Boas, Robin. «Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone revisited». *Museum Anthropology* 34, nr. 1, (2011) 56–70.
- Dalseg, Aud. *Utstilling som form*. Redigert av Kristin Ketola Bore og Birgit Helene Jevnaker . Oslo: Orfeus Publishing, 2013
- Hirsch, Nicolaus *On Boundaries*. New York: Lukas&Sternberg, 2011
- Hirsch, Nikolaus, «Who speaks? Institutional Models and Practices of Authorship». I *(Re) Staging the Art Museum*, redigert av Tone Hansen. Berlin: Henie Onstad Art Centre/Revolver Publishing, 2011
- Naguib, Saphinaz-Amal. «Representasjoner av kulturelt mangfold i kulturhistoriske museer». I *Samling og museer*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 277-294. Otta: Novus forlag 2010
- Norendal, Signy (redaktør). «Tema: Utstillingsdesign», *Museumsnytt* Nr. 4/2014 (2014)
- Oslo Museum. «Norvegiska romá - norske sigøynere. Ett folk - mange stemmer»
Nedlastet 28.07.2015 <http://www.oslomuseum.no/interkulturelt-museum/interkulturelt-museum-utstillinger/norvegiska-roma-norske-sigoynerne>

1. PÅ UTSTILLING MED ANDRE



Geologisk sal, Naturhistorisk museum i Oslo, 2011. Foto: Annelise Bothner-By

1. PÅ UTSTILLING MED ANDRE

Teksten er publisert i Ellen S. Klingenberg (red.), Interiørarkitektur, 2015. Teksten er en revidert utgave av artikkelen med samme navn publisert i Arkitektur N 0112.¹

Hvilken plass har mellom-menneskelige relasjoner i utstillingsrommet?

Utstillingen i Geologisk sal på Naturhistorisk museum på Tøyen i Oslo ble åpnet i 1920 og er en klassisk museumsutstilling hvor interiøret består av en fast innredning med store eikeskap med vitrineglass. Disse danner romdelere mellom søylene i salen. En bred vandrehall leder gjennom ti slike tilstøtende gallerier, alle med en frittstående øy med vitriner i midten. Tanken har ikke vært at de besøkende skulle oppleve utstillingen. Her skulle publikum, hovedsakelig studenter ved Universitetet i Oslo, studere innholdet i vitrinene. Integrert i fastinnredningen finnes det ved hver søyle sitteplasser som vender ut mot vandrehallen. Her kan publikum ta en pause og reflektere over det de har sett, observere andre besøkende eller vente på følget sitt.

Dagens publikum er et annet, og de har flere og andre motivasjoner for et museumsbesøk enn det å studere. Likevel blir muligheter for pauser mellom inntrykene og plass til sosial observasjon, slik vi finner i Geologisk sal, sjelden prioritert i dagens utstillinger.

Hvordan kan man behandle den sosiale dimensjonen i en utstilling, ikke som en aktivitet som det må gis plass til i rommet som tillegg til utstillingen, men ved å tilrettelegge for brukermedvirkning i møtet med selve innholdet i utstillingen? Kan den sosiale opplevelsen integreres i utstillingens innhold gjennom fysisk tilrettelegging i rommet? Kan det de besøkende gjør, deres tilstedeværelse eller bruk av utstillingen, ha betydning for andre besøkendes opplevelse av utstillingen? I denne artikkelen ser jeg på tre ulike utstillinger som behandler utstillingsrommet som et sosialt rom på forskjellige måter, og viser til to utstillingsprosjekt der jeg selv har tilnærmet meg disse spørsmålene på ulik måte.

Mange sier at de først og fremst går på utstilling for å se, oppleve eller lære noe, ikke for å møte folk. Men de færreste går likevel på utstilling alene. De går sammen med venner, familie, barn eller med skoleklassen. Utstillingsbesøket er en sosial begivenhet, og undersøkelser utført av bl.a. J. Falk og L.D. Dierking² viser at etter en tid vil svært mange huske de sosiale opplevelsene fremfor hva utstillingen handlet om. Utstillingsvirksomheten er en viktig del av museenes formidlingsoppgave.³ I de fleste utstillinger er det likevel avsatt lite plass og viet lite

1 Bothner-By, «På utstilling med andre».

2 Falk, og Dierking. *The Museum Experience*. 54.

3 Museenes hovedoppgaver er ifølge Stortingsmelding 49 (2008-2009): forskning, forvaltning, formidling. Kultur- og kirkedepartementet, «Framtidas museum», St.meld. nr 49.

oppmerksomhet til de sosiale relasjonene mellom kjente og ukjente besøkende og hva det betyr for deres opplevelse og utbytte av utstillingens tema.

I løpet av de senere år er fokuset på brukermedvirkning i utstillings-opplevelsen blitt viktig. Vi har opplevd et skifte i hvordan publikum oppsøker og tar til seg informasjon. Utviklingen innen digital teknologi har gitt museene nye formidlingsmuligheter, og i tillegg har en stadig mer avansert opplevelsesindustri bidratt til å skape forventninger hos publikum om deltageropplevelse. Utover interaktivitet i formidlingen vektlegges det nå at den besøkende er *medskapende*. På 1990-tallet var det snakk om et *meaning-making*-paradigmeskifte, der museumspedagoger, som blant andre Lois Silverman, vektla at det er publikum selv som konstruerer mening i møtet med utstillingens formidling.⁴ Publikum er uavhengige og aktive deltagere i museumsopplevelsen. Å skape nysgjerrighet, debatt og å utfordre gjeldende synspunkter er nå ofte målet, snarere enn å vise frem samlingen eller objektet i seg selv. Ifølge Stortingsmelding 49-2009, *Fremtidens museum*, skal formålet med formidling være å fremme kritisk refleksjon og skapende innsikt.⁵ Brukermedvirkning sees ofte i sammenheng med utviklingen av sosiale medier, og det gjennomføres nå mange formidlingsprosjekter som viser hvordan man kan integrere brukerdrevene plattformer i utstillinger.

Utstillingene som beskrives her, derimot, har til felles at de tilrettelegger for sosiale relasjoner besøkende imellom i utstillingsrommet, med romlige virkemidler, uten bruk av interaktive medier. Eksempelene er fra ulike utstillingstradisjoner, har forskjellige intensjoner og ulike målgrupper, men de har til felles at de er basert på temaer, ikke samlinger. Til forskjell fra den klassiske, ordnede utstillingssalen på Naturhistorisk museum, eller prinsippet om den nøytrale hvite kuben, behandles publikums handlingsrom og utstillingens display-arealer i disse utstillingene som en helhet. En slik scenografisk strategi følger ideene til Bauhaus-arkitektene om *Gesamtkunstwerk*, og de internasjonale avantgardistenes utstillinger fra første halvdel av 1900-tallet. Deres utstillingsinstallasjoner blir sett på som forløperne for installasjonskunsten på 1960-tallet.⁶ Utstillingene jeg har valgt tilhører ikke dette kunstfeltet, men har til felles med installasjonskunsten at publikums tilstedeværelse i rommet inngår i utstillingen.

4 Rouns, «Meaning-making: a new paradigm for museum exhibits?»

5 Kultur- og kirkedepartementet, «Framtidens museum», St.meld. nr 49, I 3.

6 Staniszewski, *The Power of Display*..



Classics Exhibition, Foto: Heureka

Heurekas *Classics Exhibition* – en struktur for interaksjon

I Heureka, vitensenteret i Helsinki, er en ny utstilling med klassiske fysikk- og persepsjonsekspesimenter behandlet som en helhetlig arkitektonisk installasjon. Utstillingen er formgitt med en målsetting om å fremme deltagelse og interaksjon mellom besøkende generelt, og samarbeid mellom voksne og barn spesielt.⁷ Utgangspunktet var en utstilling som var typisk formgitt for barn, med aktive og lekne former i komplementære primærfarger. Designerne ville ta vekk alt og bare tilføre et minimum av det som er nødvendig for å oppleve de fysiske fenomenene – sammen. De ønsket å behandle barna seriøst, og la det være dem som skal være det aktive og fargerike i utstillingen, mens utstillingen ellers har en rolig utforming, med sorte møbler, detaljer i bjerk, stål og glass og en sterk gul farge på de elementene som skal trekke publikums oppmerksomhet. Ifølge en artikkel i *Exhibitionist* uttrykker Heurekas kurator selv at utstillingen er «en struktur for interaksjon».⁸

Utstillingens eksperimenter er plassert på arbeidsflater som rammer inn fire sirkelrunde podier. Foreldre og barn kan samarbeide om eksperimentene, med barna på et opphøyet gulv inne og foreldrene på det lavere gulvet utenfor sirke-

7 Myllykoski, «Less is more».

8 Ibid.

len. Skjermer med korte tekstinstruksjoner og forklaringer kan skifte leseretning mot den siden der publikum til enhver tid står.

Vitensentrene har helt fra begynnelsen på 1960-tallet hatt en brukerinvolverende formidlingsform, der publikum selv undersøker naturvitenskapelige fenomener gjennom eksperimenter. Eksperimentene er likevel oftest individuelt orienterte. Det å holde på den besøkendes oppmerksomhet ved det enkelte eksperimentet er utfordrende. Et av de opprinnelige vitensentrene, San Franciscos Exploratorium, har over flere år forsket på det sosiale aspektet ved utstillingsbesøket.⁹ Konkret har man undersøkt hvordan samhandling og dialog forlenger den besøkendes oppmerksomhet ved en installasjon, og man har undersøkt enkeltinstallasjoners fysiske utforming. Det å samtale om sine opplevelser er en god form for refleksjon, som igjen er viktig for læringen.¹⁰ Ved Heureka har utformingen hatt en merkbar effekt på hvor mye tid familiene bruker i utstillingene, og adferden er roligere og mer konsentrert, noe som forklares blant annet som en følge av den rolige utformingen på omgivelsene og den fysiske tilretteleggingen for sosial interaksjon.

For Heurekas utforming av Classics-utstillingen er det sosiale likevel ikke et motiv i seg selv. Den sosiale relasjonen mellom besøkende behandles relativt instrumentelt, hovedsakelig som et verktøy i formidlingen. Vitensentrene søker å formidle vitenskapelige fenomen, gi forklaringer. De oppfordrer som oftest ikke til flertydighet og meningsmangfold i sine presentasjoner, slik som for eksempel kunstutstillinger gjør det. Der tar vi det nesten for gitt at publikum skal gjøre deres egne individuelle tolkninger av kunsten.¹¹ Som et eksempel vil jeg ta for meg en kunstutstilling som ikke bare har andre intensjoner med formidlingen, men også behandler mellommenneskelige utvekslinger på en annen måte.

Tino Sehgal, Kunstnerens Hus - sosiale relasjoner som utstillingsmateriale

På nyåret 2011 hadde kunstneren Tino Sehgal en utstilling på Kunstnerens Hus i Oslo. Utstillingen inneholdt ingen objekter. Kunstneren hadde utformet et sett med regler og instruksjoner for møtet mellom publikum og egne fortolkere som kunstneren plasserte i utstillingslokalet. Når du som besøkende kom inn i utstillingen, ble du først møtt av et barn som stilte deg et spørsmål og ledet deg gjennom et tomt galleri, til en ny og litt eldre samtalepartner som hadde som oppgave å improvisere en samtale rundt utstillingens grunntema. Du ble ført fra

9 Exploratorium. *Going Ape: Achieving Active, Prolonged Engagement with Science Centre Exhibits*, forskningsprosjekt ved Exploratorium, San Fransico, USA.

10 Innen forskning på museumsformidling legges det stor vekt på læringsprosessen. Samtalens betydning for refleksjonen som ledd i læring behandles bl.a. av Graham Black i *The Engaging Museum*. 142.

11 Simon, «Visitor Participation, Opportunities and Challenges».

en samtalepartner til den neste, stadig eldre. Samtidig ble du ledet gjennom hele huset, gjennom baktrapper og bakrom, før du til slutt kom ut i hovedtrappen, rik på spørsmål og betraktninger fra møter og dialoger med mennesker du aldri hadde gått aktivt inn for å møte. Til tross for at publikum deltok i en koreografert situasjon og møtte en performer, var de ikke passive betraktere, men aktive deltakere i verket.

Betegnelsen *relasjonell estetikk* ble lansert av den franske kunstteoretikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud på 1990-tallet. Betegnelsen beskrev kunstprosjekter som brukte det sosiale som materiale, som frembrakte sosiale situasjoner eller relasjoner som publikum kunne bruke – kunstverk som produserte *sosialitet* eller sosiale øyeblikk.¹² Tino Sehgal's verk består av sosiale øyeblikk. Disse øyeblikkene produseres og oppløses på samme tid, og kan ikke dokumenteres, bare gjenfortelles. Han har ingen objekter foruten selve kunstinstitusjonen. Men institusjonen er til gjengjeld særdeles viktig, både som fysisk sted eller kontekst, og for verkets tematiske innhold. Det kan problematiseres hvorvidt Tino Sehgal's kunst kan sies å tilhøre den relasjonelle estetikken. Argumentet imot er at mens *relasjonell-estetiske* kunstnere oftest plasserer sin praksis i et sosialt, ofte etisk felt, og gjerne forsøker å åpne kunstfeltet gjennom sosiale praksiser, er det nettopp det institusjonelle rammeverket som er viktig for Sehgal.¹³ «Hans kunstneriske utgangspunkt er at vi forbruker jordens ressurser i et tempo som ikke lenger er hensiktsmessig. I tråd med dette er meningsproduksjonen i Sehgal's kunst ikke knyttet til en økonomi som baserer seg på en materiell produksjon av gjenstander».¹⁴ Vi kan oppleve kunsten i galleriets åpningstid, og i denne konteksten «kjøpe og selge» verkene, de sosiale øyeblikkene som oppstår innenfor kunstinstitusjonen. Hans kunst kommenterer forbruk og kunstens kommersielle og institusjonelle kontekst.

Uavhengig av om Sehgal's kunst kan betegnes som relasjonell estetikk eller ei, er fellestrekket i disse formene for kunstnerisk produksjon at det sosiale møtet behandles som et materiale i seg selv. Det sosiale materialet, som er det «objektet» du møter i utstillingen, er likevel ikke utstillingens formål.¹⁵ Det sosiale blir brukt for å stille spørsmål ved kunstens betingelser. Vi opplever det derfor ikke som problematisk at innholdet i relasjonen mellom oss og vår formidler er helt unikt og utenfor kunstnerens kontroll. Det å på denne måten stille seg selv spørsmål om hvorfor dette er utstilt og hva kunstneren vil, er noe kunstpublikummet allerede forventer. Vi er også vant med at kunstverket i seg selv ofte refererer til nettopp sin egen rolle eller egne betingelser.

12 Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, 45

13 Halstensen, «Opplevelsens materialitet», 5. Halstensen er utstillingens kurator.

14 Fra omtale av Tino Sehgal's utstilling på nettsidene www.kunstnerneshus.no, «Tino Sehgal»

15 Bourriaud, *Relasjonell estetikk*. I 18.

I møtet med andre typer utstillinger, derimot, er vi i mye mindre grad vant til å søke i oss selv etter svarene, i stedet for å få dem presentert. Forventningene til tydelighet i motivasjon og informasjon er større. I det følgende ser jeg på hvordan to slike utstillinger, som har som mål både å formidle kunnskap og å skape refleksjon hos den besøkende, har tatt i bruk sosiale relasjoner i rommet som «redskap».

Arkitekturutstillingen *Building Blocks* - sosial interaksjon på og i utstilling

Designeren Andrew Blauvelt benytter betegnelsen relasjonell design i en blogg-artikkel fra 2008, der han beskriver utviklingen fra en formgivnings-orientert mot en mer kontekstbasert og relasjonell design, som handler om å forme helheten mellom bruker og objekt, hele situasjonen.¹⁶ Han har klare referanser til Bourriauds mer enn ti år gamle begrep, men er mer opptatt av det relasjonelle som prosess enn som materiale. Nina Simon har introdusert begrepet *The Participatory Museum*, som innbefatter en brukermedvirkning som enten kan ligge i utviklingen av en utstilling eller ta plass i selve utstillingen. Arkitekturutstillingen *Building Blocks*, arrangert av Norsk Form høsten 2011 ivaretok begge disse medvirkningsstrategiene.¹⁷

Utstillingen bestod av seks arkitekttegnede hus, som barn i ulike aldre og fra ulike steder i landet hadde vært oppdragsgivere for. Intensjonen var å gi kraft til barnas stemme i byggesaker, men utstillingen hadde et todelt mål, og to målgrupper. De profesjonelle prosjekterende (utviklerne) kunne oppleve resultatet av en brukermedvirkningsprosess med barn, og få impulser og inspirasjon i arkitektur- og byplanleggingsdiskusjonen. For publikum generelt var målet å tilby en sosial og spennende utstillingsopplevelse på tvers av generasjoner.

I utstillingslokalet fikk publikum innledningsvis informasjon om utviklingsprosessen, i form av en stor introduksjonstekst om intensjonen med prosjektet, signert Norsk Forms direktør. Videre var bilder, tegninger og modeller som dokumenterte utviklingsprosessen utstilt. En presentasjon av arkitektene og de unge oppdragsgivere ble projisert på veggen. Vel inne i det store utstillingsrommet var det slutt på informasjonen, og publikum kunne ta resultatene av prosessen i bruk, og gjøre sine egne erfaringer med husene. Intensjonen var altså tydeliggjort, de som sto bak løsningene var synliggjort, mens resultatet var tilgjengelig for publikums egen opplevelse og fortolkning.

¹⁶ Blauvelt, «Towards Relational Design».

¹⁷ Arkitekturutstillingen *Building Blocks* var del av programmet for Arkitekturens år 2011 og ble arrangert i Norsk design og arkitektursenter (DogA), Oslo.



Building Block. Foto: DOGA

Et særtrekk ved utstillinger generelt er at publikum stadig er i fysisk bevegelse gjennom utstillingsrommet. I Heureka's *Classics* «structure for interaction» spiller arbeidsflaten man kan samarbeide og samtale rundt en sentral rolle. I *Building Blocks* var hele utstillingen en «structure for interaction»: barnas og arkitektenes oppgave var å skape møteplasser.¹⁸ Barna var opptatt av hvordan vi møtes; i hva slags rom det er, og hva som er verdifullt i møter mennesker imellom. De unge oppdragsgiverne til huset *Sansibar* foreslo at publikum skulle lage lyd gjennom bevegelse i huset, lyd som skaper kontakt på tvers. *Tehusets* bestillere ønsket å se andre, å se inn i andre rom, og kanskje man måtte hjelpe hverandre med å komme inn i huset, og slik komme i kontakt? Publikum deltok i utstillingen gjennom kroppen. Man beveget seg inn i, gjennom og mellom husene, og erfarte deres kvaliteter og de situasjonene som oppsto i møtet med andre besøkende. Fenomenolog Maurice Merleau-Ponty sa at kroppen er selve subjektet for bevisstheten, og at kroppen er i en ikke-verbal dialog med situasjonen vi er i, der vi møter rommene og de andre besøkende. Rommene er tilrettelagt for å skape ulike sosiale situasjoner, og gjennom vår bruk skaper vi, publikum, ulike sosiale situasjoner i de rommene som er på utstilling. Publikum inngår som en del av utstillingen, her og nå. Juhani Pallasmaa har beskrevet hvordan arkitekturen er gjennom kroppens bruk: «... architectural space is lived space rather than physical space, and lived space always transcends geometry and measurability.»¹⁹ Det er dette arkitektur handler om, og utstillingen *Building Blocks* handler om arkitektur.

Trappebakkehagen i Botanisk hage - sosialt engasjement er individuelt motivert

I Naturhistorisk museum i Oslo skulle jeg sommeren 2011 lage en installasjon for undervisningsopplegget *Forskerspiren* for de øverste klassetrinn i barneskolen, om geologisk forskning og feltarbeid. Temaet var landskapsformen *bakke*, og målet var at barna skulle se eller observere denne landskapsformen, reflektere rundt hvilke egenskaper den har, og kunne beskrive den. I undervisningen ved museet vektlegges det å kjenne naturfenomenene på kroppen, det å ta i bruk sanseapparatet og aktivere erfaringer. Målet var å lage en installasjon som også var tilgjengelig for det allmenne publikum, uten at museumspedagogen var tilstede. Jeg ville undersøke om vi kunne utforme en utstilling som dro nytte av den potensielt sosiale situasjonen en utstilling er. Kunne det at andre er tilstede i rommet bety noe mer enn en felles samtalepartner? Kunne andre besøkendes bevegelse, bruk og aktiviteter også være del av formidlingen av landskapsformens egenskaper? Vi flyttet temaet ut av Geologisk sal til et annet av museets formidlingsrom, nemlig ut i Botanisk hage, og laget utstillingen i en bakke i hagen og

18 Sætre, *Building Blocks. En arkitekturutstilling med unge i sentrum*, utstillingskatalog, 9.

19 Pallasmaa, *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, (Oversettelse ved Ellen Klingenberg) :«... arkitektonisk rom er levd rom heller enn et fysisk rom, og levd rom overskrider alltid geometri og målbarhet».

kalte den *Trappebakkehagen*. Kotelinjene i bakken ble malt opp med gressmaling, og en rekke løse trappetrinn, bygget av osb-plater, malt i ulike farger og tilpasset ulike helningsgrader, ble spredt utover. Publikum kunne sette trinnene sammen på forskjellige måter, for slik å bli bevisst bakkens egenskaper. Skilt med spørsmål og kortfattet informasjon om begreper som bakke, koter, kart og trapper ble satt opp. Selv om ikke alle leste dem. Trappesammenstillingene var i kontinuerlig endring i ukene som fulgte installeringen, og observasjon og intervjuer viste at *Trappebakkehagen* både ble brukt og forstått på forskjellige måter. Skoleklassene ble ledet gjennom et styrt undervisningsopplegg, men det allmenne publikum engasjerte seg på helt ulike måter og nivåer: enkelte observerte og leste skiltene mens de passerte forbi, andre tok øyeblikkelig trappene i bruk, noen leste skiltene med informasjon og diskuterte spørsmål som «hva er en bakke?» Og «hvorfor bygger vi egentlig trapper?» Andre begynte umiddelbart å bygge trapp uten noen instruks. Felles var at alle i mer eller mindre grad ble bevisste på gravitasjonskraft og tenkte på hva som kjennetegner en bakke.

Sosiolog og forsker på museumsbesøk, John Falk, hevder at den individuelle motivasjonen for et besøk på museum og opplevelsen av besøket er identitetsrelatert, og at motivasjonen blir et filter for hvordan og hva man erfarer.²⁰ Falk presiserer at en av utstillingsmediets særlige egenskaper er at det er en *choice-and-control*-situasjon (valg- og kontrollsituasjon), der publikum velger hva de vil engasjere seg i, og således har kontroll over egen opplevelse og fortolkning.

Dette kan sees som en av forklaringene på at publikum vil tilbringe fritiden i den læringssituasjonen som museumsbesøket er. Falk skiller mellom ulike kategorier besøkende med ulike motivasjoner for museumsbesøk. *Facilitator* er en betegnelse på en publikumskategori som har en sosial motivasjon for utstillingsbesøket. De ønsker å tilfredsstille behov og interesser hos noen de bryr seg om. Disse personene vil ofte lese skiltene, sette seg inn i oppgavene og motivere andre til utforskning.²¹

Ofte er deltagelse og eventuelt samarbeid eller andre former for sosial interaksjon i utstillinger oppgavebasert. Terskelen for deltagelse blir da noe høyere enn i *Trappebakkehagen*. Nettopp det at det ikke var én oppgave man skulle løse, men at man kunne velge om man ville løse oppgaver eller bare undersøke *Trappebakkehagen* på egen hånd, muliggjorde ulik befatning med utstillingen for forskjellige mennesker. Forsker på digitale interaktive installasjoner, Birgitta Cappelen, vektlegger åpen eller flertydig iscenesettelse, som kan skifte mellom genre, i tid, i rom og i forhold til hvilken aktør du vil være i interaksjonen med en installasjon.²²

20 Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience*, 137.

21 *ibid.* 41.

22 Cappelen, og Andersson «Co-created staging – Situating installations».



Trappebakkehagen, Foto: Annelise Bothner-By

Hvilken betydning det har for de besøkende i *Trappebakkehagen* at de ser andre besøkende bevege seg i bakken, at andre har bygget trappen du bruker, eller vil komme til å bruke trappen du bygger, er det som er vanskeligst for publikum å svare på når de blir intervjuet. Man opplever ikke de andre besøkende som viktige for å illustrere bakkens egenskaper. Men etter observasjon av adferd er det ingen tvil om at andres aktivitet er avgjørende for egen deltagelse. Begynner en person å flytte på et trinn, strømmer andre til, og folk som er fremmede for hverandre samarbeider om for eksempel å samle alle trinnene til en lang trapp. Falks forskning viser oss at utstillinger er en sosial kontekst der vi observerer og forholder oss til andres adferd og handler inspirert av det.²³

«Når det gjelder trappebakkehagen er jeg noen ganger usikker på hva som er utstillingen. Helt konkret består utstillingen av trapper, skilt og malte kotelinjer. Likevel er det først når noen begynner å bruke disse elementene i bakken at det blir tydelig hva elementene er til for. På en måte er det opplevelsen av bakken, noen ganger ledet av museumslektoren som er utstillingen. Bakken i seg selv kan jo ikke bli kalt en utstilling, den er jo bare der.»

Museumslektor Anne Birkeland²⁴

23 Falk og Dierking *The Museum Experience*, 52.
24 Bothner-By, og Birkeland, «The Garden of Stairs».

Sosiale situasjoner på utstilling?

Building Blocks og *Trappebakkehagen* har det tilfelles at utstillingstemaet handler om kroppens bruk av rom. Kan andre besøkende bli en del av opplevelsen når temaet er noe annet enn hvordan vi besitter rom? Jeg har forsøkt å undersøke dette i utformingen av utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere. Et folk – mange stemmer* som åpnet høsten 2014 på Interkulturelt museum, på Grønland i Oslo. Utstillingen handler om Norges minste nasjonale minoritetsgruppe, med rettigheter til å praktisere og verne om sin særegne kultur. Gruppen slipper likevel sjelden til i det offentlige rom, og det er lite kunnskap om gruppens kultur i vårt samfunn i dag.

Utstillingen er basert på et dokumentasjonsprosjekt som er gjennomført av museet i samarbeid med medlemmer av gruppen. Medlemmer av gruppen har vært deltagende i utviklingen av utstillingen. *Norvegiska romá-norske sigøynere* kan betegnes som en *kontaktzoneutstilling*, med intensjonen om å være en møteplass mellom majoritets- og minoritetskultur. I utformingen undersøkte jeg derfor spesielt hvordan nettopp møtet mellom publikum i utstillingen og de romá som er utstilte kunne rammes inn ved hjelp av romlige virkemidler. Hjertet i utstillingen er dokumentasjonsprosjektet. På et bord i midten av rommet er projisert ulike møter mellom romá, museets ansatte og andre interesserte. De diskuterer hva det vil si å være romá og hvordan det er å leve som romá i vårt samfunn. Møtene er filmet ovenifra, og publikum kan få en opplevelse av å være med på møtet rundt bordet. Situasjonen er rammet inn av et gjerde laget av spillpiler, der publikum både ser sitt eget spillbilde og ser mellom spilene inn på publikummere som står rundt bordet inne i rommet. Gjerdet er en direkte referanse til presseklipp fra gruppens historie i Oslo 1968, der myndighetene har gjerdet inn romás leirplasser. Byens borgere stimlet sammen rundt gjerdene og, som journalisten beskriver det, oppførte seg som om gruppen innenfor var på utstilling.

Med utformingen av disse romlige elementene forsøker jeg å koreografere publikums kropper i rommet slik at det skapes romlige situasjoner som referer til materialet utstillingen handler om. Forhåpentlig kan sammenstillingen av situasjonen publikum er satt i og situasjonen de betrakter, åpne for betraktninger rundt sin egen plass i dette rommet. Kanskje kan det åpne for refleksjoner rundt sitt eget forhold til de møtene mellom majoritets- og minoritetskultur som utstillingen presenterer.

På samme måte som det blir stilt spørsmål ved om Tino Seghals utstilling på Kunstnerens Hus kan betegnes som relasjonell estetikk, nettopp fordi det sosiale ikke er intensjonen, men derimot behandles som en form for materiale som kommenterer utstillingsrommets politikk, er heller ikke her situasjonene som oppstår mellom de besøkende målet i seg selv. Menneskekroppen behandles

som komponenter i utstillingen på en måte som kan minne om hvordan man i postmoderne scenekunst kan se eksempler på at skuespillerens kropp på scenen behandles som en størrelse, et bilde på et menneske, i stede for som en person.²⁵

Motsetningen til en slik behandling av publikums kropper er museets holdning til enkeltindividet. Prinsippet for Interkulturelt museum er at ingen av de romá som er med i utstillingen representerer andre enn seg selv. De er en av utstillingens «mange stemmer». Det er derfor viktig å presisere at til tross for at publikums kropp inngår i utstillingen i de situasjonene som er beskrevet, er intensjonen med utstillingens utforming at publikum selv skaper deres egen narrativ. Innholdet er svært omfattende og fragmentert presentert, slik at det er i publikum selv sammenstillingen av inntrykkene skjer. Opplevelsen av møtet med utstillingen og med andre er deres egen.

Utstillingen som sosialt rom

Disse utstillingseksempelene viser en bredde i hvordan sosiale relasjoner behandles som en del av publikums utstillingsopplevelse, og hvordan romlige virkemidler benyttes som aktører i denne relasjonen. Romlig tilrettelegging for sosiale relasjoner kan benyttes nærmest instrumentelt for å øke læringspotensialet, eller det kan brukes som et materiale og en del av utstillingens fortelling i seg selv.

Det sosiale som opplevelsesmateriale kan sees i sammenheng med et såkalt *meningsparadigme* i museumsformidlingstenkningen: at publikums opplevelse og mening om utstillingens innhold er individuell og avhengig av kontekst, situasjon og person. I utforming av ethvert rom står vi designere i den situasjon at publikums opplevelse av mening og situasjon er individuell og vanskelig kan planlegges. Når mennesker møtes i et rom, er det den situasjonen som skaper deres opplevelse av rommet, eller er det det performative i rommets arkitektur som skaper en situasjon? Dette er spørsmål som ikke direkte kan besvares, og som har vært debattert gjennom århundrene siden Aristoteles.²⁶ Eksempelene jeg har trukket frem her viser at det er liten tvil om at svaret ikke er et enten-eller, og det er nettopp i dette spennet – mellom det å vurdere hvilke betydninger man ønsker at skal oppstå og tilrettelegge for hvordan de kan oppleves – at det er spennende og utfordrende å være utstillingsdesigner.

²⁵ Kunsthøgskolen i Oslo, «Moderne og postmoderne scenisk kunst».

²⁶ Psarra, *Architecture and Narrative*.

REFERANSELISTE

- Black, Graham Black. *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge, 2005.
- Blauvelt, Andrew. «Towards Relational Design,» *The Design Observer*. Friggitt 11.03.2008. <http://designobserver.com/feature/towards-relational-design/7557/>
- Bothner-By, Annelise. «På utstilling med andre». *Arkitektur N*, nr. 01/12 (2012): 48-57. Tilgjengelig på <http://cargocollective.com/bothner-by/Tekster>
- Bothner-By, Annelise og Anne Birkeland. «The Garden of Stairs - Combining spatial and social experience in an education geology installation» .I *The transformative Museum, proceedings of the DREAM conference*, redigert av Erik Kristiansen, 43- 49. Odense: Danish Research Center on Education and Advanced Media Materials, 2012. Tilgjengelig på <http://cargocollective.com/bothner-by/Tekster>
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel, Oslo: Pax Forlag, 1998.
- Cappelen, Birgitta og Anders-Petter Andersson. «Co-created staging: situating installations». I *Media Arts Conference, IMAC2011, Re-new digital arts festival* redigert av Morten Søndergaard, 24-30. København: Aalborg Universitetsforlag, 2012.
- Exploratorium. *Going Ape: Achieving Active, Prolonged Engagement with Science Centre Exhibits, forskningsprosjekt ved Exploratorium, San Fransico, USA*. Nedlastet 28.07.2015 http://www.exploratorium.edu/vre/ape//ape_intro.html
- Falk, John. *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek, Calif: Left Coast Press, 2009.
- Falk, John og Lynn D. Dierking. *The Museum Experience*. Washington, D.C: Whales back books, 1992.
- Halstensen, Ruth Hege. «Opplevelsens materialitet. Institusjonskritikk, opplevelsesøkonomi og muntlig tradering i Tino Sehgal's kunstnerskap». Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2009. <http://urn.nb.no> URN:NBN:no-23176

Kultur- og kirkedepartementet. *Framtidas museum - Forvaltning, forskning, formidling, fornying* St.meld. nr. 49 (2008-2009). Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.

Kunsthøgskolen i Oslo. «Moderne og postmoderne scenisk kunst i historisk og estetisk perspektiv.» Nedlastet 12.02.2015
<http://www.khio.no/Norsk/Nyheter/Arkiv/Balletthogskolen/E2%80%9DModerne+og+postmoderne+scenisk+kunst+i+historisk+og+estetisk+perspektiv%E2%80%9D.d25-SwdHOX3.ips>.

Kunstnernes Hus, «Tino Sehgal» . Nedlastet 28.07.2015
<http://www.kunstnerneshus.no/kunst/tino-sehgal/>

Myllykoski, Mikko. «Less is more». *Exhibitionist* 2010 nr. 2 (2010): 72-74.

Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley, 2005.

Psarra, Sophie. *Architecture and Narrative, The formation of space and cultural meaning*. New York: Routledge, 2009.

Rounds, Jay. «Meaning-making: a new paradigm for museum exhibits?» *Exhibitionist* 1999 nr. 2 (1999): 5-8.

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

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibitions at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

Sætre, Charlotte (redaktør). *Building Blocks. En arkitekturutstilling med unge i sentrum, utstillingskatalog*. Oslo: Norsk design og arkitektursenter, 2011.

2. TVERRFAGLIG SAMSPILL



Prosjektrommet Foto: Kristin Gaukstad

2. TVERRFAGLIG SAMSPILL

Om samarbeidet mellom designer og museum om utstillingens innhold og form

«Ville du være enig hvis jeg sa at samarbeid på den ene siden tilfører en kritisk dimensjon til et prosjekt, men, på den andre siden, også innebærer å sette bort ansvar?»¹

Dette spør Markus Miessen samarbeidspartneren Nikolaus Hirsch om i et intervju gjengitt i sistnevntes bok om arkitektur, *On Boundaries*. Begge er arkitekter, utstillingsarkitekter og kuratorer med kritisk tenkning rundt arkitektur, sosialitet og maktstrukturer.

Jeg er selv interiørarkitekt og utstillingsdesigner for utstillinger i *fagmuseer*². I denne teksten vil jeg diskutere Miessens spørsmål gjennom å belyse mitt samarbeid med Interkulturelt museum om utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere. Ett folk - mange stemmer*. Utstillingen er resultatet av deres forsknings- og dokumentasjonsprosjekt om norske romá, Norges minste nasjonale minoritetsgruppe.

Museets praksis er etablering av tverrfaglige arbeidsgrupper som sammen utvikler en utstilling. Slike arbeidsmodeller praktiseres som del av demokratiseringen av maktforhold i museumsinstitusjonene mange steder, og bryter med en tradisjonell todeling mellom kurator (innhold) og designer (utforming). Som designer inngikk jeg i museets arbeidsgruppe fra tidlig i utstillingsprosjektets prosess.

Før jeg går inn i Miessens spørsmål til utstillingssamarbeid, vil jeg argumentere for hvorfor jeg mener designeren og de innholdsansvarlige må skape utstillingen sammen, helt fra start.

Rom og innhold - rommet som bakgrunnsfenomen

Det som skal stilles ut i fagutstillinger er oftest ikke laget for å stilles ut. Dette skiller fagutstillinger fra de fleste kunstutstillinger. Objektene i fagmuseenes samlinger er hentet inn fra sitt virke i samfunnet fordi museet mener de representer verdier eller fortellinger som bør bli del av vårt felles samfunnsminne. Objektene kan være spektakulære, kan være knyttet til spesifikke historiske hendelser, men de kan også være hverdagsobjekter, eller som i tilfellet for *Norvegiska romá – norske*

¹ «Would you agree if I said that the notion of collaboration, on the one hand, adds a critical dimension to a project, but, on the other hand, it also means to outsource responsibility?» (Min oversettelse). Hirsch, *On Boundaries*, s 60.

² Huseby, «På grensen til kunst?»

sigøynere objekter som faller innenfor betegnelsen immateriell kulturarv. Resultatet av Interkulturelt museums forsknings- og dokumentasjonsprosjekt med minoritetsgruppen var et omfattende intervjumateriale, og noe foto, film og lyd (med ulike klausuler). Men ikke mange gjenstander. Altså måtte det som skulle stilles ut enten fremskaffes eller skapes.

Så kan man spørre som museolog Susan Pearce: Er det hensiktsmessig å skille mellom det som er materielt og det som er immaterielt? Er det forskjell på det man kan ta på, og det man kan sanse gjennom andre sanser? Det vi for eksempel ser eller hører?³ Vi er, som filosofen Maurice Merleau-Ponty sier det, til stede i verden gjennom våre kroppar. Alt vi tenker og føler skjer i en sanselig dialog med den fysiske verden vi befinner oss i. Vår forståelse er basert på våre tidligere erfaringer av denne verden. Arkitekten Juhaani Pallasmaa beskriver følgelig arkitektur som «et bakgrunnsfenomen» som alltid er der som referansehorisont og på den måten gir grunnlag for erfaringer, opplevelser og følelser.⁴

På samme måte blir erfaringen av utstillingsrommet grunnleggende for hvordan man forstår en utstilling. Opplevelsen av en utstilling, og fortolkningen av hva den betyr, skjer i den enkelte. Det er publikum som står for fremdriften i fortellingen gjennom sin bevegelse gjennom rommene. Utstilling er derfor det formidlingsmediet der romlig organisering er spesielt viktig. Meningen dannes mellom de inntrykkene vedkommende møter på sin vei.⁵ Slik blir *utstillingen* både alle de romlige elementene, og hvordan vil løser mellomrommet mellom dem.

Bygningen som huser Interkulturelt museum ble bygget som Grønland politistasjon. Utstillingslokalet har rekker med små rom. Det er den tidligere arrestens fengselsceller. Gitterdørene og alt av karmar og lister er fjernet. Lokalene hvitvasket. Trolig for at det skal fremstå som et mer helhetlig utstillingsrom. Dette utstillingsarealets romlige utforming gir en rekke premisser. Det er et areal med mange små rom, tykke vegger, ulike volum og flytmuligheter. Så der arbeidsgruppen i den forrige utstillingen har «gjemt» fengselsarkitekturen, velger vi i vår arbeidsgruppe å jobbe med dennes iboende romlige fortelling inn i utstillingens konsept: Fengselsarkitektur er tydelig maktarkitektur. Ideologi i manifestert form, med sterk koreografi over menneskene som befinner seg i rommene. Michel Foucault har lært oss å se hvordan arkitekturen i en slik institusjon er med å skape menneskenes identitet.⁶ Bruno Latour beskriver hvordan ting, og også romlige sammenstillinger, er aktive aktører i samspillet mellom mennesker. Og

3 Pearce, «Materiality and Intangibility».

4 Malmquist, «Ydmykhet og økologi», 19. Intervju med Pallasmaa.

5 Kulturteoretikeren Mieke Bal er blant dem som har pekt på at meningen dannes i de besøkende på veien gjennom en utstilling, og at romlig organisering derfor er sentralt. Bal, «Exhibition as Film». En annen er arkitekt David Dernie i *Exhibition Design*, 6.

6 Foucault, *Overvåkning og straff*.

hvordan sammenstillingen derfor vil endre aktørenes mening og status avhengig av hvordan de relateres til hverandre.⁷ Sporene av fengselsarkitektur kan ikke ignoreres gitt temaet utstillingen *Norvegiska romá – Norske sigøynere* behandler: samfunnet og myndighetenes møte med en diskriminert minoritetsgruppe. Da er det vanskelig å ignorere at denne samfunnsinstitusjonens utstillingslokale så tydelig har historie av en samfunnsinstitusjon mange forbinder romá med.

Utstillingsrommet står der altså både som et premiss, og en mulighet, for utvikling av et utstillingskonsept. Det er et sted, i en kontekst, med historiske spor og allerede eksisterende forbindelser med verden. Det har allerede brukere og eiere med deres pre-erfarte forhold til stedet, med deres ritualer og forventninger. Utstillingsrommet må være stedet utstillingen utformes fra – og for.

En utstilling skapes (snarere enn at innholdet presenteres)

Vi kan bruke Latours tenkning om tingenes kontekstavhengige skiftende rolle og verdi til å bryte med diskusjonene om hvorledes man best rekontekstualiserer objekter slik at de får med seg fortellingen om tid, sted, eller rommet de kommer fra.⁸ Det blir snarere aktuelt å se på en utstilling som en ny situasjon for elementene den består av. Enten de er del av rommet som var der fra før, eller de settes inn nå. Både hva vi stiller ut og hvordan det sammenstilles har betydning. I tillegg kommer hvordan, og hvem som møter det (publikum). Utstillingen skapes her og nå, i sammenstillingen av de romlige virkemidler som befinner seg der, enten det er autentiske objekter, lydfiler⁹, lamper, dører eller skillevegger, og i møtet med menneskene som er i rommet.

Fagansvarlige har i oppgave å bestemme hva som skal stilles ut, mens designerens oppgave er å finne ut hvordan noe kan stilles ut. Disse to oppgavene er uløselig sammenvevd. De må utvikle utstillingen sammen, fordi hvordan den oppleves er forutsetningen for hva som oppleves. En slik tenkning som innebærer at fortellingen ligger i hvordan noe stilles ut, bryter med den suksessive tenkningen for innhold og form som ofte skisseres for en utstillingsproduksjon.

Flerfaglig samarbeid–tverrfaglig samspill

Hva kjennetegner et tverrfaglig samarbeid? Medisiner Peter Hjort skiller *tverrfaglig* samarbeid fra *flerfaglig* samarbeid.¹⁰ Tverrfaglighet innebærer at flere med ulike fagkompetanse går sammen om å løse en oppgave. Flerfaglighet er at alle løser den samme oppgaven men hver for seg, etter en mer hierarkisk modell. Hjort snakker om helsefagene, men jeg mener vi kan oversette forklaringen til utstil-

7 Latour, «Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts».

8 Eriksen, *Museum. En kulturhistorie*.

9 Som i tilfellet *Norvegiska romá – norske sigøynere*.

10 Hjort, «Tverrfaglig samarbeid».

lingsprosjekter: Den tidligere nevnte suksessive modellen for utstillingsutvikling; først innhold, så design, har en flerfaglig organisering. Jeg argumenterer for en tverrfaglig arbeidsform. Hjort beskriver tverrfaglighet som en tenke- og tilnæringsmåte¹¹ snarere enn teamarbeid eller en organiseringsform. Tverrfaglighet forutsetter et felleskap i verdier, og en vilje til samspill. En vilje til å bidra med mer enn sin oppgave, men tilføre sitt fag til den andres på en måte som gjør begge bidrag bra.

Norvegiska romá – norske sigøyneres arbeidsgruppe var liten med kompetanser dreid rundt utstillingens innhold og form. (De administrative oppgavene gikk inn i støtteapparat rundt arbeidsgruppen.) Foruten meg som designer, bestod gruppen av faglig ansvarlig, religionshistoriker Gazi Özcan, faglig kurator, museolog og samlingsansvarlig Kristin Gaukstad, og fotograf og fotoarkivansvarlig Fredrik Birkelund. Arbeidsgruppen har et felleskap i verdier, og felles intensjon om å slippe stemmer til som ikke vanligvis synes i det offentlige rom. Vi ønsker å bygge ned fordommer og nyansere bildet av en gruppe få ha særlig kunnskap om.

Tverrfaglighet og ansvar

Jeg vil nå returnere til Miessens spørsmål. Kan tverrfaglighet i utstillingsprosjekt innebære at ansvar settes bort/forskyves? Eller oppstår en konstruktiv kritikalitet? I følge Hjort er tverrfaglighet ikke kjennetegnet av at alle gjør det samme, men snarere at kravene til faglighet, etikk, kvalitet, hensiktsmessighet og samspill er det personlige ansvar en fagperson alltid har.¹² Arbeidsgruppens medlemmer bidrar med ulike fagkompetanser og ulike personlige egenskaper. Innen sitt ståsted har hver enkelt like mye faglig og personlige ansvar som i en-faglighet. Det romlige, visuelle og tekniske virkemidler ligger i mitt ansvarsområde og fag. Foruten å utvikle romlige løsninger knyttet til innholdet, forsøker jeg å ivareta en rekke estetiske og praktiske hensyn knyttet til for eksempel byggtekniske krav og brukerbehov, sikring av materiell, ambisjonsnivå innenfor budsjett og tid, veiledning av ufaglærte utstillingsteknikere m.m., etterhvert med god støtte fra designassistent og grafisk designer. Tilsvarende har de andre sine ansvar og fagspesifikke hensyn å ivareta, det være seg fotografering, tekstarbeid, arkivsøk, kildekritikk, gjenstandsbehandling, arkivering, personvern, rettigheter, museums-etisk regelverk, formidlingsansvar og kontakt mot brukere, skolen, mot myndigheter, museet, osv. også de med hjelp av sine støttespillere. Fagansvarlig hadde den mest sentrale oppgaven: ansvaret for prosessen rundt samarbeidet med og involveringen av minoritetsgruppen selv.

11 Ibid. 3.

12 Ibid. 1.

Hvordan kan kritikalitet oppstå av tverrfaglighet?

I følge Hjort er det tverrfagliges egenskap at man ser på det samme fra forskjellige ståsted. Faglighet kan forklares som en måte å anlegge synspunkt og anvende metoder til å undersøke virkeligheten. Slik vil sammensetting av forskjellige fag behandle «samme fenomen, ulike begrep, samme spørsmål, ulike svar».¹³

Utstillingen *Norvegiska roma – norske sigøynere* skulle baseres på det komplekse materialet som intervju- og dokumentasjonsprosjektet hadde frembrakt. Mange av de romá som var involvert var opptatt av å få frem den sterke diskrimineringen gruppen har blitt, og fortsatt blir, utsatt for. Andre delte skikker og tradisjoner, eller tanker om fremtiden. Fra fagansvarligs ståsted var det viktig å slippe ulike stemmer til og få kompleksiteten frem. Fra et romlig synspunkt la utstillingsrommets arkitektur til rette for ulike soner med ulike perspektiv. Slik utviklet vi sammen en fragmentert utstillingsorganisering som bokstavelig talt viser, som det står, «bruddstykker av romás historie og liv i Norge».

Med intervjuene som dokumentasjonsprosjektets hovedmateriale, savnet kuratoren objekter å vise frem. Men i utstillingsrommet kunne vi skape en møteplass for nye møter mellom romá representanter og museet. Slik kunne dokumentasjonsprosessen fortsette. Og med fotografens kompetanse som filmer og redigerer, kunne vi produsere en presentasjon av disse møtene. Presentasjonen utformes med utgangspunkt i rommets befordringer og muligheter. Filmen av møtene projiseres tilbake på det samme møtebordet. Slik ble utstillingsrommet både utstillingens produksjonsrom, og det ble utstillingens objekt. Vi tok med oss arbeidsgruppen inn i utstillingsrommet, og skapte her fra en situasjon som publikum også kan få del i.

I samtalen mellom Miessen og Hirsch stiller førstnevnte selv oppfølgingsspørsmålet: Kan det være slik at konflikten mellom ulike deltageres ulike stemmer kan lede til en ny type kunnskap.¹⁴ *Konflikt* kan forstås som at ulike deltagere har ulike ståsted og synsvinkler rettet mot det samme fenomen. Vår prosess med utviklingen av *Norvegiska roma – norske sigøynere* kan vise at det var nettopp i dette tverrfaglige møtet mellom ulike ståsted og synspunkt at vi fant løsningene for utstillingen. Et slikt møte mellom synspunkt, tror jeg kan beskrives som en konstruktiv *kritikalitet*.

13 Ibid. 3.

14 "Was there a moment within united natios plaza when you felt that some form of conflictual participation, a form of productive conflict that derived rom a multitude ov dissimilar voice, produced new forms of knowledge?" (Min oversettelse). Hirsch, *On Boundaries*, 60.

Designerens posisjon og rommets betydning

Med dette resonnement vil jeg svare, som Hirsch svarer Miessen: at snarere enn at resultatet av fordeling av ansvar blir skjulte agendaer og dårlige kompromiss mellom ulike interesser, så mener han at distribuert ansvar heller betyr økt ansvar for den enkelte og «åpner for de spesifikke posisjonene».¹⁵

Min spesifikke posisjon er et ståsted med rommet som fagområde.

I følge Hjort innebærer faglighet også å vite hva som er fagets grense – hvor fagligheten slutter. Jeg tror at utstillingsdesigneren må være nettopp faglig overskridende, og ta aktiv del i innholdsutviklingen. Innholdet skapes i rommet og av romlige elementer. Dette utvikler vi sammen i arbeidsgruppens tverrfaglige kritikalitet. En kritikalitet der også de ulike etiske og praktiske synspunkt vil møtes.

Med denne ambisjonen for det romliges betydning, kan ikke utstillingsdesignet lenger beskrives som et «bakgrunnsfenomen», eller vurderes som en støttestruktur som skal løfte frem det som stilles ut. Da mener jeg, slik Miessen peker på, at vi setter vekk ansvaret. Vi risikerer at rommet har betydning uten at vi innrømmer det. Og da kan vi risikere at, med Hirsch sin betegnelse, rommet blir «den tause kuratoren»¹⁶ i utstillingsprosjektet.

15 " ... opens up the space to particular positions"(Min oversettelse). Ibid. 60 .

16 Hirsch, Nikolaus, « Who speaks? Institution Building as Curatorial Practice»s.252.

REFERANSELISTE

- Bal, Mieke. «Exhibition as Film». I *Exhibition Experiments*, redigert av Sharon Macdonald og Paul Basu, Oxford: Blackwell, 2007.
- Dernie, David. *Exhibition Design*. New York: W.W. Norton, 2006
- Eriksen, Anne. Museum. *En kulturhistorie*. Oslo: Pax, 2009.
- Foucault, Michel. *Overvåkning og straff. Det moderne fengsels historie*. Oversatt av Dag Østerberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1999.
- Hirsch, Nicolaus. *On Boundaries*. New York: Lukas&Sternberg, 2011.
- Hirsch, Nikolaus. «Who speaks? Institution Building as Curatorial Practice».s.252
- Hjort, Peter «Tverrfaglig samarbeid». Forelesning for en fellessamling av studenter i helsefagutdanningene på Høgskolen i Oslo, Oslo, 05.01.2004. Nedlastet 29.07.2015. www.hf.hio.no/tverrfaglig/TM-Veks-2/Tverr_sam_brukermed.doc
- Huseby, Hege Børrud. «På grensen til kunst?» *Om utstillinger ... og andre former for multimedial historiefremføring* (blogg). 01.11.2011. <http://museumsandmedia.blogspot.no/2011/10/pa-grensen-til-kunst.html>
- Latour, Bruno. «Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts». I *Shaping Technology-Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, redigert av Wiebe Bijker og John Law, 225-259. Cambridge Mass: MIT Press, 1992.
- Malmquist, Einar Bjarki. «Ydmykhet og økologi - intervju med Juhani Pallasmaa» *Arkitektur N*, nr. 01/10 (2010): 19.
- Pearce, Susan. «Materiality and Intangibility: Contested Zones». *Museological Review* nr. 15 (2011):viii-ix.
- Rognan, Bjarne og Arne Bugge Amundsen. *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. Oslo: Novus Forlag, 2010.

3. Å STILLE FOLK UT



Bordinstallasjon om bryllupstradisjoner. Foto: Fredrik Birkelund

3. Å STILLE FOLK UT

Utformingen av *Norvegiska romá – norske sigøynere. Ett folk – mange stemmer*

Utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere. Ett folk – mange stemmer*, åpnet på Interkulturelt museum september 2014. Utstillingen er basert på et flerårig forsknings- og dokumentasjonsarbeid gjennomført av museet i samarbeid med medlemmer av minoritetsgruppen.¹ Den er en pionér i den forstand at den er den første fagutstillingen om den minste av de norske minoritetsgruppene, norske romá på norske museer.² Her møter publikum fragmenter av romás historie i Norge, og mye av formidlingen handler om det vanskelige forholdet mellom storsamfunnet og minoritetsgruppen. I tillegg presenteres noe av det romá representanter har formidlet at er særegent for deres kultur. Dette er historier de fleste har svært lite kjennskap til, om de i det hele tatt kjenner til at en av våre nasjonale minoritetsgrupper er romá. Denne minoritetsgruppen fortjener å få oppmerksomhet i det offentlige Norge.³ Direktør Lars Emil Hansen skriver i utstillingens katalog: «Oslo Museum ser det som sin samfunnsrolle å bidra til ny kunnskap og innsikt, og å invitere til refleksjon og samfunnsdebatt. Det tror vi at denne utstillingen og katalogen kan bidra til.»⁴

Utformingen av utstillingen

I en presentasjon av prosjektet for Oslo museums direktør Lars Emil Hansen 17.01.14 beskriver jeg tre strategier for utstillingens utforming:⁵

- utstillingen skal være tydelig på at det er fragmenter som presenteres, helst gjennom personlige vitnesbyrd.⁶
- utstillingen skal illustrere «møteplassen» mellom majoritetssamfunnet og minoritetsgruppen: med et møtebord der møter mellom roma og representanter for majoritetsbefolkningen dokumenteres, ved å ansette rom-veiledere i utstillingen, og ved legge opp til å la utstillingen forandres i utstillingsperioden
- betrakterposisjonen iscenesettes, fremfor fremstillinger av romás kultur. Publikum må få anledning til å bli oppmerksom på egen holdning til utstillingen.

1 I Norge har vi fem nasjonale minoriteter som med denne status har spesielt vern om kultur og språk. Dette er: kvener/norskfinner, jøder, skogfinner, rom (sigøynere) og romanifolk/tatere. Kommunal- og moderniseringsdepartementet, «Nasjonale minoriteter: Europarådets rammekonvensjon».

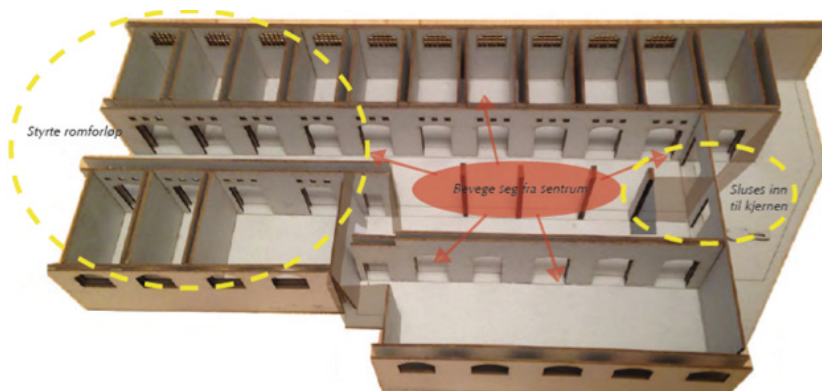
2 Einarsson, «Pionerutstilling om norske sigøynere», Kulturrådets nyhetsbrev 30.10.2014.

3 *Norvegiska romá – norske sigøynere* er et Brudd-prosjekt i Kulturrådets prosjektnettverk. Prosjektet BRUDD skal stimulere museene til å hente fram og fortelle de vanskelige og marginaliserte historiene, tørre å stille spørsmål, ta standpunkt, invitere til debatt og utøve en problemorientert samfunnskritisk funksjon». Kulturrådet, *Brudd*, 9-10.

4 Hansen, «Forord».

5 Filmpresentasjon: <http://cargocollective.com/bothner-by/Norvegiska-Roma-Norske-Sigoynerne>

6 Og her burde det ha vært føyd til: Ulike perspektiver og fortellinger må slippe til.



Modell utstillingslokalet, Ill.:Annelise Bothner-By

Personlige erfaringer, fortellinger og bruddstykker

Jeg delte utstillingsarealet i ulike temasoner med frie veivalg. I en utstillingsanmeldelse beskrives den fragmenterte romlige organiseringen av utstillingens tema som «en postmoderne organisering, et anti-narrativ som presenterer tematiske bruddstykker hvor publikums subjektive opplevelse legger grunnlaget for en åpen fortolkningsprosess.»⁷ Den romlige løsningen er valgt nettopp for å tilrettelegge for en opplevelse av egen tilstedeværelse i rommene. Publikum må erfare at de selv må ta ansvar for både veivalg og for å trekke konklusjoner mellom inntrykkene de får på sin vei.⁸

Men det er en vel så viktig begrunnelse for å presentere tematiske bruddstykker: Publikum forventer forklaringer og fortellinger, men vi som sto bak utstillingen ønsket ikke å være de som «skriver romás historie i Norge». Formålet var derimot å gi en opplevelse av at her får du «..personlige erfaringer, fortellinger og bruddstykker», som det står på tekstplansen i inngangen til utstillingen. Romás kultur er levende. Det er et mål å slippe ulike stemmer og ulike perspektiver til, og vise at norske romá er en gruppe individer, ikke én enhetlig gruppe.

En tredje bakgrunn for utstillingens fragmenterte organisering er utstillingsrommets arkitektur: Den tidligere politistasjonens arrest, med korridorer og rekker av celler, legger noen praktiske premisser for den romlige strukturen.

Fengselsarkitekturen berører en situasjonen mellom samfunnsinstitusjon og romá

7 Rashidi «Ting og rom. norske sigøynere, Oslo Museum (Interkulturelt Museum)», anmeldelse i *Nordisk Museologi*.

8 Bal, «Exhibition as Film».

som ikke er ukjent. Kriminalitet og lureri er noe mange forbinder gruppen med: Mytene om de frekke og freidige sigøynerne som forstyrrer samfunnsordenen har fulgt gruppen i århundrer. Mange av dagens medieoppslag handler om familiens feider og romfolkets triks. Allerede i rommenes arkitektur ligger budskapet om at gruppen blir sett på med skepsis av mange. Denne skepsisen mellom majoriteten og minoritetsgruppen på den ene siden, og utstillingens intensjonen om å skape en møteplass på den andre siden, skaper et gap som må adresseres. Jeg forsøker å fremheve og forsterke fengselsarkitekturens iboende mistillit med innsettelsen av dører med dørkikkert foran celleåpningene og ytterligere korridorer og lukkede rom. Slik vil arkitekturen i utstillingen utøve ytterligere kontroll over menneskenes handlingsrom. Men nå er det storsamfunnets media-arkiver som får ta plassen inne i cellene, bak lukkede dører.

Isenesette betrakterposisjonen

Forsknings- og dokumentasjonsprosjektet utstillingen skulle bygge på var gjennomført i samarbeid med gruppen selv. Resultatet var stort sett intervjuer, noe film og noe private foto. Museets kurator Kristin Gaukstad fant støtte til de involverte romás personlige beretninger i offentlige, private og medias arkiver i Norden; beskrivelser av romá som bekrefter og avkrefter forestillingen om et gap mellom gruppen og storsamfunnet, eksempler på kulturformidling før og nå. Intervju, sitat, foto, presseklipp, nyhetssendinger, offentlige rapporter m.m. blir utstillingens objekter. Skulle publikum få søke uavhengig i dokumentasjonsmaterialet? Skulle vi tilby veiledning, eller en form for bruksanvisning?

Selv om utstillingen organiseres med intensjonen at publikum selv skaper sin egen fortellingen, så er den på ingen måte nøytral. Formålet med utstillingen er å nyansere, utfordre fordommer, slippe romás stemmer til i et offentlig rom. Jeg forsøker å designe rommet slik at disse intensjonene kommer til syne for publikum. Samtidig ønsker jeg å formgi en romlig posisjon som gjør det tydelig at publikum selv, betrakteren, har i oppgave å utfordre egne holdninger.

I følge en av aktør-nettverk-teoriene (ANT) opphavsmenn, Bruno Latour, er ting aktører på linje med mennesker. De er aktører som vi samhandler med, interagerer med. Aktører som har *intensjoner*.⁹

Latour hevder at ting har *inskripsjon*, en form for bruksanvisning som peker mot bruksmønstre. Inskripsjonen kan være sterk eller svak, altså mer eller mindre styrende. De er gjerne ordløse, iboende i objektet. Slike inskripsjoner forsøker jeg å designe inn i de romlige elementene jeg utformer. Også en situasjon skapt av en sammenstilling av elementer er en aktør i følge Latour.¹⁰ Jeg forsøkte å integrere

9 Latour «Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts».

10 Ibid. 12.



Møtebord i dokumentasjonsrommet, Foto:Thomas Nesse

Utstillingens hovedscene er *Dokumentasjonsrommet*, med tittelen «Hvordan lever norske romá i dag?» Den er rammet inn med et gjerde laget av speilspiler. Gjerdet er en direkte referanse til en artikkel i *Aktuell* fra 1968: «Sigøynere på utstilling»,¹¹ den gang da myndighetene gjerdet inn romás leirplasser. Oslos borgere stimlet sammen rundt gjerdene og, som journalisten beskriver det, oppførte seg som om gruppen innenfor var på utstilling. Et foto fra artikkelen av denne situasjonen henger i spilegjerdet i veggen som vender mot utstillingens inngang. På hver side henger myndighetenes offisielle politikk overfor gruppen, før og nå. Intensjonen med iscenesettelsen er å formidle at utstillingen handler om majoritetssamfunnets møte med romá. Men også ramme inn betrakterens rolle i utstillingen. Speilspilene har *inskripsjon*: Publikum kan se seg selv i situasjonen og vurdere egne holdninger til romá, og til majoritetssamfunnets politikk.

Møteplass

Dokumentasjonsprosjektet er plattformen for samarbeidet mellom minoritetsgruppen og IKM, og derfor hjertet i hele utstillingen. Midt i dokumentasjonsrommet står møtebordet. Her kan dokumentasjonsprosjektet fortsette. Her kan deltagere fra minoritetsgruppen møte representanter fra majoritet som lurer på hvordan det er å leve som norske romá i dag. Svaret er at det er en situasjon

som endrer seg hele tiden, og som er forskjellig avhengig av hvem du snakker med. Møtene filmes. RFID-teknologi¹² muliggjør at publikum kan se dokumentasjon av ulike møter, som projiseres tilbake på møtebordet. Kameraet og fotolampe henger over bordet og museets fotograf klipper filmen. Nye møter kan gjennomføres og filmes når nye stemmer ønsker å bli hørt.¹³

Romá i utstillingen

Hvordan skal romá få plass på møteplassen: utstillingsrommet? Skal de bare stå bak gjerdet? Kan ikke romá selv få utforme deres egne fortellinger, her og nå, og fremover? En opprinnelig idé var å dele arealet i to: Halve arealet med fortellinger om storsamfunnets møte med rom utformet av utstillingens arbeidsgruppe frem til åpning. Resten tomt og foranderlig, en arena romá interessegrupper kunne inviteres inn i og utforme som de ville. Det ble praktisk vanskelig å gjennomføre. Men i de områdene som omhandler å presentere romás kulturelle særtrekk, bryllupsrommet og campingvognen, ble personer fra rom minoriteten invitert inn til å samarbeide om løsningene. Og utstillingen er utformet slik at hvert temarom står for seg. Slik kan innhold erstattes ettersom tidene forandrer agenda og situasjon, ny ressursgruppe, nye interesser.

¹² RFID er en forkortelse av Radio-frequency identification: en teknologi som muliggjør trådløs datasignalkontakt.

¹³ Eksempel på filmdokumentasjon av møter kan sees her: <http://cargocollective.com/bothner-by/Bordinstallasjon-Norvegiska-Roma>



Overvåkningskuppelen Foto: Annelise Bothner-By

3.1 MØTEBORD OG OVERVÅKNINGSKUPPEL

Utstillingen som kontaktzone – et aggregert rom

Det er ikke uproblematisk å stille noen ut, enda det gjøres i det godes tjeneste. Fagutstillinger om minoritetskulturer kan oppleves utfordrende fordi de oftest innehar en samfunnskritikk. Betegnelsen *minoritet* brukes nettopp fordi det er noe som skiller dem fra det som ansees å være majoritet. Slik vil utstillingen gjerne berøre skillelinjer når det gjelder verdier, livsanskuelse eller levemåter. Målet med denne utstillingen er som det skrives: nettopp å skape refleksjon og samfunnsdebatt.¹⁴ På den annen side er det utfordrende fordi utstillingen kanskje kan være med å sette grupper i bås eller forsterke opplevelse av skillelinjer og annerledeshet. Menneskene utstillingen omhandler kan ikke bare handles om, de må derfor selv være med å velge om de vil dele av seg, hva de vil si, og hvordan de presenteres.

I kjølvannet av de siste tiårenes deltagelsesbaserte utstillinger, både innen kunstfeltet og fagmuseene, ligger diskusjoner omkring asymmetriske maktforhold og eierskap til representasjon. For minoritetsgrupper blir disse diskusjonene spesielt aktuelle. I denne teksten om mitt design for utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* vil jeg fortelle om hvordan jeg forsøkte å formgi utstillingen på en måte hvor disse diskusjonene blir tatt hensyn til og får plass i utstillingen. Kanskje kan det åpne for at publikum selv kan reflektere over disse dilemma, og hva en slik utstilling gjør? Som designer inngikk jeg i utstillingens arbeidsgruppe, hvor vi samarbeidet tett om innholdet i, og formgivningen av utstillingen. Et *totalverk*,¹⁵ med divergerende fortellinger.

Ikke et fredelig rom, men et rom for diskurs

En betegnelse som kan brukes på utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* er *kontaktzone*.¹⁶ Et begrep introdusert av Mary Louise Pratt, anvendt på museumsfeltet av James Clifford i 1997, som betegner vendingen fra utstillingen av «de andre» til involvering av minoriteter i museumsarbeid. Intensjonen bak kontaktzone-utstillinger er å være en arena, et slags offentlig mellomrom, der ulike interesser og bakgrunner møtes (om ikke *live*, så i overført betydning). Her kan det oppstå møter mellom minoritet og majoritet som ikke får plass mange steder i det offentlige rom. Disse prosjektene kan ikke oppfattes som uproble-

14 Kulturrådet, *Brudd*.

15 *Gesamtkunstwerk*. For meg er utstillingsdesign å behandle møtet mellom mennesket, rommet og utstillingens tema som en helhet. En slik formholdning har til felles med installasjonskunst at publikums tilstedeværelse i rommet inngår i utstillingsverket. Innhold og form er helt integrert, og utvikles i tett samarbeid mellom utstillingsdesigner og faglig ansvarlig.

16 Naguib, «Representasjoner av kulturelt mangfold i kulturhistoriske museer», 279. Det å se på museet som en kontaktzone kom som et oppgjør med det postkoloniale museets tradisjon for å stille ut andre, ved heller å vende seg mot hvordan man kan involvere de som utstillingen omhandler til å være med i samling- og representasjonsarbeidet.

matiske fellesprosjekter. De beskrives som aggregerte rom for kunnskap. Rom der ulike verdier og livssyn møtes. Derfor er de «ikke et fredelig rom, men et rom for diskurs».¹⁷

Utstillingen er resultatet av et flerårig dokumentasjonsprosjekt museet har gjennomført i samarbeid med gruppen. Det resulterte stort sett ikke i ting å stille ut,¹⁸ men en stor campingvogn ble kjøpt inn av museet som det eneste autentiske objektet fra romás kultur. Denne representerer et særtrekk ved romás kultur, reisetradisjonen. – og er nå et av de største objektene i museets samlinger.

Til åpningen valgte vi i utstillingens arbeidsgruppe å få laget en film som forteller om hvordan vogna ble et museumsobjekt, gjennom en samtale mellom vognens eiere og faglig ansvarlig for utstillingen. Filmen viser vognens reise fra bruken som familiens sommerhjem til den parkeres i museets bakgård. Intensjonen var at gjennom denne fortellingen kunne vi, foruten å belyse reisekultur, åpne for refleksjoner rundt hvorfor museet anser det som viktig å la denne minoritetsgruppen få plass på museet, og slik inngå i vårt felles samfunnsminne. Ellers lot vi vognen få stå ganske urørt.

Mange synes det er spennende å besøke campingvognen og tenke seg hvordan en familie har hatt den som et sommerhjem, andre sier den er tømt for mening når ingen bruker den lenger, og den står der parkert. Enkelte ønsket å «blåse liv» med et mer iscenesatt interiør, med innredning for en tenkt familie og deres aktiviteter. Enkelte romá mente den ikke fungerte som en representant for rom-kultur uten et mer riktig interiør. Våren 2015 tok jeg derfor initiativ til å undersøke hvordan vi kunne stille vognen ut på andre måter i forbindelse med utstillingen *Norvegiska romá-norske sigøynere*.

Gjennom mitt samarbeid med romkvinner om utforming av bryllupsscenen i utstillingen ble jeg opptatt av at kulturoverføring ofte er såkalt *taus kunnskap*.¹⁹ Jeg hadde selv erfart romkultur på en annen måte når vi gjorde ting sammen, enn å bli det fortalt. Det opplevdes annerledes å bli involvert i aktiviteten, enn å observere den fra utsiden. Kanskje oppdager vi at det er færre forskjeller fra egen kultur? Kanskje oppdager vi forskjeller, men på andre måter enn vi forventet?

Sammen med to romá-formidlere som var tilknyttet museet, inviterte jeg en gruppe ulike designere til å delta i et *campingvogn-verksted* hvor de skulle få være

17 Ibid.

18 Materialet består mest av alt i klausulerte intervjuer (immateriell kulturarv). I offentlige, private og medias arkiver i Norden fant museets fagkuratorer, med støtte i ressurspersoner, materiale som belyser disse beretningene.

19 *Tacit knowledge* ble utdypet av Michael Polanyi i *Personal Knowledge*.

med å vaske, pynte og organisere vogna, slik disse romá kvinnene ville gjort den i stand for sommeren. Ønsket var å tilrettelegge for et kultur møte på et personlig plan, og slik nyansere fortellingene om møtet mellom majoritetskultur og minoritetskultur som har stor plass i utstillingen ellers. Designerne ble bedt om å respondere med et design. – ikke et design om romá-kultur, som formidlerne selv best sto for, men som formidlet hva de hadde lært for egen del i dette kultur møtet. Designernes bidrag ble stilt ut i et gallerirom der jeg undersøkte hvordan vognen kan stilles ut. Vognen ble gjennom verkstedet pyntet på romás vis. I gallerirommet kunne publikumet til utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* og campingvognen også få møte designernes respons. Kunne det åpne for refleksjoner rundt holdninger til individene fremfor gruppetenkning?

Så dukket en utfordring opp: Nettopp at også publikum fikk en opplevelse av kultur møtet på individnivå. Mange opplevde felleskap om verdier som samvær, familie og forhold til et hjem. Slik endte presentasjonen av kultur møtet i campingvognen med muligens å overskygge noen viktige forskjeller. Det er en grunn til at campingvogner flest ikke er aktuelle for museet å samle inn. Denne spesifikke vognen representerer romás historie som nomadiske kultur. Den bærer med seg de utfordringer som ligger mellom nomadisk kultur og fastboende mange steder, historisk og i dag. Minoritetsgruppen har i århundrer vært utsatt for forfølgelse og overgrep. Dette er grunnen til at vi har vedtatt en konsesjon som beskytter deres rett til å praktisere, ta vare på og forvalte sin kultur og historie, ikke bare i Norge, men i hele Europa.²⁰

Det kan være interessant å se denne kritikken i lys av en diskusjon som har foregått innen kunstfeltet siden Nicolas Bourriaud på 1990-tallet ga den fremvoksende tendensen til sosialt engasjerte kunstprosjekter betegnelsen *relasjonell estetikk*.²¹ En av kritikkenes rettet mot relasjonelle kunstprosjekt er at de med sitt fokus på det relasjonelle som en verdi i seg selv, nærmest visker ut sosiale og politiske konflikter. Dette skjer ved at de sammenstiller subjektiv deltagelse med felleskap, og opplevelse av felleskap, med likeverd og demokrati.²²

Den sosialt engasjerte gruppen Felleskapsprosjektet å Fortette Byen (FFB) har tatt tak i nettopp denne utfordringen med sine kunstprosjekter. I april 2012 arrangerte de sammen med ulike romá-organisasjoner, *Den norske romambassaden*,

20 Kommunal- og moderniseringsdepartementet. «Nasjonale minoriteter: Europarådets rammekonvensjon.» Europarådets rammekonvensjon om beskyttelse av nasjonale minoriteter ble ratifisert av Norge i 1999. I Norge har vi fem nasjonale minoriteter som med denne status har spesielt vern om kultur og språk: kvener/norskfinner, jøder, skogfinner, rom (sigøynere) og romanifolk/tatere.

21 Bourriaud, *Relasjonell estetikk*.

22 Guttu, *Kunst og Frihet*. Blant hovedkritikerene er Clair Bishop med bl.a. «Antagonism and Relational Aesthetics».

et treukers kulturarrangement på en offentlig plass i Oslo sentrum, Tulinnløkka. Dette arrangementet satte fokus på romás mangel på et kulturhus å praktisere egen kultur i.²³ FFB betegner sine relasjonelle prosjekt som *Uenighetsrommet*, beskrevet som «en rad aktioner som problematiserer frågor om yttrandefrihet och maktförhållanden i det offentliga rummet», som utvikles i samarbeid med minoritetsgrupper.²⁴

Kanskje er nettopp det å søke mot et uenighetsrom nødvendig når en utstilling ikke bare skal fortelle om «de andre», men har som mål å inkludere «oss» og «de andre» på en felles møteplass. Utstillingen kan ikke bare handle om minoritetsgruppens selvforståelse. Den handler om møtet mellom majoritet og minoritet. Nettopp der ligger kimen til debatt. Dette møtet er ikke kjent for å være uproblematisk. Men så er ikke målet med møteplassen at vi skal bli like, men bli litt bedre kjent. Og med det utgangspunktet kan vi få en mer nyansert «refleksjon og samfunnsdebatt».²⁵

Så da står vi igjen med den generelle kritikken som gjelder for alt deltagerbasert arbeid, enten de er relasjonelle kunstprosjekter eller de postkoloniale kontaktzone utstillingene: Agendaen er arrangørens. De som inviterer er også de som setter premissene for debattene i dette «aggregerte rommet».

23 En presentasjon av prosjektet *Den norske romambassaden* er stilt ut i *Norvegiska románorske sigøynere*.

24 Bildmuseet, «Felleskapsprosjektet å fortette byen / Searching for the Smooth Space». I2.

25 «Kampen for nyansene» er et av Interkulturelt museums slagord. Det er formulert som en målsetting i dette utstillingsprosjektet.

Involveringsform og fremstilling

Det er mange syn på hvordan man best håndterer det asymmetriske maktforholdet, og hva som er de beste måter å involvere de som utstillingen omhandler. Som utstillingsdesigner er jeg opptatt av at involveringsformen er avgjørende for hvordan man kan stille noen ut. Den må sees som betingelse og ramme for utstillingens fortellerform, og den må komme tilsyne i utstillingen.

En utstilling om svenske romá, *Vi är romer – människan bakom myten*, stod på Interkulturelt museums søstermuseum, Göteborgs stadsmuseum, året før *Norvegiska romá – norske sigøynere* åpnet. Slik stadsmuseet selv uttrykker det, tok de ansvarlige i museet et skritt tilbake, og overførte mest mulig kontroll til de utstillingen omhandler.²⁶ Museet som *vertskap* (*host*) er betegnelsen Nina Simon, forfatteren av *The Participatory Museum*, bruker på en slik prosess. Museet eier arenaen, men ellers overlates bruk og beslutninger til gjestene. De det handlet om valgte å profilere individene som deltok med sterke portrettbilder med individenes personlige historier.

Det andre ytterpunktet, der de som involveres oppfordres til å dele uten å få påvirke bruken av bidraget betegner Simon som *bidragsbasert* (*contributory*). Der i mellom skiller hun mellom ulike grader av *samarbeid* (*collaborative* and *co-creative*) avhengig av hvorledes de organiseres. Et slikt samarbeidsprosjekt er Glomdalsmuseets *Lotji Drom, Den gode reisen*. Dette er også en minoritetsgruppeutstilling som handler om den nasjonale minoritetsgruppen taterne/romani. For Glomdalsmuseet har den involverende organisasjonsformen vært viktig. Med romaniorganisasjoner representert i utstillingens arbeidsmodell²⁷ har de hatt et felles beslutningsorgan for en utstilling som presenterer gruppens kulturelle egenart gjennom en stor samling ervervet materiell kulturarv.

Interkulturelt museum har siden 1990 praktisert prinsippet «ikke om meg, uten med meg» i sin involvering av minoritetsgrupper i sitt museumsarbeid.²⁸ Museet betegner sin samarbeidsmodell *dialogmetoden*. Det er museet som er ansvarlige, men er opptatt av tett samarbeid og kommunikasjon.

En ting som skiller *Norvegiska romá – norske sigøynere* fra de to prosjektene beskrevet over, er at der de fokuserer mer på minoritetsmedlemmenes forståelse

26 Personlig kommunikasjon i møte med Stadsmuseets utstillingsteam, studietur 19.august 2013.

27 Glomdalsmuseet, Latjo drom.

28 IKM var en pionér innen involvering av minoritetsgrupper i museum. De ble kåret til «Årets museum» av Museumsforbundet i 2006, og i komiteens begrunnelse fremheves IKMs innsats for «... hvordan det moderne og flerkulturelle Norge skal forstå sin egen historie, og finne sin rolle i møtet med andre kulturer og det internasjonale samfunnet». Prinsippet er at grupper som tematiseres i utstillinger selv skal være med og øve reel innflytelse på form og innhold. Bettum «Interkulturelt museum (IKM)».

av seg selv, handler Interkulturelt museums utstilling mer om relasjonen mellom den norske romáminoriteten og det «norske» samfunnet. Interkulturelt museum er opptatt av at historier om minoriteter i vårt samfunn ikke kan være bare deres, slik den ikke er bare majoritetens. Den er en historie vi har sammen.

Arbeidet med *Norvegiska romá – norske sigøynere* har fulgt i denne tradisjonen. IKM er initiativtager og prosjekteier. Faglig ansvarlig, Gazi Özcan har forsøkt å gjennomføre bred, og mest mulig kommunikasjon med de utstillingen omhandler, sammen med kurator Kristin Gaukstad og fotograf Fredrik Birkelund. Gjennom prosessen med utvikling av utstillingens form ble det gjennomført ulike former for samarbeid, fra en ressursgruppe innledningsvis til individkontakt og personlig involvering i planlegging, utforming og i utførelse.²⁹

IKM har tradisjonelt vært forsiktige med gruppeutstillinger ut i fra prinsippet at «ingen kan representere andre en seg selv». Et omfattende intervjumateriale danner basis i dokumentasjonsprosjektet. Intervjuer er gjennomført i alle familiene, på tvers av generasjoner og kjønn. Samlet skal de svare på «Hvordan er det å leve som norsk rom?»³⁰ Men summen av svar gir ikke én fortelling. Noen ønsker å formidle kulturtrekk, andre fortellinger om diskriminering. Noen ønsker å se fremover, andre viser til historien. Noen ønsker å kalles romá, andre sigøynere. Men alle er enige om at det er stor avstand mellom minoritetsgruppen og majoritetssamfunnet. Møteplasser for dialog behøves. Og alle er enige om at fordommer og diskriminering er utbredt. Informasjon og kontakt trengs. Spørsmålet blir om man kan enes om en fortelling, og hvilken blir i så fall riktig? Eller kan vi snarere presentere situasjonen slik den foreligger «bak kulissene», og la publikum få erfare divergerende intensjoner, forståelser og biter av en levende kultur. Det finnes heller ikke mye materiell å stille ut, alt må skapes eller finnes.

Kunne vi stille ut denne situasjonen? Kunne vi skape et «aggregert rom» som viser den avstanden og skepsisen som ligger mellom majoritet og minoritet, men som samtidig oppleves som en møteplass for dialog og økt forståelse?

Jeg kjøpte en overvåkningskuppel og ba museets teknikker, Alvin Christie, om å lage et rundt møtebord. To fysiske objekter som bærer i seg nettopp diskursen disse utstillingsrommene må bære. To objekter å dreie arbeidet med utformingen rundt. Overvåkningskuppelen gir oss mulighet til å se den andre uten at den andre ser at du ser. I dette ligger ikke tillit og åpenhet. Det speiler skepsis. Men det runde bordet er en møteplass, både konkret og symbolsk. Kunne vi sette dem sammen i samme rom?

²⁹ I forbindelse med en større internkonflikt i mellom ulike romá familier våren 2013 oppløstes prosjektets ressursgruppe og ble en periode erstattet av mer individbasert involvering.

³⁰ Overskriften i utstillingens hovedscene viet dokumentasjonsprosjektet.

Utformingen av utstillingen dreide seg rundt disse to objektene. Vi kunne ikke skape kulturmøter, uten samtidig å adressere den skepsisen som ligger mellom majoritet og minoritet i utgangspunktet. Men vi ønsket heller ikke bare å vise de vonde fortellingene. Kunne jeg formgi et rom som hadde begge situasjoner i seg på samme tid?

I enden av designprosessen består løsningen av et møtebord plassert i utstillingens hjerte, rammet inn av et gjerde som skiller de som befinner seg innenfor, fra de som beveger seg utenfor. Gjerdet er laget av speilspiler, det kan de se i igjennom, men det speiler også begge veier. Over bordet henger et kamera klart. Her kan publikum være vitne til andre møter, eller museet kan organisere et nytt møte som filmes og inngår i møtene de kan velge mellom.



Møtebord, Foto: Fredrik Birkelund

Museet er vertskap og redaktør

Så er vi tilbake ved kritikken av konaktsone-utstillinger: Det er ikke de inviterte gjestene som setter premissene. Det er museet som er vertskap. De arrangerer og redigerer. Som det står i dokumentasjonsrommets hovedtekst: «Museet er ansvarlig for utvalget og fremstillingen av det innsamlede materialet.» Museologen Saphinaz-Amal Naguib sier det slik: «det er viktig å understreke at selv om museene har åpnet for mer engasjement og aktiv deltagelse fra publikum og minoritetene, er det endelige produkt bestandig utført på museenes premisser. Det er alltid institusjonenes perspektiver som til syvende og sist presenteres».³¹ Robin Boas peker på at dette asymmetriske maktforholdet ligger iboende i museenes organisering og samfunnsrolle.³²

I filmene publikum kan avspille på dokumentasjonsprosjektets møtebordet er dette gjort synlig for alle å se. I pausebildet gjør fotograf Fredrik Birkeland klart utstyret. Publikum velger mellom dokumenterte møter. Deltagerne dekker opp bordet sammen, og møtedeltageren fra museet introduseres med fullt navn. Museets deltagelse, perspektiv og spørsmål er tilgjengelige. Slik ønsker vi å synliggjøre at museet tar sin samfunnsrolle alvorlig og vil, som direktør Lars Emil Hansens sier i sin introduksjon, «invitere til refleksjon og samfunnsdebatt.»

31 Naguib, «Representasjoner av kulturelt mangfold i kulturhistoriske museer», s.289.

32 I «Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone revisited» peker Robin Boas spesifikt på hvordan denne ligger iboende i museenes organiseringsform og samfunnsrolle. Debatten har vært ført i flere årtier og Boast er en viktig kritiker av se såkalte kontaktsone-utstillingene

3.2 ROM BRYLLUP

Om å designe kulturformidling sammen – et co-design

Frans Josef, et tidligere familieoverhode for en av de store norske romfamiliene, forteller i boka *En for hverandre*³³ om sitt bryllup i 1940. Reisetillegget pleide å arrangere bryllup som en form for forestilling. Han skulle bli gift med en yngre jente i tillegg som han ikke var spesielt god venn med. Det var en måte for familiene å tjene penger. Men en dag viste det seg at det som han trodde var en forestilling, denne gang var på ordentlig. Faren fortalte ham at nå var de gift, han 21 år, hun 14 år.

Denne historien har fått plass i utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere*. Jeg forteller den her fordi den introduserer flere ting som er relevante for denne teksten. Temaet er romás bryllupstradisjoner. Gjennom Interkulturelt museums dokumentasjonsprosjektet av denne minoritetsgruppen hadde det kommet frem at dette er et kulturelt rituale som romá anser som særlig sentralt i deres kultur. Det handler om familie og samhold, men også om kjønnsroller, forhold mellom generasjonene, gjestfrihet og mattradisjoner med mer.

Det at familien til Frans Josef laget en forestilling av ritualet var basert på at publikum den gang, som nå, hadde forestillinger om romá som eksotiske og mystiske. Det eksisterer mange stereotypier om gruppen, som dette utstillingsprosjektet hadde som mål å utfordre. Deriblant en utbredt oppfattelse av at romá praktiserer barneekteskap. Men som samfunnet ellers har endret seg, har nye generasjoner romá andre praksiser i dag enn i 1940. Det var romá selv som formidlet sin kultur i disse bryllupsforestillingene på 40-tallet. Det ønsket vi også at de skulle gjøre i utstillingen som skulle stå på Interkulturelt museum.

Faglig ansvarlig for prosjektet, Gazi Özcan, var hovedkontakten til miljøet. Han inviterte en gruppe kvinner til samarbeid med meg om utstillingsdesignet for denne bryllupsscenen. Til dette samarbeidet stilte vi med våre forskjellige ekspertiser. Min er utstillingsdesign og iscenesettelse. Deres er rom-bryllup og kulturen de identifiserer seg med. De hadde stelt i stand til mange bryllup. Det er vanligvis et stort arrangement, gjerne med opptil et par hundre gjester. Det er kvinnenes oppgave å hjelpe hverandre med både forberedelser og gjennomføring.

Museets dokumentasjonsgruppe hadde deltatt i flere bryllup i løpet av perioden prosjektet hadde løpt. Men foruten historiske arkivopptak, kunne vi på grunn av rettigheter og personvern ikke bruke det film- og billedmaterialet som inngikk i dokumentasjonen. Vi måtte utvikle scenens innhold sammen.

En idé som ble foreslått var at kvinnene skulle pynte opp et bord, slik de gjør til

bryllup. Umiddelbart vekket det motstand hos meg å utforme en scene som er en kopi av et bryllup. Det ville fort oppleves likt et utstillingsbord i en hvilken som helst interiørutstilling. Som utstillingsdesigner er jeg opplært i å tenke abstraksjon og transformasjon. Vi lager ikke kopier av virkeligheten. Det ansees som kunstig (eller kitsch).

Scenograf Serge von Arx hevder at scenografi alltid er kunstig. Selv autentiske objektet er ikke autentiske, nettopp fordi de er hentet ut fra konteksten de eksisterer i.³⁴ Utstillinger handler ikke om rekonstruksjon av det autentiske. Utstillinger er konstruksjoner av nye kontekster. I dette blir alle deler rekonstruert, uavhengig av om de er definert som autentiske eller som rekvisitter. Men elementene i denne nye komposisjonen hentes fra den virkelige verden utenfor iscenesettelsen. von Arx mener at for å kunne ta med publikum inn i en reise i deres egen fantasi, en forflytning fra det konkrete, så må scenografien på et eller annet sted knytte publikum på, gjennom noe de gjenkjenner og forstår.³⁵

Så kunsten er å finne de referansene som setter i gang de riktige assosiasjonene i publikum. Med hermeneutikeren Hans-Georg Gadamers begreper kan denne «kunsten» beskrives slik: En abstraksjon, eller ny konstruksjon, av en fortelling om rom-bryllup må treffe publikums *forståelseshorison*.³⁶ Den må korrespondere med deres *for-forståelse*, før den kan justeres av den nye erfaringen de opplever i iscenesettelsen.

Mens jeg ventet på at kvinnene skulle finne anledning til å delta, forsøkte jeg å forberede meg på hvordan publikum kunne møte bryllupsbordet. I den anledning arrangerte jeg et designverksted med studenter. Vi endte opp med noen engasjerende aktiviteter som vi var enige om at fungerte som abstraksjoner av bryllupsfester. I disse aktivitetene ble publikum satt i relasjoner til hverandre på måter som vi kunne gjenkjenne fra bryllup. Et eksempel var en aktivitet med utgangspunkt i at bryllup handler om å knytte bånd med de andre gjestene, knytte familiemedlemmer sammen og avklare relasjoner gjestene i mellom: Gaffel knyttet til gaffel, kniv knytte til kniv i oppdekkingen ga opplevelsen av å bli bundet i samspill med andre mennesker, på kryss og tvers av bordet. Denne abstraksjonen var det enighet om at handlet om bryllup. Men ville den fungere som «nøkkel» inn til en opplevelse av det som er spesifikt for romás bryllup? Utfordringen var at i denne abstraksjonen av bryllupssituasjonen så tok vi utgangspunkt i det som er felles for alle bryllup. Slik vi endte vi da med det nærmest universelle, det som er felles for alle bryllupstradisjoner uavhengig av kultur. Men det er det spesifikke for romá som vi ville formidle, det som ikke er gjenkjennelig for

34 von Arx, «Researched scenography».

35 ibid.

36 Prasad, «The contest over meaning».

publikum flest. Dette kunne jeg ikke. Romkvinnene måtte formidle det de selv opplevde som særegent.

Den nyttige erfaringen fra øvelsene i designverkstedet var at det er det som skjer mellom menneskene rundt bordet som er interessant, ikke hvordan bordet ser ut. Jeg søkte etter å gi en form til en visningsflate som kvinnene kan fylle. For å kunne fange det spesifikke så konkret som mulig ble videodokumentasjon en løsning. Vi endte med å lage en serie med filmer om bryllupsforberedelser. Kvinnenes formidling ble dokumentert ved at bordflaten de demonstrerte på ble filmet, og filmen projisert tilbake på det samme bordet. En slik form dokumenterte samtaler og fortellinger om det som skjer rundt, før og etter bryllupet, samtidig som publikum får se hva de gjør og viser frem mens de snakker.

Jeg foreslo at vi skulle forberede innholdet til filmingen slik jeg vanligvis forbereder en produksjon, med moodboard og dreiebok. De ønsket at vi gjør det slik de pleier. Vi gjennomførte derfor forberedelsene til et bryllup. Vi handlet slik de ville gjort, vi pyntet slik de ville gjort. Filmene ble utviklet suksessivt samtidig med forberedelsene. I denne prosessen kommer nye fortellinger frem i tillegg til de som har blitt fortalt tidligere. Det å gjøre noe sammen åpnet for at taus kunnskap ble tilgjengelig.

Parallelt samarbeidet vi om å formgi hele bryllupsrommet som bordet skulle stilles inn i. I vårt første møte presenterte jeg et designforslag for dette rommet. Det hele malt i gull. Selv trodde jeg at jeg hadde satt meg grundig inn i dokumentasjonsmaterialet og fått en god kjennskap til bryllupstradisjoner, fargebruk og skikker. Det viste seg at løsningene jeg foreslo lå langt unna roms egne forventninger om å formidle et moderne bryllup. Kanskje var mine formvalg basert på mer stereotype forestillinger. Jeg oppdaget at jeg hadde fordommer og forforståelser som jeg selv ikke hadde sett.

Vi valgte å lage filmen *Gull og sterke farger* hvor vi rekonstruerte dette møtet. Slik blir filmene på bordet ikke bare en formidling av romkvinnens bryllupstradisjoner, men også en formidling av samarbeidsprosessen. Et samarbeid som innebar at bryllupsrom, film og innhold ble utarbeidet på likt.

Et co-design

Det er interessant å se dette samarbeidsprosjektet i lys av en beskrivelse av hva *co-design* innebærer:

«prosessen der aktører fra forskjellige fagfelt deler sin kunnskap om både designprosessen og designinnholdet [...] for å danne en felles forståelse av begge aspekter [...] og å oppnå det større felles formål: det nye produktet som skal designes.»³⁷

I prosessen vi har vært gjennom ledet møtet mellom romkvinnenes ekspertise og min ekspertise til utviklingen av et nytt produkt, og en annen prosess, enn forventet. Nettopp at vi har forskjellige innganger og kompetanser gir mulighet for at det kan oppstå noe annet enn om vi hadde utviklet løsningen innenfor den kompetansen vi besitter hver for oss. Min idé om abstrahering ble utfordret av deres ønsker om å formidle deres spesifikke tradisjoner. Deres idé om å pynte til bryllup slik de vanligvis gjør ble utfordret av mitt ønske om å oversette det til et utstillingsformat. Resultatet ble en presentasjon av romás bryllup som ingen av oss hadde intensjonen om ved inngangen til utviklingsprosessen bak bryllupsrommet i utstillingen.³⁸



Møtebord, Foto: Fredrik Birkelund

37 «[...] the process in which actors from different disciplines share their knowledge about both the design process and the design content... in order to create shared understanding on both aspects[...] and to achieve the larger common objective: the new product to be designed." (Min oversettelse), Steen, «Co-Design as a Process of Joint Inquiry and Imagination», 16.

38 Det oppstår samme form for kritikalitet som i samarbeidet mellom designer og museum som jeg behandler i tekst «2.Tverrfaglig samspill».

3.3 ETT FOLK, MANGE STEMNER

Om personifisering og anonymitet av utstillingens informanter

Til grunn for presentasjon av individer ligger individets eierskap til egen fortelling og identitet. Dette er hjemlet både i lovverk og etiske retningslinjer. Museene følger ICOMs etiske retningslinjer. De har også egne. Men i samband med at myndighetene oppfordrer museene til å oppfylle en samfunnskritisk rolle har det blitt reist spørsmål ved om dette er nok, eller om det er behov for en egen *redaktørplakat* for museer.³⁹ Med involvering av mennesker i samfunnskritikk følger gjerne etiske spørsmål knyttet til hvilken posisjon og situasjon disse menneskene involveres i.⁴⁰ Fremheving og uthengning av enkeltmennesker i en fagutstilling, er å sette dem inn i et offentlig rom. Og selv når folk er villige til å gi bort fortellinger om seg selv, må det vurderes om det er hensiktsmessig. Det er noe annet å stå på utstilling, enn i nyhetenes «15 minutes of fame». Tiden et menneske står på utstilling, og slik blir presentert i det offentlige, er betraktelig lengre enn et nyhetsøyeblikk. Kanskje opplever de seg selv som en annen enn den utstilte versjonen allerede innen utstillingsperioden er over. Å stille noen ut reiser også andre spørsmål: Hvilken oppgave har de i utstillingen? Handler den egentlig om dem, eller representerer de noe annet?

Da jeg som utstillingens designer først entret arbeidet med *Norvegiska romá – norske sigøynere. Ett folk – mange stemmer*, ble jeg presentert for en søsterutstilling i Sverige: *Vi är romer!* på Göteborgs stadsmuseum. Den ble sett som et forbilde. I utstillingen møter publikum *Människorna bakom myten*, som undertittelen sier. Utstillingens hovedfortelling var iscenesatte fotoportrett og enkeltpersoners fortellinger. Her presenteres stolte, sterke mennesker. Forbilder. Mennesker som trosser vonde bakgrunner. Forskjellige individer. Det ga en mulighet til å bli kjent med en gruppe som nesten er usynlig. Få et ansikt på «de andre».

Interkulturelt museum, som står bak utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* har lang tradisjon for å jobbe med enkeltstemmer.⁴¹ På den måten forsøker man å unngå å skape gruppe-båser. Tanken er at det er «summen av enkelt-historiene som utgjør vår felles historie».⁴² Intervjuene som var gjennomført i dokumentasjonsprosjektet utstillingen er basert på, brakte frem et mangfold av forståelser og ønsker rundt egen identitet som norsk rom. Derav undertittelen: *Ett folk - mange stemmer*. Det var ønskelig å slippe de ulike stemmene til i denne utstillingen.

39 Kultur- og kirkedepartementet, «Framtidas museum», St.meld. nr 49.

40 Rekdal, «Trenger vi en "redaktørplakat" for museer?».

41 Bettum, «Interkulturelt museum (IKM)».

42 Hentet fra en kronikk i Aftenposten om dokumentasjons- og utstillingsprosjektet: Gaukstad, «Hvem skal fortelle romfolkets historie?»

Samtidig var situasjonen at vi ikke kunne stille ut de enkelte romá med portrett og navn. Mange hadde bedt om å få være anonyme. Det vurdertes som negativt å velge bare de få som ikke ønsket anonymisering. Det vurdertes også negativt å anonymisere enkelte, og ikke andre. Resultatet ble at utstillingen måtte gis en form som presentere enkeltstemmer, men anonymt.

Men hvordan få til et personlig, men samtidig anonymt møte? På den ene siden synes det uforenelig. På den andre siden: Kan det ligge et budskap i at det ansees nødvendig å anonymisere de deltagende romá? Det aller første oppslaget publikum møter i forrommet til utstillingen har tittelen: «Hvordan er det å leve som norsk romá?». Det inneholder setningene: «Det er ingen sammenheng mellom sitatene og de avbildede personene i utstillingen. Dette grepet er valgt fordi mange deltakere ønsker å anonymiseres. Fortsatt er det sterke fordommer mot denne gruppen». De som så skal besøke utstillingen får mellom linjene beskjed om at denne utstillingen adresserer fordommer, også i formen som er valgt. De blir her gitt et ansvar.

Anonymiseringen kunne ta flere former. Den enkleste og mest nøytrale vi bruker er anonyme sitat. Men der det var bilde og lyd måtte vi modifierende personpresentasjonene. Spørsmålet var hvor eksplisitt måtte og kunne anonymiseringen være? Med tiltak som sladding og stemmefordreining følger fort andre assosiasjoner og uklarhet om hva anonymiseringen handler om. Hvem er disse romárepresentantene som ikke vil stå frem? Har de noe å skjule?

Hovedregelen i utstillingen ble at navn ikke oppgas sammen med bilder. Store arkivoppslag om spesielle hendelser og familier ble avsjekket før de fikk plass i utstillingen. Vi produserte filmer med anonyme deltagende romá. Filmet møter med samtaler om hvordan det er å leve som romá i Norge i dag. Vi filmet ovenfra. Da dannes en vinkel fra linsen til motivet: en bordflate som deltagerne møtes rundt. Slik unngikk vi at ansiktene til de som filmes kom med i bildet. I en annen film valgte informanten å stille seg med ryggen til.

To skoleelever ble bedt om å anmelde utstillingen til utstillingens katalog. De kommenterte slik hvordan de opplever å møte personlige historier i utstillingen:

«Måten norske romá har blitt behandlet på kom fram både ved historier fra dem selv, fra arkivopptak og avisutklipp og også fra utsagn fra andre som var og er i direkte kontakt med dem. Under intervjuene var det flere som ikke viste sine personlige følelser, og andre viste heller ikke ansiktet sitt. Dette gjør at man opplever historien som mer virkelig. At historiene er anonymisert, understreker på en måte alvoret.»⁴³

De som er innenfor og kjent i den lille minoritetsgruppen vil gjerne kjenne igjen stemmer der ansiktene ikke synes, og navnløse ansikter i fotoene. Men de som er utenfor møter anonyme informanter. Slik kunne et mangfold av stemmer fortelle historien. Kanskje det forhindrer en opplevelse av personlige møter, av å bli kjent. På den annen side kan det si noe om situasjonen for romá i vårt samfunn.



Stillbilde video, Fotograf: Fredrik Birkelund

REFERANSELISTE

- von Arx, Serge. «Researched scenography». Hovedinnlegg ved OISTAT konferansen ReSEARCH: *Designing Performance – Performing Design*, Helsinki 6. Juni, 2008.
- Bal, Mieke. «Exhibition as Film». I *Exhibition Experiments*, redigert av Sharon Macdonald og Paul Basu, Oxford: Blackwell, 2007.
- Bildmuseet Umeå Universitet. «Felleskapsprosjektet å fortette byen / Searching for the Smooth Space». I utstillingskatalogen *Bildmuseet Autumn 2014*, 12-13. Frigitt på nett, nedlastet 29.07.2015. http://issuu.com/bildmuseet/docs/bildmuseet_autumn_2014_04d19efa04aef0
- Bettum, Anders. «Interkulturelt museum (IKM)», Store Norske Leksikon. Nedlastet 20.07.2015. https://snl.no/Interkulturelt_museum_%28IKM%29
- Boas, Robin. «Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone revisited». *Museum Anthropology* 34, nr. 1, (2011) 56–70.
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel, Oslo: Pax Forlag, 1998.
- Einarsson, Hans-Philip. «Pionerutstilling om norske sigøynere.» Kulturrådets nyhetsbrev. 30.10.2014. Nedlastet 20.07.2015. <http://www.kulturradet.no/museum-arkiv-kulturvern/vis-artikkel/-/pionerutstilling-om-norske-sigoy-nere>.
- Gaukstad, Kristin M. «Hvem skal fortelle romfolkets historie?». *Aftenposten*. 22.08.2012. Nedlastet 20.07.2015 <http://www.aftenposten.no/meninger/Hvem-skal-fortelle-romfolks-historie-6971247.html>.
- Glomdalsmuseet. Latjo drom. Romanifolkets/taternes kultur og historie. Nedlastet 20.07.2015. <http://old.glomdalsmuseet.no/html/romani/latjo-drom/om.htm#Samarbeid>
- Guttu, Ane Hjort. *Kunst og Frihet. Kritisk refleksjon*, Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Kunstakademiet. Oslo 2013.
- Hansen, Lars Emil. «Forord». I *Norvegiska romá – norske siøynere, Ett folk – mange stemmer*, *Utstillingskatalog* redaktør Gazi Ôzcan. Oslo: OM;Interkulturelt museum, 2015.

- Kommunal- og moderniseringsdepartementet. «Nasjonale minoriteter. Europarådets rammekonvensjon.» Frigitt 10.11.2014. <https://www.regjeringen.no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/nasjonale-minoriteter/midtspalte/europaradets-rammekonvensjon>
- Kultur- og kirkedepartementet. «Framtidas museum — Forvaltning, forskning, formidling, fornying». St.meld. nr. 49 (2008-2009). Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- Kulturrådet. *Brudd*. Oslo: Kulturrådet, 2006. Frigitt på nett, nedlastet 28.07.1 <http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-brudd>.
- Latour, Bruno. «Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts». I *Shaping Technology-Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, redigert av Wiebe Bijker og John Law, 225-259. Cambridge Mass: MIT Press, 1992.
- Leegaard, Axel M. og Rikke E. Witthøft. «Utstillingsanmeldelse, Lillestrøm videregående skole.» I *Norvegiska romá – norske sigøynere, Ett folk – mange stemmer, Utstillingskatalog* redigert av Gazi Ôzcan. Oslo: OM;Interkulturelt museum, 2015.
- Naguib, Saphinaz-Amal. «Representasjoner av kulturelt mangfold i kulturhistoriske museer». I *Samling og museer*, redigert av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 277-294. Otta: Novus forlag 2010.
- Polanyi, Michael. *Personal Knowledge : Towards a Post-Critical Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Prasad, Anshuman. «The Contest Over Meaning: Hermeneutics as an Interpretive Methodology for Understanding Texts». *Organizational Research Methods* 5, nr 1.(2002),12-33.
- Rashidi, Ingrid Halland. «Ting og rom. norske sigøynere, Oslo Museum (Interkulturelt Museum)». *Nordisk museologi* nr. 1 – 2015 (2015), 142-148. Frigitt på nett. Nedlastet 27.07.2015. https://www.academia.edu/12091154/Ting_og_rom._Norvegiska_Romá_Norske_sigøynere.Oslo_Museum_Interkulturelt_Museum_
- Rekdal, Per B. «Trenger vi en "redaktørplakat" for museer?» *Museumsnytt* nr. 5/2009. (2009). Frigitt på nett 05.01.2010. Nedlastet 20.07.2015. <http://www.museumsnytt.no/meninger/trenger-vi-en-redaktorplakat-for-museer>

Skogaas, Peder og Kåre Lilleholt. *En for hverandre: Sigøynerne Milos Karoli og Frans Josef forteller*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1978.

Steen, Marc. «Co-Design as a Process of Joint Inquiry and Imagination». *DesignIssues*: 29, Nr. 2 (2013): 16-28.

4. PUBLIKUM I UTSTILLINGEN



Gjerde av spillpiler. Foto: Annelise Bothner-By

4. PUBLIKUM I UTSTILLINGEN

Om å designe rommet for publikum i utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere*

«Hvordan kan den romlige utformingen tilrettelegge for at ikke-verbale, eller verbale, møter mellom mennesker blir integrert i utstillingens mening?»

Dette spørsmålet formulerte jeg i innledningen av mitt utviklingsarbeid innen utstillingsdesign som stipendiat ved avdeling for Design ved Kunsthøgskolen i Oslo. I spørsmålets formulering ligger noen tankevekkere: Er det slik at en designer kan designe møter? Og hvem skaper et roms fortelling? Designes denne av designeren, eller i forståelsen hos brukeren? Det finnes ikke et svar som er enten –eller, men både – og. Meningen dannes i publikum selv, ut fra sin *forståelseshorison*¹ og sine interesser, men det skjer i publikums møte med ulike romlige virkemidler, hvordan utstillingen er organisert, hvilken kontekst utstillingen står i, hvem de møter der, og på hvilken måte. Slik sett spiller utstillingsdesigneren en viktig rolle, da det er vår oppgave å utforme dette møtepunktet, og lage fortellinger som publikum danner mening fra.

Temaet for utviklingsarbeidet er hvordan publikums romlige tilstedeværelse kan bli del av en utstillings fortellinger. Formuleringen kan forstås dit at menneskene i rommet vil bli behandlet som rekvisitter i en fortelling. – En tolkning som gir assosiasjoner til postmoderne scenekunst som behandler kropp som motiv, og lar mennesker bli objekt fremfor subjekt. Til forskjell fra skuespillere på en scene, er en utstilling et sted publikum ikke forventer å bli satt i en performativ rolle. Men kan man ved hjelp av romlige virkemidler gi publikum en rolle i utstillingen, og integrere publikum i utstillingens fortelling? I utviklingsarbeidet har jeg undersøkt temaet gjennom å jobbe med utstillingsprosjekt for fagmuseer.

I denne teksten vil jeg ta tak i problemstillingene med en refleksjon over utstillingsdesignet for kjernearbeidet i mitt utviklingsarbeid, fagutstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere*. Utstillingen handler om minoritetsgruppen norske romá og deres situasjon i Norge. Romá har historie i Norge tilbake til ca. 1860 og er vår minste nasjonale minoritetsgruppe. Mye av utstillingen adresser forholdet mellom minoritetsgruppen romá og majoritetsamfunnet, og blant formålene er å øke kunnskap, og nedbygge fordommer mot og diskriminering av gruppens medlemmer.

I tillegg til at jeg opplever dette som et viktig utstillingsprosjekt, ønsket jeg å jobbe med dette fordi jeg mente temaet i mitt utviklingsarbeid ville være rele-

¹ Med hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer's begrep, slik det presenteres i Prasad, *The contest over meaning*

vant for dette utstillingsprosjektet. I denne utstillingen mener jeg det blir viktig for publikum å se seg selv (og andre) i møtet med utstillingens tema. Jeg ønsket å undersøke om utformingen kunne bidra til å gi publikum en opplevelse av at dette angår meg, ikke bare at det handler om «dem». Med dette fokuset blir møtet mellom publikum i rommet mindre viktig enn publikums opplevelse av egen tilstedeværelse (i forhold til innledningsspørsmålet mitt). Men det er en kjensgjerning at de færreste er på utstilling alene. Som sosiale vesener er andre menneskers tilstedeværelse noe som påvirker oss. Vi speiler hverandre, kopierer adferd, eller unngår å stille oss i den andres vei.²

Publikums invitasjon til refleksjon og debatt

Det finnes ikke én versjon av fortellingen om romá i Norge i dag. Derimot er utstillingen basert på museets møter med mange forskjellige mennesker og et rikt kildemateriale. Både tema og materialet legger opp til divergerende forståelser, debatt og diskusjon. Besøksgrupper blir direkte involvert i diskusjoner med romá-veileder eller andre i museets fagstab. Skoleklassene har eget opplegg med diskusjonsoppgaver og rollespill. I disse tilfellene blir utstillingen kildearkiv og «befordrende kulisser». Men for dem som ikke kommer på museet i et organisert opplegg skal utstillingen stå og tale for seg selv. På hvilken måte skal dette publikummet bli invitert til refleksjon og debatt?

En måte jeg kunne ha håndtert dette på er å skape en situasjon som konkret inviterer til refleksjon over dilemma, tema og derigjennom egne holdninger.³ En slik innfallsvinkel brukte jeg under arbeidet med *Spor på stedet*,⁴ en annen utstilling jeg har utformet for Interkulturelt museum underveis i utviklingsarbeidet. Dette er en utstilling med andre involverte og annet tema, men som også hadde som mål å utfordre fordommer og presentere minoriteter som del av Norge. I en del av utstillingen *Spor på stedet* ble publikum oppfordret til å undersøke problemstillinger knyttet til møte mellom mennesker med minoritetsbakgrunn og storsamfunnet gjennom oppgaver og informasjon på tematiserte diskusjonsbord. Disse bordene fungerer som sosiale redskap. Publikum settes i et forhold til hverandre der de kan diskutere oppgavene de får. På et vis kan man si at den romlige tilretteleggingen for den kritiske refleksjonen mellom besøkende behandles relativt instrumentelt, hovedsakelig som et verktøy i formidlingen.

I arbeidet med *Norvegiska rom – norske sigøynere* ønsket jeg å legge mer vekt på de mulighetene som ligger i selve utstillingsrommet. Jeg forsøkte å finne ut av

2 Falk og Dierking. *The Museum Experience*.

3 *Norvegiska romá – norske sigøynere* har et temarom med verbalt formulerte dilemma hvor dette gjøres.

4 Film av prosjektet tilgjengelig på: <http://cargocollective.com/bothner-by/Spor-pa-stedet>

hvordan jeg kunne dra mer nytte av utstillingssituasjonens mulighet for sanselig tilstedeværelse utover det å diskutere verbalt. Kan de romlige virkemidlene gi stimuli til kritisk refleksjon? Kan publikum bli del av en situasjon som gir en opplevelse av forholdet mellom storsamfunnet Norge og minoritetsgruppen romá, med bruk av mer romlige og sanselige virkemidler? Kanskje kan det åpne for mer emosjonelt engasjement enn den oppgavebaserte refleksjonen?

Utstillingen er utformet med fokus på møtet mellom minoritetsgruppen og majoritetssamfunnet. Hovedrommet i utstillingen er basert på intervju- og dokumentasjonsprosjektet utstillingen springer ut av. Publikum befinner seg i to situasjoner på samme tid. Hovedscenen i rommet er rammet inn av en vegg laget av spillpiler. Den referer til en historisk behandling av rom, der myndigheten skilte «dem» fra «oss» med gjerde rundt romás teltplass. Innenfor kan de se filmavspillinger av møter som har utspilt seg nettopp her i dette rommet mellom representanter for romá og for majoritetsamfunnet (ansatte i museet), avspilt på et møtebord. Publikum som er utenfor kan se publikummet som er innenfor gjerdet, publikum inne kan se ut. Men mest av alt kan de se seg selv, helt konkret i speilet, på begge sider av gjerdet. Slik kan publikum bli bevisst sin egen rolle i utstillingen.

Publikum står henvendt mot hverandre og deler det som skjer på bordplaten. Jeg ser for meg at de opplever at de møtes. På et vis blir det andre publikummet ved bordet gitt rollen til de som mangler i rommet. De står der i representantene fra filmens plass. Hendene som gestikulerer fremfor en oppleves nesten som ens egne. Kanskje publikum til og med kan få en opplevelse av å representere de romá som ikke er i rommet lenger, men som gestikulerer foran deg. Kan den manglende tilstedeværelsen vekke nysgjerrighet og refleksjon over eget bilde av romá?

Min intensjon er at sammenstillingen av disse romlige elementene kan tilby noen assosiasjoner som publikum kan kjenne igjen i materialet de møter om romás liv i Norge, og at kontekstualiseringen av materialet kan bety noe for hvordan de tolker det.

Et performativt rom

Som designer utformer jeg rom med hensyn både til hvordan rommene skal brukes og forstås. Kroppen er vårt senter og vårt siktepunkt mot verden, skriver arkitekt Thomas Thiis-Evensen i *Arkitekturens uttrykksformer*.⁵ Det er altså gjennom vår kropp vi kjenner oss tilstede i verden. Og vi forstår denne verden gjennom våre sanselige erfaring av den. Erfaringer som vi gjør hele tiden, og som

5 Thiis-Evensen, *Arkitekturens uttrykksformer*, 11. Basert på fenomenologisk tenkning.

vi har med oss inn i møtet med nye sanseinntrykk. Det levde livet har gitt oss en bank av erfaringer som utgjør vår *forståelseshorisont*.⁶ Den er utgangspunkt for å forstå verden, og den reforhandles hele tiden av nye inntrykk og erfaringer. Som utstillingsdesigner er det å forsøke å tilrettelegge romlige virkemidler for det jeg tror er brukernes forståelseshorisont det jeg hele tiden tar utgangspunkt i, både intuitivt og med bevisste refleksjoner underveis i designprosessen.

Tross mange år med involverende og utfordrende utstillinger har folk gjerne forventning om at utstillingen er tilrettelagt på en måte som gjør ting tilgjengelige for dem. De er forberedt på å bli ledet, om ikke direkte med bevegelses- og handlingsmotiv, men at de forstår rommene når de møter dem.⁷ Helt siden museenes utstillinger profesjonaliseres mot betrakteren fra 1800-tallet har utstillingsdesign handlet mye om å tilrettelegge for et betraktende publikum, med tydelige siktlinjer, bevegelsesmotiv og tilrettede presentasjonsflater.⁸ Etter mange museumsbesøk kan de besøkene kodene. Vi aksepterer tydelige bevegelsesmotiv, og undres heller over brudd på tilrettelegging for betraktning. Med tiden har utstillingstradisjonene forandret seg. De som har utformet utstillinger har utfordret klassiske utstillingssaler nesten like lenge. Det henger likevel igjen en forventning om en type forståelighet. Vi som utformer rommene må hele tiden ta hensyn til disse forventningene, og de bruddene vi gjør med denne forventningen, må gjøres med intensjon.

Surrealisten Marcel Duchamp gjennomførte et brudd med forventninger til et utstillingsrom da han i 1942 fylte et galleri i New York med et spindelvev av tråder, som det nærmest var umulig for publikum å bevege seg igjennom. Det var i aller høyeste grad med en intensjon. Publikum som skulle møte kunsten i gallerirommet, skulle kjenne sin egen tilstedeværelse på kroppen. Slik skapte han en forstyrrelse av forventningen om hvordan rommet skulle tilrettelegge for publikumskroppen. En forstyrrelse han brukte for å at publikum selv skulle bli bevist sin egen kropp i møte med kunsten i galleriet.⁹

Denne historien er interessant nettopp fordi jeg er opptatt av at publikum må kjenne på sin egen tilstedeværelse i møtet med temaet i utstillingen *Norvegská romá - norske sigøynere*. Ved å bli bevisst sin egen tilstedeværelse kan de også knytte den til innholdet.

Også hoveddelen i den omtalte utstillingen *Spor på stedet* ble utformet med tanke på at publikum skulle kjenne på deres egen kropps tilstedeværelse i rom-

6 Prasad, *The contest over meaning*.

7 Rees Leahy, skriver om den innlærte kroppen, museumskroppen i *Museum Bodies*, 48,

8 Ibid. 52.

9 Ibid. 102.

met. Men til forskjell fra Duchamp, som ville at publikum skulle bli bevisst sin egen kroppslige og sanselige tilstedeværelse i møte med kunsten, var min intensjon at publikum skulle bli bevisst seg selv i møte med andre mennesker. Med tett med søyler, satt opp i en rigid struktur med tydelige bevegelsesmotiv, skulle publikum kjenne på det å støte på andre mennesker i samme rom. *Spor på stedet* handlet om mennesker som utfordret det stedet de lever. All informasjon lå på baksiden av søylene. Fremsidene var blanke. Intensjonen med det var å bryte med forventninger til en utstilling, og slik bruke de romlige virkemidlene til å rette oppmerksomheten mot møter med mennesker. Mange uttrykte en opplevelse av romlig tilstedeværelse, og hvordan de opplevde å møte andre publikum inne i strukturen søylene dannet, men de færreste så på disse situasjonen som en del av utstillingens fortellinger.¹⁰

I *Norvegiska romá - norske sigøynere* bruker jeg sterkere virkemidler for å knytte opplevelsen til egen tilstedeværelse til rommet. Det ligger allerede sterke fortellinger iboende i utstillingslokalets historie. Som den tidligere politistasjonens arrestlokaler, er fengselsarkitekturen prominent. Forutsetningen er tilstede for at publikum også ser arkitekturen i sammenheng med tema. Jeg bruker romlige virkemidler som forsterker dette. Ett grep er å sette opp en vegg med dører med kikkehull foran celleåpningene, et annet er skilleveggene i speil som signaliserer at noen er innenfor og noen er utenfor. I den ene situasjonen kan publikum se den andre gjennom spileveggen, i den neste har man ikke kontroll over om, eller hvem, som befinner seg bak døren. Med disse virkemidlene forsøker jeg å gi publikum assosiasjoner til motsetninger og fordommer som eksisterer mellom majoriteten og minoritetsgruppen. På den annen side ønsker jeg at utstillingen også skal fremstå som en møteplass. Med møtebordet forsøker jeg å formidle en annen historie: et rom der minoritet og majoritet møtes.

Vi forstår bord. Det ligger i vår kropp å stille seg ved bordet og henvende oss til de andre som står rundt. Jeg forsøker å utfordre publikums forhåndserfaring når de ankommer møtebordet. De stiller seg rundt bordet, posisjonert i en møtesituasjon, men tar ikke egentlig del i det møtet som utspilles i filmprojiseringen på bordflaten foran dem. Med headset på for å høre hva som skjer i filmen, får de heller ikke anledning til å snakke med andre som eventuelt befinner seg rundt bordet. Bordet virker ikke slik det skal. De får en ny erfaring med bordet. Kanskje de da ser det på nytt, legger merke til det, og reflekterer over meningen med denne møteplassen.

10 Denne erfaringen belyses i paperet «The politics of participation - a reflection on the design for spatial presence and social interaction in the exhibition space» jeg presenterte i samarbeid med Saphinaz Amal Naguib, UiO, på seminaret *Being Visitors - Becoming Producers. The poetics and Politics of Audience Participation*, 26. - 28. okt. 2012, Hildesheim, Tyskland. Teksten er tilgjengelig på: <http://cargocollective.com/bothner-by/Tekster>

Innen aktør-nettverk-teori beskrives objekter som aktører med intensjoner, slik som levende aktører. De er aktører som vi samhandler med, fremfor passive verktøy. Et bord er en slik aktør. Det samme er dørene foran fengselscellene. Disse objektene har bruksmønstre som *inskrripsjon*, de fordrer en type bruk. Noen sterkere enn andre. Ting med interaktiv teknologi har for eksempel ofte sterke inskripsjoner (som interaksjonsdesignere jobber med). Bruno Latour viser til automatiske dører som tar kontroll over vår bevegelse.¹¹ Slik blir mennesker tingenes objekter, mens tingene blir subjekter.

Men tingenes inskripsjon betyr ikke det samme hele tiden. Ting skifter verdi og betydning avhengig av kontekst. For eksempel vil ikke et spill på badet fungere som aktør på samme måte som spillspilene i utstillingen. Det samme gjelder for dører. Undervis i utviklingsarbeidet har jeg undersøkt nettopp dører som aktører mellom mennesker. Den romlige installasjonen *Aktører*¹² bestod av skyvedører: Undersøkelsen dreide seg om hva som oppsto i møtet mellom mennesker, der de kunne veksle mellom å ta kontroll over andres handlingsrom dersom de flyttet på dørene. Dører i en fri installasjon som dette, hadde inskripsjoner som ledet til lek. Dørene foran cellerommene i utstillingen *Norvegiska romá – norske sigøynere* får en annen rolle. Intensjonen er at de skal gi assosiasjoner til makt og posisjon. Hvilken kontekst de ulike aktørene settes sammen i har betydning for hvordan de virker. Hvordan designeren sammenstiller ulike elementer har betydning. De romlige virkemidlene, elementene, har betydning for konteksten og konteksten har betydning for elementene.

Slik blir designerens valg av sammenstilling av elementer i en romlig kontekst sentralt, ikke bare hva som samles i et rom. Jeg har i *Norvegiska romá – norske sigøynere* forsøkt å designe en romlig situasjon der det har betydning hvordan elementene er sammenstilt. Og hvor sammenstillingen ikke bare har én betydning, én fortelling, men hvordan de romlige elementene befordre posisjoner og handlinger hos publikum som gjør at de blir elementer i sammenstillingen.

Publikum blir satt i performative posisjoner: de deltar i møteplassen. De befinner seg selv utenfor og innenfor gjerdet. På et vis behandler jeg publikum nettopp som objekter, som motiv. Men jeg har understreket at jeg forøker å bevisstgjøre publikum sin egen rolle – vil de da fortsatt være objekter?

11 Latour, «Where Are the Missing Masses?»

12 Film tilgjengelig: <http://cargocollective.com/bothner-by/Aktorer>



Møte, Foto: Annelise Bothner-By

Publikum som sitt eget subjekt / Publikums kritiske refleksjon

Man kan, som filosofen Jaques Ranciere, kritisere involverende formidlingsformer for å nærmest «fordomme» sitt publikum. I sin artikkel «The Emancipated Spectator» forfekter Ranciere at man må vurdere sitt publikum som likemenn. Det å fortelle noen at de skal lære noe er som å fortelle dem at de ikke kan noe. Han forfekter at man snarere må ta utgangspunkt i at de kan, og det de kan. Og la publikum selv finne veien inn i kunnskapen.¹³

Intensjonene med utstillingen er helt klart normative. Kunnskapen om vår minste nasjonale minoritetsgruppe er generelt lav. Et mål er å «øke og formidle kunnskapen om romás kultur og livsvilkår i det norske samfunnet, og å nedbygge fordommer mot og diskrimineringen av romá.»¹⁴

Forsøket på å formidle handler ikke om å fortelle historien. Det er ikke et forsøk på å belære. Det er snarere et forsøk på å skape en situasjon som rommer mange fortellinger, og hvor publikum selv må finne sin forståelse. Hvor de selv må oppdage hvor de har fordommer og meninger. Iscenesettelsen er ikke et forsøk på å gjenskape en fortelling. Det er et forsøk på å iscenesette en situasjon

¹³ Ranciere, «The Emancipated Spectator», 275. Ranciere skriver i utgangspunktet om tilskueren og teater, men hans ideer kan lett overføres til andre forhold mellom verk og publikum, som utstillinger:

¹⁴ Özcan. I *Norvegiska romá – norske siøynere, Ett folk – mange stemmer*, 11.

for publikum og deres møte med utstillingens materiale, her og nå. Et ståsted hvorifra de kan møte den rike informasjonen som utstillingen rommer.

Ranciere argumenter ytterligere mot å undervurdere tilskueren.¹⁵ Han er kritisk til forsøk på å sette publikum i performative roller. Han påpeker at aktivitet ikke betyr engasjert. Det å observere er et like godt grunnlag for å gjøre sine egne betraktninger og danne sine egne forståelser – kort sagt for å være engasjert, som det å bli aktivert til handling. Hans forehavende er at kunsten må stå tydelig frigjort mellom betrakteren og kunstneren (altså skaperen bak verket), for at den skal være engasjerende. For da kan den fortolkes fritt fra begge hold.

Osloskolen er en viktig besøksgruppe for Interkulturelt museum, og museet inviterte lærere og elever for å få innspill underveis i utviklingen av utstillingen. Osloskolen er, som byen, mangfoldig. De inviterte sa, som romá-formidlerne selv også har sagt, at mange identifiserer seg nærmere romás kulturelle tradisjoner enn det som oppfattes som norsk. Jeg undret da på om det var riktig å utforme lokalet med en intensjon om å sette publikum i posisjoner der de får rollen som majoritet, mens i presentasjonen av romá i utstillingen har prinsippet vært «hver person, sin stemme». Jeg undret over om det var riktig å uforme rommet slik at man blir satt i en posisjon der man får rollen som majoritet. Hvorfor skal noen se seg selv på den andre siden av gjerdet, der de står og ser på? Men dersom publikum eventuelt stiller seg spørsmålet om hvorfor de er satt i denne rollen, betyr ikke det at de også ser *verket*?

I en samtale med en elev om hans fasinasjon over speilspileveggen sa han: «*Den er kul fordi den fikk meg til å tenke, oj, det er jeg som har gjort dette mot dem! Eller ikke meg da, men Norge*». Den siste kommentaren er verdt å merke seg; fordi jeg tolker ham slik at han så at han var satt i en rolle, som han selv kunne velge å ta avstand fra.

Ifølge Latour er både ting og mennesker både subjekt og objekt for hverandre. Ikke enten eller, men i vekslende relasjon. Når eleven ser seg selv i speilet, i rollen som Norge, så blir han på en måte sitt eget objekt. Hans posisjon blir kanskje det *verket* som han fritt kan tolke. Den performative rollen publikum får er ikke involverende med intensjonen om at de som involveres skal lære. De er satt i en performativ rolle for at de skal se seg selv og andre i møte med utstillingstema, de er et *motiv*. I denne situasjonen veksler publikum mellom å være i en performativ rolle, en posisjon for seg selv og for andre, og å være subjektet som ser selv at man er satt i denne posisjonen. På et vis er de sitt eget objekt. Publikum blir satt i en performativ rolle og behandlet som objekter, men med intensjonen

15

Ranciere, «The Emancipated Spectator».

at de skal se seg selv i den rollen, og slik bli subjekter (som ser seg selv som objekter): altså se seg selv i forhold til temaet, som del av utstillingen.

Beskrivende for postmoderne scenekunst er at de sceniske virkemidlene som brukes ikke er valgt for å skape en illusjon om konkrete gjenkjennelige miljøer. De er valgt som illusjonsskapende virkemidler som er hentet inn fra gjenkjennelige miljøer i vår erfaringsverden, men som sammenstilles på måter som bryter med hvordan de står i samfunnet.¹⁶ Når jeg har valgt å iscenesette et møtebord, baserer jeg det på at vi alle kjenner dette elementet på nærmest samme måte. Men jeg har satt bordet i en situasjon der forstyrrende elementer gjør at vi ikke kjenner det helt igjen, og dermed blir oppmerksom på det – og på sin egen posisjon ved bordet. På den måten ønsker jeg å legge opp til en gjensidig forståelse med publikum om at dette er virkemidler. De blir frie til å tolke dem som de vil.

Slik forsøker jeg å bruke romlige virkemidler og romlig atmosfære til å tilrettelegge for refleksjon. Så blir publikum kanskje fri til å gjøre sin egen refleksjon over seg selv og de andre som er i rommet (og de som ikke er der), i møtet med det foreliggende materialet i utstillingen.

«The spectator is active, just like the student or the scientist: He observes, he selects, he interprets. He connects what he observes with many other things he has observed on other stages, in other kinds of spaces. He makes his poem with the poem that is performed in front of him.»¹⁷

Hva slags følelser, tanker og refleksjoner som oppstår i tilskueren kan jeg ikke vite, men det er dette som er forsøket mitt med formgivningen: å tilrettelegge for at vi ser oss selv og andre i rommet, og at disse møtene blir integrert i utstillingens fortellinger.

¹⁶ Professor i teatervitenskap ved UiB, Knut Ove Arentzen i anmeldelse på scenekunst.no. Arentzen, «Mellom estetikk og kontekst».

¹⁷ Ranciere, «The Emancipated Spectator», 277.

REFERANSELISTE

- Arntzen, Knut Ove. «Mellom estetikk og kontekst», scenekunst.no. 11.01.13. Nedlastet 29.07.2015. <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=2531>
- Bothner-By, Annelise og Anne Birkeland. «The Garden of Stairs - Combining spatial and social experience in an education geology installation». I *The transformative Museum, proceedings of the DREAM conference*, redigert av Erik Kristiansen, 43-49. Odense: Danish Research Center on Education and Advanced Media Materials, 2012. [Tilgjengelig på <http://cargocollective.com/bothner-by/Tekster>]
- Bothner-By, Annelise og Saphinaz Amal Naguib «The politics of participation - a reflection on the design for spatial presence and social interaction in the exhibition space» Paper presentert på seminaret *Being Visitors - Becoming Producers. The Poetics and Politics of Audience Participation*, 26. - 28. oktober 2012, Hildesheim, Tyskland.
- Falk, John og Lynn D. Dierking. *The Museum Experience*. Washington, D.C: Whalesback books, 1992.
- Latour, Bruno. «Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts». I *Shaping Technology-Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, redigert av Wiebe Bijker og John Law, 225-259. Cambridge Mass: MIT Press, 1992.
- Leahy, Rees. *Museum Bodies, The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Ôzcan, Gazi. I *Norvegiska romá – norske siøynere, Ett folk – mange stemmer, Utstillingskatalog* redigert av Gazi Ôzcan. Oslo: OM;Interkulturelt museum, 2015.
- Prasad, Anshuman. «The Contest Over Meaning: Hermeneutics as an Interpretive Methodology for Understanding Texts». *Organizational Research Methods* 5, nr 1. (2002) s.12-33.
- Ranciere, Jaques. «The Emancipated Spectator». *ARTFORUM* 45 nr. 7 (2007): 271-280
- Thiis-Evensen, Thomas. *Arkitekturens uttrykksformer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1987.

