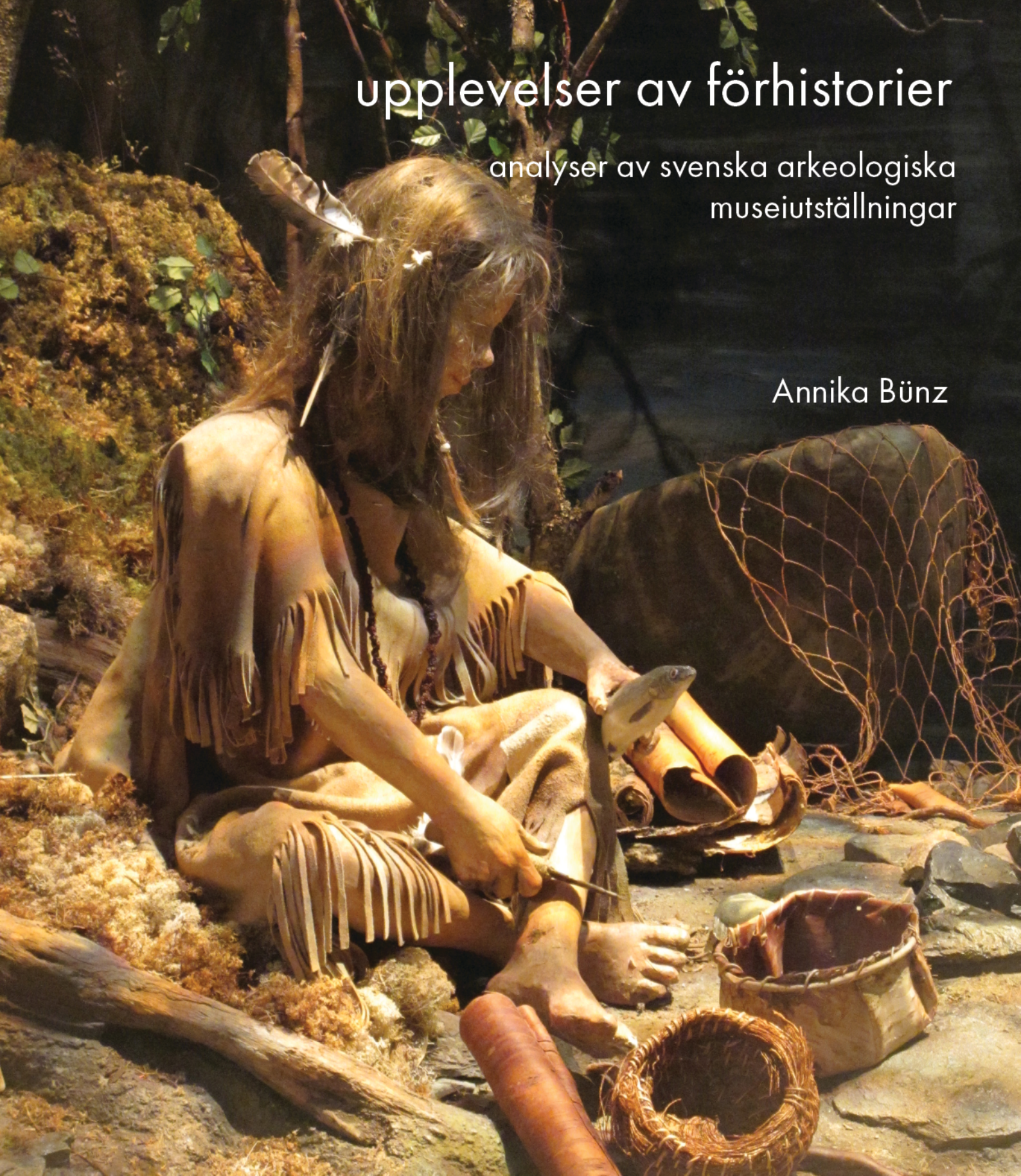


# upplevelser av förhistorier

analyser av svenska arkeologiska  
museiutställningar

Annika Bünz



upplevelser av förhistorier



# upplevelser av förhistorier

analyser av svenska arkeologiska museiutställningar

Annika Bünz

SERIES B. GOTHENBURG, ARCHAEOLOGICAL THESES No 66



GÖTEBORGS  
UNIVERSITET

Avhandling för filosofie doktorexamen vid Göteborgs universitet

Disputationsupplaga

ISBN: 978-91-85245-62-3.

<http://hdl.handle.net/2077/38474>

Stipendier och fonder som bidragit med medel för avhandlingens genomförande:

Filosofiska fakulteternas gemensamma donationsnämnd, Göteborgs universitet

Helge Ax:son Johnsons stiftelse

Kungliga och Hvitfedtska stiftelsen

Kungliga Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg

Stiftelsen Lars Hiertas Minne

Stiftelsen Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond

© Annika Bünz

omslag och layout: Rich Potter

omslagsbilder: Scen i utställningen *Fångstfolk* på Jamtli, Östersund. Foto: Annika Bünz

språkgranskning av summary och abstract: Sara Ellis Nilsson

tryck: Reprocentralen, Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet, 2015

*till minnet av mina föräldrar*

*Margot och Ingemar*



# förord

När jag som nyantagen doktorand första gången kom till institutionen för Historiska studier, mötte jag i korridoren en av de lärare jag hade under grundutbildningen. Han drog med mig in på sitt arbetsrum för att visa något som han hittat bland sina papper. Det var ett utdrag till en artikel som jag arbetat med tillsammans med några kurskamrater efter en studieresa till Nationalmuseet i Köpenhamn. Redan under den första terminen av arkeologistudierna fick vi i uppdrag att utifrån olika teman göra analyser av museets utställningsberättelser. I vår grupp valde vi att göra en analys utifrån genus. Man skulle kunna tro att vägen fram till den här avhandlingen redan nu var utstakad, men riktigt så enkelt var det inte. Det var först några år senare som intresset för museer och utställningsberättande på allvar väcktes och det var egentligen av en ren slump. Min studiekamrat och vän Fanny Steen lockade in mig på området och vi började arbeta tillsammans med att utveckla och genomföra utställningsanalyser. Därför vill jag rikta ett stort tack till Fanny, det var tack vare detta samarbete som jag formulerade det här avhandlingsprojektet.

Ett stort tack också till professor Elisabeth Arwill-Nordbladh, som i rollen som huvudhandledare har inspirerat och motiverat under hela arbetsprocessen med avhandlingen, från startögonblick till slutförande. Elisabeth har alltid funnits till hands för råd och hjälp. Ett tack också till professor Håkan Karlsson för handledning och inspirerande samtal. Och, ett jättestor tack till Viveka Kjellmer, FD konst och bildvetenskap, för värdefull handledning, inspirerande samtal, stöd och hjälp.

Men vägen har också kantats av en rad andra viktiga, inspirerande och uppmuntrande möten. Under tiden som grundstudent i arkeologi hade jag förmånen att få vara en del av en dynamisk och inspirerande grupp som berikade studierna på många olika plan. Jag sänder ett kollektivt tack till er alla, ingen nämnd och ingen glömd. Från studietidens vedermödor vill jag också säga tack till Åsa (Gillberg) Jensen och Fredrik Fahlander för många inspirerande diskussioner, och till professor Per Cornell, professor Tove Hjørungdal, och Anita Synnestvedt som funnits med i samtalen både under grund- och forskarutbildning. Tack också till professor Jarl Norbladh som har läst delar av mina texter och som har kommit med goda råd och uppmuntrande kommentarer.

För grundliga genomläsningar, givande och värdefulla samtal vid slutseminariet vill jag tacka Torgrim Guttormsen och Mattias Bäckström. Ett tack också till doktorandkollegorna Henrik Alexandersson och Ole Christian Aslaksen för genomläsning av seminarietexten. Henrik och Ole har också i vardagen deltagit i samtalsrummet tillsammans med Alexander Andreeff, Anna Ihr, Andrine Nilsen, Annelie Nitenberg, Anna Nyqvist Thorsson, Maria Persson, Joakim Welin och Johannes Daun (och många fler) och jag vill tacka er för många inspirerande, ibland frustrerande, men alltid givande samtal.

Ett stort tack sänder jag till forskarseminariet vid Konst och bildvetenskap på institutionen för Kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, för att jag har fått delta i era samtal och för att ni läst och kommenterat mina texter. Det har varit mycket värdefullt för arbetet med avhandlingen. Och slutligen ett tack till professor Mats Jansson för tipset om att narrativ teori skulle kunna vara ett värdefullt redskap i avhandlingen och till professor Yvonne Leffler för genomläsning av texter och rådgivning om just analyser av berättelser.

Annika Bünz

Falkenberg 7 april 2015





# innehåll

## 1 - inledning

syften och frågeställningar	10
det intersektionella perspektivet	12
betydelseskopande i fyra dimensioner	16
berättelsepraktiker	17
kommunikation som skapande och utbyte av betydelser	19
den materiella ingången	20
att analysera utställningsberättelser	23
urval av material	23
fältarbete – närvaro, dokumentation och återbesök	24
deskription som metod	26
en forskningsöversikt	27

## 2 - kommunikationens deltagare

inledning	37
författaren och läsaren – den narrativa teoribildningen	37
socialsemiotikens deltagare	42
arkitekten och användaren	44
avslutande reflektioner	46

### 3 - berättelsen

inledning	47
genre	48
författarintention	50
berättandediskurs	53
evolutionen och skapelsens krona	54
the "West" and the "Rest"	55
avstånd i tid är lika med avstånd i rum	56
det lättsamma/strävsamma livet	57
människan är den samma/var främmande	59
vi, dom, man	60
huvudintriger	61
berättelsen om sten-, brons- och järnålder – den teknologiska utvecklingen	62
berättelsen om vägen från naturen till kulturen	63
berättelsen om de kringvandrande samlar-jägarna som blir bofasta jordbrukare	63
den stora berättelsen om moderniteten	64
kompositionen och representationen av storyn	65
agens och aktörer	66
avslutande reflektioner	71

### 4 - karaktärer och typer

inledning	75
genus	77
kvinnan	80
mannen	87
gränsöverskridande	89
analysresultat genus	90
ålder	91
barnet	92
gammal	93
analysresultat ålder	95
livsstil och försörjning	95
bonden	95
jägaren	97
fiskaren	99
samlaren	99
analysresultat livsstil och försörjning	101

tidsperiod	102
stenåldersmänniskan	102
bronsåldersmänniskan	104
järnåldersmänniskan	106
analysresultat tidsperiod	107
klass	108
hövdingen, furstinnan och aristokraterna	109
vanligt folk	111
fattiga människor och trälar	112
analysresultat klass	113
yrken och specialisering	113
hantverk	114
handel	117
matlagning, helande, siande och kontakter med andevärlden	118
analysresultat yrken och specialisering	119
etnicitet och ”ras”	121
analysresultat etnicitet och ”ras”	127
sexuell orientering (analysresultat)	129
funktionsvariationer	129
analysresultat funktionsvariationer	131
religiös tillhörighet	132
analysresultat religiös tillhörighet	135
avslutande reflektioner	136

## 5 - visuell kommunikation

inledning	143
narrativ disposition	145
konceptuell disposition	153
relationer och attityder	158
att ”kika in” eller ”tjyvkika” på den förhistoriska människans liv	165
indexikal och materiell representation av människor	167
betraktaren i rummet	176
avslutande reflektioner	179

## 6 - tid, rum och materialitet

inledning	181
berättelsetid och rum – berättelserum i fyra dimensioner	183
resurser för meningsskapande	188
årstider, tider på dygnet och olika verkligheter	194
geometriska former	196
platser och fixeringspunkter	200
museiutställningar som ”tempel” och ”stugor”	210
övergångar, siktlinjer och passagelinjer	216
avslutande reflektioner	222

## 7 - några exkursioner

inledning	225
rumsliga berättelser om kvinnligt och manligt	226
som två delar av en helhet eller som oförenliga motpoler	226
som en fotnot	228
som främmande och som välkänd	235
arkeologen	243
karaktärer i text, bild och rum	251
Hövdingen i Högom	252
Estrid	254
Hallonfickan	257
analysresultat och reflektioner	259
vi och dom – nord och syd	262
... och när det sker en förändring	270
avslutande reflektioner	275

## 8 - slutsatser och reflektioner

att komma åt det som glider undan	279
ett fyrdimensionellt analysredskap med zoom	284
berättelsen	284
karaktärer och typer	285
visuell kommunikation	289
tid, rum och materialitet	292
berättelsepraktiker i praktiken	300
upplevelsernas olika lager genom tid och rum	305
avslutande reflektioner	306

appendix – utställningarna	309
referenser	319
summary	327
figurer	337



# 1

## inledning

Det är mitt andra besök i ett utställningsrum som jag redan har skrivit mycket om och jag är här för att uppleva rummet och dess berättelser igen. Det förra besöket var hastigt, i förbifarten, och fotografierna som jag har suttit vid datorn och arbetat utifrån togs i all hast. De behöver kompletteras med närvaro i rummet.

*Med laptopen under armen och kameran i handen går jag ned för en lång trappa där jag har utsikt över det stora utställningsrummet med högt till tak. Med ett ovanifrånperspektiv betraktar jag utställningen till höger om trappan och tittar längst bort mot kortväggen där en modell av ett barn sitter och pysslar med någonting i en skogsglänta invid en sjö.*

Hemma vid datorn har jag åtskilliga gånger studerat de foton av scenen med barnet som jag tog vid det förra besöket och nu är jag nyfiken på om jag, här är på plats, kommer att upptäcka

nya aspekter, sådant som jag inte fått med i mina fotografier och anteckningar.

*När jag tar det sista steget ned för trappan styr jag målmedvetet mot gläntan framför sjön. Min blick är riktad mot en liten människa som sitter med benen i kors på marken bredvid en härd. Huvudet är böjt framåt och det långa håret hänger ned över ansiktet och döljer anletsdragen. Barnet har någonting i händerna som det riktar sin uppmärksamhet emot. När jag är nästan framme vid scenen vrider dockan utan förvarning på huvudet och vänder ansiktet upp mot mig. Under det spretiga håret anar jag en blick som plötsligt möter min. Jag blir så överraskad att nackhåret reser sig och det känns som om hjärtat slår några extra slag. Barnet vänder tillbaka blicken mot sina händer och det hela är över så snabbt att jag nästan tvivlar på att det har hänt.*



Med en snabb blick erkänner modellen av barnet mig och låtsas sedan inte om mig mer, och jag kan osedd betrakta utan att bli bemött. Den höga verklighetsgraden i scenen gör dock att jag hela tiden förväntar mig att barnet ska lyfta blicken igen, eller att det kanske hittar på någonting annat. Om dockan hade vridit huvudet fram och tillbaka hela tiden, oberoende av mina rörelser i rummet, hade effekten inte varit lika stark. Det hade inte på samma sätt gett mig känslan av att det var mig som barnet tittade upp på.

För att kunna anteckna mina upplevelser i utställningsrummet slår jag mig ned på en bänk som står precis invid trappan. Med laptopen i knäet antecknar jag ljud, ljus, färger, material och former. Tar en paus och sitter och lyssnar, tittar och känner den hårda träbänkens ryggstöd som skär in min i rygg. Förbi mig passerar några andra museibesökare som är på väg till andra utställningar. En vuxen person och ett litet barn, kanske ett och ett halvt år gammalt, kommer in i den utställning där jag sitter.

*Barnet springer omkring i utställningsrummet och den vuxna personen slår sig ned på en låg bänk vid sidan av. Golvet som barnet springer på är ojämnt och skrovligt och det sticker upp trädrötter och stenar. Grova, höga trädstammar ramar delvis in utrymmet som det rör sig i och det höga taket döljs av trädens grenar. På golvet syns mönstrade skuggor. Barnet springer framför scenen med dockan som sitter vid härden. Fåglar kvittrar, någonstans strilar vatten och ett djur skriker till.*

Barnet känner det ojämnt och skrovliga golvet i hela kroppen då det springer runt i utställningsrummet. Det hör ljuden, ser ljuset och skuggorna och anar taket som trädkronorna bildar. Det ser hur det lite större barnet sitter stilla på marken, omgivet av redskap och döda fiskar. Det ser björkar med gröna löv och en sjö omgiven av grön skog.

*Barnet ger ifrån sig förtjusta läten och springer ett varv till. Den vuxna personen säger någonting.*

Kanske pratar den vuxna och barnet med varandra om vad det är de ser i rummet. De kanske pratar om barnet som sitter vid härden. Kanske säger den vuxna att det är en människa som levde för många tusen år sedan. Eller kanske pratar de om någonting helt annat. Den vuxna personen kan ha tagit med sig barnet till museet för att titta på utställningen, men hen kan lika väl ha valt museet som en lämplig plats där barnet kan springa av sig lite spring i benen i en rolig/spännande miljö. Barnet har efter besöket i utställningsrummet minnen av upplevelser som sitter i hela kroppen, minnen av synintryck och ljud och minnen skapade utifrån känsel. Minnen av hur det är att springa på det ojämnt golvet. **Men vad betyder minnena barnet har med sig? Och vad har den vuxna med sig för intryck från besöket? Vilka betydelser har de båda skapat av rummets berättelser?**

För att kunna uppleva, upptäcka, läsa, känna, se och höra så mycket som möjligt av utställningars berättelser tillbringar jag hela dagar i utställningsrummen. Där jag sitter, står eller går ser jag andra besökare vandra genom rummet,

ensamma, i par eller i grupper. Några besökare stannar länge och läser texterna noggrant, andra vandrar igenom ganska snabbt, läser enstaka texter och tittar på några föremål. Individerna visar olika stort intresse för det som berättas, intresserar sig för olika saker och väljer olika vägar att röra sig. När den ene läser alla texter noggrant sätter sig den andre på en bänk en stund och tittar ut i rummet. Och några passerar rakt igenom bara för att ta sig till nästa utställningsrum.

Den arkeologiska museiutställningen som medium framför berättelser i mer eller mindre omfattande texter som handlar om förhistoria, om de arkeologiska artefakterna och ibland om hur arkeologer tolkar och pusslar ihop kunskaper och berättelser. Texter som den intresserade museibesökaren kanske läser noggrant. Men det finns i rummet också många andra olika lager av information i material, färg och rumslighet, olika lager av betydelse och berättelser. Museiutställningar kan betraktas som designade scener där betraktaren rör sig i performativa rumsligheter som har skapats för olika syften (Roppola 2012: 11). Det lilla barnet och den vuxna personen väljer att bara *vara* i rummet en stund. De går inte runt och tittar på föremålen i montrarna och ingen av dem läser texterna. De eventuella berättelser de upplever under besöket förmedlas via rumslighet, material och rekvisita, ljussättning, ljudband, en uppstoppad björn och en människodocka i naturlig storlek.

**Vad är det för berättelser och betydelse museibesökarna har med sig från sina vandringar genom de arkeologiska utställningarna? Vad finns det att läsa i texterna? Hur skiljer sig den noggranna läsningen från den**

**hastigt svepande blicken? Vilka betydelse förmedlas i rumsliga arrangemang, material och ljussättning? Finns det olika berättelser i de olika betydelsebärande lagren?**

Berättelserna som framställs i de arkeologiska utställningarna handlar om stenåldersmänniskor, jägare, bönder, flintsmeder, hövdingar och vikingar som levde under tidsperioder som arkeologer kallar för sten-, brons- och järnålder. Det arkeologer arbetar med är materiella fragment av människors liv och aktiviteter, spår av boendemiljöer och vardagspraktiker liksom spår av fester och begravningar. Det är fragmentariska rester av livsåskådningar, människoöden och sociala strukturer. Det arkeologiska materialet lämnar många luckor för de forskande arkeologerna att fylla i så att det kan bli helheter i berättelser om människors liv och praktiker under förhistoriska epoker. De arkeologiska museiutställningarna är ett medium för kommunikation av dessa berättelser, de är ett av de medier genom vilket den arkeologiska forskningen kommunicerar med den intresserade allmänheten.

De arkeologiska berättelserna om förflutna tider är en del av det som kallas för kulturarv och innehållet i berättelserna har betydelse för nutiden, berättelserna gör skillnad. Laurajane Smith framhåller att kulturarv är en process, det är ett verb som hör samman med mänsklig agens och kulturarv som process legitimerar nationella identiteters makt, liksom även andra kulturella och sociala identiteter (Smith 2006: 44-45). Kulturarv kan, och blir ofta, ett kraftfullt medel i kamper om resurser och rättvisa, vilket medför att det kan ha viktiga konsekvenser i vidare konflikter. Att erkännas i den

dominerande kulturarvsdiskursen är en politisk och social kraft och de som görs osynliga kan bli marginaliserade i andra politiska och sociala arenor. Om kvinnor i det nationella kulturarvet är osynliga och nedvärderade i det sätt som de representeras kommer det att förstärka normer och orättvisor i det samtida samhället vad gäller identiteter, sociala roller och erfarenheter (Smith 2008: 163). Men det räcker inte att bara ”stoppa in några kvinno- eller etniska projekt” (Smith 2008: 166) och därmed anta att tolkningar av kulturarvet är inkluderande. Smith framhåller att vad som behöver göras är att utmana och vända omkull hela ramverket av antaganden. Kulturarv bör omprövas som en kulturell process i vilken föreställningar om genus skapas, utmanas och förhandlas, och dessa föreställningar är nära sammanknutna med en rad andra sociala och kulturella identiteter så som klass, etnicitet, statsväsende och gemenskaper eftersom kategorierna påverkar och påverkas av varandra (Smith 2008: 137-174). Smith identifierar vad hon kallar för en auktoriserad kulturarvsdiskurs som verkar för att konstituera det sätt vi tänker på, talar och skriver om kulturarv. Denna diskurs naturaliserar praktiker och för dem vidare till framtida generationer. Därigenom framhålls en specifik uppsättning med värderingar som om de vore universella. Diskursen bekräftar experters konstruktioner av kulturarv och underminerar underordnade föreställningar (Smith 2006: 11).

**De arkeologiska museiutställningarna och de berättelser som där framställs är en del av den kulturella process som skapar normer och (o)rättvisor, men som också kan utmana och förhandla förgivettaganden och orättvisa**

**normer. Därför är det viktigt att noggrant tänka igenom vad det är för betydelser som framställs.**

I museiutställningar förenklas, organiseras och kontextualiseras information och som konstruerade bilder kan de ha stark påverkan på människor (Falk & Dierking 2000: 122).

People respond powerfully to exhibitions. [ ... ] Successful museum exhibitions can move visitors to higher levels of understanding across a large range of topics. (Falk & Dierking 2000: 122)

Falk & Dierking framhåller också att ett enskilt museibesök inte bara lämnar ett tillfälligt intryck, det följer upplevaren genom livet i framtida interaktioner med människor och institutioner. En upplevelse i en utställning startar innan individen besöker museet, inkluderar upplevelser inom museet så som möten med personal, medlemmar i den egna gruppen, andra museibesökare, utställningar, fördjupningsmaterial och program. Upplevelsen fortsätter sedan långt efter att personen har lämnat museet (Falk & Dierking 2013: 26-33).

Museerna har av tradition en auktoritativ röst, de uppfattas förmedla sanningar om världen och den vetenskapliga forskningen. Genom att samla in föremål och arrangera dem i utställningsmontrar kommunicerar museerna med hjälp av vad Eilean Hooper-Greenhill kallar för visuella påståenden. Att använda visuella arrangemang menar Hooper-Greenhill är en kraftfull metod för kommunikation där styrkan ligger i kapaciteten att skapa visuella berättelser

som framstår vara harmoniska, enhetliga och kompletta. Dessa holistiska visuella berättelser presenteras för det mesta med en anonym auktoritet, de framstår som oundvikliga, de legitimerar specifika attityder och åsikter och det ger dem statusen sanning (Hooper-Greenhill 2000: 151). Hooper-Greenhill argumenterar för att det nya museet bör vara en plats där utställningen istället är en av många olika typer av kommunikation och där kunskap inte längre betraktas som enad och monolitisk. Kunskap blir då istället fragmenterad och består av många olika röster och museets röst är en bland många andra (Hooper-Greenhill 2000: 152).

Att vara en röst bland flera kan betraktas som att vara en del av ett samtal. Sara Ahmed menar att samtal kan vara ett görande, ett skapande av världen. Samtalet kan också betraktas som ett rum i vilket exempelvis mångfaldsarbete händer (Ahmed 2012: 78) och att tala mångfaldens språk är att delta i skapandet av världen (Ahmed 2012: 81). **Eftersom museerna deltar i kulturarvsprocesser där det finns möjlighet att utmana normer och (o)rättvisor kan deras röster i samtalsrummet tala för vidgade perspektiv, de kan delta i skapandet av en värld med mångfald. I vilken utsträckning tar de svenska arkeologiska museiutställningarna till vara denna möjlighet? Och förmedlas det kanske omedvetet budskap som inte var avsedda?**

I Sverige finns det flera exempel på initiativ från staten och andra instanser i form av utredningar och projekt där inriktningen har varit att aktivt arbeta för att bryta ned experternas val- och tolkningsföreträde. Det arbetas för

att i kulturarvsarbetet aktivt utmana ensidiga berättelser med avsikt att istället vidga perspektiv och lyfta fram allas historier. På 1990-talet fick Statens historiska museum i uppdrag av regeringen att utarbeta ett handlingsprogram för att aktivt motverka främlingsfientlighet. Utredningsarbetet resulterade i handlingsprogrammet *Kunskap som kraft* (Ds 1996: 74). 2001 inleddes arbetet med samarbetsprojektet Agenda kulturarv och pågick fram till våren 2004. Projektet var en samverkan mellan läns- museernas samarbetsråd, länsstyrelserna och Riksantikvarieämbetet. Målsättningen med projektet var att

... i samverkan med det omgivande samhället förnya kulturarvsarbetets inriktning, demokratiska förankring och slagkraft. (Agenda kulturarv, programförklaring)

I programförklaringen kallas Agenda kulturarv för ett public service-uppdrag som ska vidga perspektiven på samtiden och på människors varierande villkor. Institutioner som arbetar med kulturarv ska med ett historiskt perspektiv bidra med redskap med vilka frågor om demokrati, delaktighet, jämlikhet, biologisk mångfald, social ohälsa, glesbygdens utarmning och tillväxtområdets attraktionskraft kan problematiseras och hanteras. Målsättningen är att arbeta för ett mångkulturellt samhälle där alla grupper av människor ska kunna ta del av och främjas av ett kulturarv med många parallella historier.

Det är viktigt att inte majoritetskulturens perspektiv blir ett begränsande raster som bestämmer mångfaldens innehåll och bredd. (Agenda kulturarv, programförklaring)

Under 2002 och 2003 hade arbetsgruppen Genus på museer (Ku 2001:A) uppdraget att utreda, initiera och stödja museers arbete med genusperspektiv (Genus på museer 2004: 9). Slutsatser som drogs från arbetet var att diskussioner och problematiseringar av könsroller långt ifrån alltid förekommer i museernas verksamhet. Det arbete som görs tar sig uttryck i enstaka utställningar istället för att genomsyra hela utställningsverksamheten. Arbetsgruppen konstaterar att genusperspektivet måste finnas med i arbetet med samlingarna, insamlingspolitiken, forskningen på museerna, museipedagogiken och utbildningen av de museiverksamma. Förutsättningarna för att detta ska kunna ske menar arbetsgruppen kan och bör bli bättre (Genus på museer 2004: 63).

Året 2006 utlystes av regeringen som ett Mångkulturår i Sverige och syftet var att öka alla invånares möjligheter att delta i kulturlivet. Målsättningen var att både öka utbudet och göra det mer mångfasetterat och att andelen utövare och administratörer med utomsvensk eller minoritetsbakgrund ska öka permanent (SOU 2005:91).

I Agenda kulturarvs programförklaring deklarerades att alla grupper av människor ska kunna ta del av och främjas av ett kulturarv som rymmer många olika historiska spår. Men människor är inte bara del av *en* grupp, i varje individ möts en rad olika identitetskategorier

och grupptillhörigheter som utifrån ett intersektionellt perspektiv korsas i olika hegemoniska maktrelationer. Därav är det problematiskt att betrakta identitetskategorier som homogena grupper och att bara titta på hur väl exempelvis kvinnor är representerade i berättelserna. Kategorin kvinnor har i många sammanhang förutsatts vara en sammanhängande grupp med identiska intressen och önskemål oavsett motsättningar som rör klass och etnicitet/"ras". På samma sätt har klasstillhörighet betraktats som homogena grupper med samlade intressen, men klasser är istället

heterogena grupper som genomskärs av köns- och rasskillnader samt andra särskiljande faktorer. Alla människor inom samma klass står inte i samma förhållande vare sig till produktionsprocessen eller till andra aspekter av verkligheten. (Loomba 2005: 39)

Chandra Talpade Mohanty (2003) lyfter fram flera olika problem med att betrakta kvinnor som en redan konstituerad grupp. På ett analytiskt plan antyder det en uppfattning om att genus-, könsskillnader eller till och med patriarkatet kan appliceras universellt och över alla kulturer. På ett metodologiskt plan menar Mohanty att bevis på universalitet och kulturöverskridande validitet okritiskt skaffas fram. Mohanty diskuterar forskning om nutida förhållanden där ett resultat blir att det antas en homogen föreställning om förtrycket av kvinnan som grupp, och på detta sätt skapas till exempel en bild av en "genomsnittlig kvinna i tredje världen". Denna kvinna framstår som sexuellt förtryckt, ignorant, fattig, utbildad,

traditionsbunden, ett offer och så vidare. Detta menar Mohanty är en kontrast till den ”västerländska kvinnan” som välutbildad, modern och som har kontroll över sin egen kropp och sexualitet (Mohanty 2003: 21).

Under 2006 inledde jag tillsammans med Fanny Steen<sup>1</sup> ett arbete med att analysera museiutställningar utifrån ett genusperspektiv. Med förankring i den kulturpolitiska propositionen 1996/97:3 där det framhålls att alla människor har del i tillkomsten av kulturarvet oavsett kön, ålder, härkomst, social ställning, utbildning, talang eller sysselsättning argumenterade vi för att analyserna bör ske i ett intersektionellt perspektiv (Bünz & Steen 2008). Med utgångspunkt från Ahlsén, Berg, & Bergs (2005) metod att ställa ”Tjugo frågor till en utställning” gick vi systematiskt igenom sju kulturhistoriska och arkeologiska utställningar och tillsammans med dessa frågor använde vi oss av vad Paulina de los Reyes och Diana Mulinari kallar för en ”dialog mellan Marx och Foucault” (de los Reyes & Mulinari 2005). de los Reyes & Mulinari framhåller vikten av att skilja på olika typer av förtryck, de menar att intersektioner mellan exploaterings- och avvikelseprocesser förstärker utsattheten för vissa kategorier (de los Reyes & Mulinari 2005: 42). De analyser vi gjorde av exploaterings- och stigmatiseringsprocesser i de sju utställningsberättelserna visade att ”vita västerländska män” ibland framställdes som exploaterade men aldrig som stigmatiserade. Kvinnor och framförallt svarta män framställdes som avvikande (Bünz & Steen 2008: 22).

1. Arkeolog och museivetare, Göteborgs Naturhistoriska museum

Det är med utgångspunkt i det arbete jag gjorde tillsammans med Steen som jag nu går vidare och formulerar ett antal frågor om vad som berättas i svenska arkeologiska museiutställningar. **Avsikten är att utifrån ett intersektionellt perspektiv ställa frågor om vad de svenska arkeologiska museiutställningarna har för röst i mångfaldens samtalsrum i början på 2010-talet.**

Under den tid jag har arbetat med avhandlingen har det gjorts några utredningar om kulturarvsarbete och mångfald och det har också pågått arbete ute på museerna. Under de två åren 2011 och 2012 hade Statens historiska museer regeringsuppdraget att utveckla metoder för jämställda representationer i samlingar och utställningar på Sveriges museer. I jämställd representation innefattas ”jämställdhet mellan könen samt HBTQ-fältet” (Jämusrapport 2013). I slutrapporten dras slutsatsen att det är viktigt att arbeta med ett intersektionellt perspektiv.

... arbetet med jämställdhet i museer bör utgå från ett genusperspektiv som också omfattar HBTQ-frågor och i förlängningen även bör kopplas till alla diskrimineringsgrunder: kön, könsidentitet, sexuell läggning, etnisk tillhörighet, trosuppfattning, funktionsnedsättning eller ålder. Det står utom tvivel att intoleranta förhållningssätt inte är isolerade från varandra, ofta kombineras till exempel sexism och rasism. (Jämusrapport 2013)

Projektet har också gett ut två publikationer. *Att störa homogeniteten* (Furumark red. 2013) behandlar begrepp som rasism, islamofobi,

antisemitism, homofobi, funkofobi<sup>2</sup> och anti-feminism. Begreppen diskuteras utifrån de intoleranta rörelser som formeras i Europa. *Genusförbart* (Hauptman & Näversköld red. 2015) innehåller erfarenheter, intervjuer och övningar som ger verktyg för arbete med utställningar och samlingar liksom för museernas ledning.

Arkeologen Anders Högberg har gjort en utredning om mångfaldsarbete inom kulturmiljövården under tidsperioden 2002 – 2012 (2013). Studien utelämnar dock bland annat museernas arbete och fokuseras istället på Riksantikvarieämbetet, länsstyrelser, samarbetsprojekt och forsknings- och utvecklingsarbeten. Högberg konstaterar att studien har givit ett brokigt resultat men den visar att frågor om mångfald lyfts fram som viktiga och att det är mängder med verksamheter som vill ägna sig åt dem. ”Mångfaldsfrågor är på agendan” (Högberg 2013:18). Men begreppet mångfald är, som Högberg uttrycker det, ”ett komplext, omstritt, otydligt och slipprigt begrepp som ges skiftande mening i olika sammanhang” (Högberg 2013:18, se även Ahmed 2012 och Martinsson 2006).

Under 2014 har den statliga stiftelsen Riksutställningar gjort en global omvärldsanalys och kartläggning för att ”visa på möjligheterna för den svenska museisektorn att utveckla och ta vara på utvecklingspotentialen i det mångkulturella Sverige” (Museerna och mångfalden 2014: 13). I rapporten inleds sammanfattningen med:

Ökad polarisering och allt starkare främlingsfientlighet, rasistiska och fascistiska röster har påmint oss om att de demokratiska fri- och rättigheterna även innebär ett ansvar och en skyldighet. En skyldighet för museer att, utifrån sina individuella förutsättningar, bidra ... genom bland annat vidgade perspektiv på människans historia och en större mångfald av berättelser och perspektiv. (Museerna och mångfalden 2014: 6)

Riksutställningar har undersökt hur svenska och internationella museer arbetar med mångfaldsfrågor och har också gjort en kartläggning över hur ”exempelvis instruktioner, stadgar, direktiv och resultatuppföljning påverkar ett museums arbete för ökad mångfald, delaktighet och interkulturell dialog” (Museerna och mångfalden 2014: 13). Ett tydligt resultat som projektet *Museerna och mångfalden* ser i sina analyser är att

Svenska museer speglar och införlivar *inte* den etniska, sociala socioekonomiska eller kulturella mångfalden i Sverige. Merparten saknar också policyer eller åtgärdsplaner för att förändra detta faktum. Det utåtriktade arbetet som bedrivs för ”nya” eller hittills underrepresenterade grupper är också ofta kopplat till specifika samarbeten med SFI i storstädernas förortsområden. (Museerna och mångfalden 2014: 7 min kursivering)

Riksutställningar drar slutsatsen att samtal om mångfald måste gå över i praktiska handlingar, och arbetet måste vara väl integrerat i vardagens alla arbetsmoment. Museer bör ”ta fram mål,

2. Funkofobi är en benämning på fördomar som finns om människor med funktionsnedsättningar.

strategier, planer och regler för deltagande samt inse det reella värdet av samverkan med individer och gemenskaper i samhället” (Museerna och mångfalden 2014: 6-7).

Ett museum för alla måste rymma en mångfald av berättelser utifrån en mångfald av perspektiv. Även de som går emot varandra, mot det som upplevs vara ”rätt” eller mot museet som institution. (Museerna och mångfalden 2014: 7)

**Att det i kulturarvsarbete och i museibranschen idag finns en stor medvetenhet om både mångfald och genusfrågor råder det ingen tvekan om. Och precis som Smith framhåller att det inte räcker med att ”stoppa in” några kvinnor eller etniska projekt i berättelserna ser jag i rapporter och utredningar en medvetenhet om att mångfaldsfrågor måste genomsyra hela arbetet från grunden. Utredningen *Museerna och mångfalden* visar dock att det finns mycket arbete kvar att göra för att uppnå målet med museer som arenor för mångfald.** Som framhålls i de olika rapporterna måste arbetet genomsyra museernas alla olika arbetsmoment. Byggandet av utställningar är ett av dessa arbetsmoment och eftersom utställningsberättelser framställs med hjälp av många olika material och medier i rumsligheter som besökaren rör sig i och upplever med hela kroppen menar jag att det också behövs kunskap om alla dessa olika lager av meningsskapande som ett museibesök innebär. Berättarteknik och utställarkompetens är en kombination av många olika praktiker och kunnande och utställningar är uppbyggda av:

... endless combinations of materials innovatively reconstituting content and ideas into outward form, in ways that cannot always be anticipated. Such is the intriguing nature of exhibition design. (Roppola 2012: 12)

**Vad jag vill bidra med är att öka kunskapen om hur dessa ändlösa kombinationer av material tillsammans skapar betydelser.** Oavsett om det sker avsiktligt eller ej uttrycker museiutställningar materiellt ett diskursivt ställningstagande, de uttrycker ”verklighet” från ett specifikt perspektiv (Roppola 2012: 6).

At their core, exhibitions are material-discursive phenomena that come about through material-discursive practices. Meaning is therefore produced performatively, not just through words, but in how the world is (re) configured through the “causal relationship” between the material and the discursive. (Roppola 2012: 257)

Jag betraktar de arkeologiska museiutställningarna som performativa och materiellt diskursiva iscensättningar av verkligheter **som i utställningsrummet kommunicerar betydelser i många olika lager, som kanske inte alltid är helt förutsägbara. Jag ställer frågor om vilken verklighet som uttrycks och om vilka betydelser som kommuniceras. För att kunna genomföra detta behövs en metod för systematisk analys av utställningsberättelser. En målsättning är därmed att arbeta fram en vetenskaplig metod som fungerar som redskap för systematiska analyser, redskap som ger möjlighet att göra diffraktiva läsningar av de**



**svenska arkeologiska utställningarnas berättelser. Avsikten är också att analysmetoden ska kunna användas som hjälpmedel vid planering och utformning av nya utställningar.**

Även om mångfaldsfrågor finns med i alla olika arbetsprocesser räcker det inte med att bara se till att ”alla” finns representerade eftersom representationer och berättelser innehåller många olika korsande kategoriseringsprocesser. Med utgångspunkten att, som Smith uttrycker det, utmana och förhandla förgivettaganden och orättvisa normer ser jag det som en nödvändighet att arbeta med ett intersektionellt perspektiv.

Sara Ahmed formulerar ett intersektionellt perspektiv som att tänka på och genom punkter i vilka maktrelationer möts. Ahmed menar att intersektionalitetens språk nu för tiden associeras med mångfald och att distinktionen mellan de båda begreppen i nuläget är suddig. Den här suddigheten kan göra saker. Om ett intersektionellt perspektiv ägnar sig åt punkter där maktrelationer möts så är det värt att notera att dessa punkter ofta glider undan från uppmärksamheten och det ligger arbete i att uppmärksamma vad som undkommer fokus. Om mångfald är ett sätt att betrakta eller till och med beskriva en institution så kan det kanske enbart tillåta att några saker kommer i fokus. Ahmed framhåller att hon undersöker mångfald genom att fokusera på vad mångfald fördunklar (Ahmed 2012: 14).

**I den här avhandlingen riktar jag fokus på svenska arkeologiska museiutställningar med frågor om vilken värld deras röster deltar i att skapa. Vad är det för berättelser och betydelser museibesökarna har med sig**

**från sina vandringar genom utställningsrummen? Med ett intersektionellt perspektiv vill jag rikta söklampan mot det som glider undan då fokus riktas mot genus, det som glider undan då fokus riktas på mångfald, det som glider undan då fokus riktas på ett eller några få lager av kommunikation som sker i rumsliga berättelser där upplevaren med sin fysiska närvaro i rummet kan skapa betydelser med alla sinnen.**

## **syften och frågeställningar**

Avhandlingen har tre olika syften. Det huvudsakliga syftet (1) är att ur ett intersektionellt perspektiv göra en systematisk analys av svenska arkeologiska museiutställningars berättelser så som de framställs i text, bild, ljud, ljus, föremål, materialitet och rumslighet. Med utgångspunkten att de arkeologiska utställningsberättelserna är delaktiga i kulturella processer som skapar, utmanar och förhandlar kulturarv ställer jag frågan: **Vilka betydelser skapas i svenska arkeologiska utställningsberättelser?** som kan delas in i ett antal underfrågor:

- Skapas det i utställningsberättelserna normer och (o)rättvisor, och i så fall vilka?
- Utmanas och förhandlas normer och (o)rättvisor, och i så fall vilka?
- Skapas det i berättelserna perspektiv på nutidens identiteter, sociala grupper, gränsdragningar och hierarkier?
- Berättas det om kulturmöten och influenser från olika kulturer och religioner?
- Skapas det i berättelserna komplexitet och alternativa berättelser?

och slutligen

- Hur samspelar text, bild, ljud, ljus, visuella arrangeman, materialitet, rumslighet och betraktarens fysiska närvaro och rörelser i rummet i betydelskapandet?

Det andra (2) syftet är att arbeta fram en metod för analys som både fungerar som ett redskap vid analyser av färdiga utställningar, men som också kan användas som ett konkret arbetsredskap för utställningsskapare. Metoden ska kunna användas som ett förebyggande instrument för att undvika oönskade betydelser och som ett hjälpmedel för att kunna arbeta med berättelser som utmanar normer och framhåller mångfald och komplexitet.

Metoden behöver innehålla redskap för att kunna göra analyserna både systematiska och samtidigt kvalitativt värdefulla. Den behöver innehålla redskap för att göra analyserna både övergripande och ingående för att därmed kunna hitta både generella tendenser och specifika variationer. För att lösa detta använder jag en kombination av *narrativ teori*, socialsemiotisk *multimodal analys* och en metod för *rumslig analys*. Metoden utformas med avsikten att göra diffraktiva läsningar av utställningsberättelserna för att kunna se olika lager av parallella, korsande, motsägelsefulla eller samstämmiga, betydelskapanden i olika *modus*<sup>3</sup> så som text, bild, material, rumslighet, ljud och ljus. Med en diffraktiv läsning menar jag att med en kombination av analysmetoder skapa brytningar där utställningsberättelsernas olika lager av betydelser

3. Begreppet *modus* förklaras under rubriken "den materiella ingången"

blir synliga på samma sätt som ljuset genom ett prisma delas upp i ett spektrum av färger.

Det tredje (3) syftet är att i arbetet lyfta fram analysmetoden, göra den tydlig och genomlysbar. Till detta hör att redovisa resultaten på ett sätt som gör att det går att använda avhandlingens resultat som hjälpmedel och redskap i praktisk museiverksamhet.

Underlaget för analyserna är 36 svenska arkeologiska museiutställningar. Urvalet betraktar jag som en performativ handling då jag med mina val av utställningar ramar in ett material som därmed avskiljs från andra utställningar. Jag har valt att använda den geografiska gränsen för landet Sverige så som den är ritad på en karta. Inom denna avgränsning har jag besökt och dokumenterat så många utställningar som tiden och de praktiska ramarna har tillåtit. Den äldsta utställningen som ingår i materialet byggdes 1978 och de yngsta öppnades under sommaren 2014. Med andra ord har några utställningar många år på nacken, andra är nyproducerade. Några utställningar har sedan jag inledde arbetet plockats ned och några andra har öppnats under den tid som jag har arbetat med projektet. **Detta innebär att inte alla utställningar som ingår i undersökningsmaterialet har funnits tillgängliga samtidigt, men de har alla gått att besöka under tidsperioden 2010-2014.** De har därmed alla haft en röst i samtalsrummet någon gång under dessa fem år. Eftersom utställningarna är gjorda under en ganska lång tidsperiod innebär det att den äldsta rösten i samtalsrummet kommer från 1978 och andra röster kommer från 80-, 90-, 00- och 10-talen. Dessa röster präglas naturligtvis av

olika museipraktiker, olika tidsanda liksom av de ideologiska och politiska strömningar som har passerat under de här decennierna. De äldre utställningarna uppfattades troligtvis inte på samma sätt i den samtid då de byggdes som de uppfattas idag. Undersökningen görs dock med ett sociologiskt kritiskt kulturarvsperspektiv där intresset riktas mot kulturarvsprocesser som pågår här och nu. Jag riktar alltså fokus på den röst utställningarna har i samtalsrummet i min samtid där jag gör analyserna.

Underlaget för analyserna är det som en museibesökare möter då den rör sig i utställningsrummet. Broschyrer, hemsidor och olika typer av fördjupningsmaterial ingår inte i analyserna. Då det finns datorer i utställningsrummet med fördjupningsmaterial har jag inte innefattat det i materialet. Anledningen till att jag väljer dessa avgränsningar är att mitt fokus ligger på visuell, materiell och rumslig analys och upplevelser och betydelseskapande i rumsliga berättelser där upplevaren meningskapar med sin fysiska närvaro och sina rörelser i rummet.

De analyser som görs är inriktade på berättelsernas olika dimensioner och de olika visuella, materiella och rumsliga aspekterna av berättandet och läsandet. I de arkeologiska utställningarna är det vanligt att det visas mänskliga kvarlevor, vilket inte är oproblemiskt. Det finns delade meningar om vilka kvarlevor som kan visas och vilka som inte bör visas, och även om kvarlevor över taget bör visas upp i museimontrar. Det här är diskussioner där det finns många olika åsikter och många starka känslor är inblandade. Hela det här problemområdet lämnar jag helt utanför min undersökning då det är så

komplext att det skulle kräva en egen undersökning. Därmed ryms det inte inom ramarna för det här projektet.

Men de mänskliga kvarlevorna finns ändå ofta med i utställningsrummet och är av nödvändighet en viktig del av det analysarbete jag kommer att göra. I den undersökning jag gör kommer de mänskliga kvarlevorna att diskuteras som en del av den visuella, materiella och rumsliga kommunikationen av berättelser.

### **det intersektionella perspektivet**

Inom arkeologin har begreppet intersektionalitet bland annat, lyfts fram av Margaret Conkey. För att förankra begreppet i arkeologin framhåller Conkey att feministisk kritik av vetenskap har visat hur västerländsk forskning karaktäriseras av en världsåskådning som är bekönad och att den baseras på speciella relationella antaganden om män/kvinnor, natur/kultur och så vidare (Conkey 2005:12). Conkey framhåller att tanken om intersektioner intresserar sig för politiken av representation, vilket är precis vad arkeologi handlar om (Conkey 2005:14).

Men, vad innebär det då att analysera arkeologiska berättelser om förhistoria utifrån ett intersektionellt perspektiv? Och vad innebär det att rikta söklampan mot det som glider undan? Det här är inte helt okomplicerat då de sammanhang där begreppet intersektionalitet har myntats och teoretiserats och där det används i första hand är i nutida (eller nära historiska) kontexter (visserligen med historisk förankring) med nutida processer av kategoriseringar och maktprocesser som har betydelse för människor som lever nu, medan analyser av arkeologiska

utställningsberättelser är analyser av just berättelser. Berättelser som dessutom handlar om helt andra tider, förutsättningar och förhållanden.

För det första är analyserna alltså inte av nutida människors livssituationer, det handlar inte om processer av kategoriseringar, hierarkier och maktaxlar som påverkar existerande människors liv. Det är istället analyser som fokuserar på *kommunikation av berättelser* som skapas inom den arkologiska disciplinen och på de berättelser som skapas om förhistoriska människor och samhällen. De subjektpositioner som finns i berättelserna är konstruerade utifrån vetenskapligt skapade kunskaper (troligtvis präglade av nutida värderingar) om hur det kan ha varit då. Att berättelserna handlar om forna tider och forna människor innebär också att många av de kategoriseringar som är aktuella i livet vi lever idag kanske inte alls var relevanta i det förhistoriska samhället, eller de kanske inte betyder samma sak nu som de kan ha gjort då. Hur hanteras det i berättelserna? Och hur ska jag hantera det i mina analyser?

Den intersektionella analysen har sitt ursprung i feministiskt teoretiserande om kvinnors förtryck utifrån korsande maktaxlar där flera olika identitetskategorier möts. Men för den saken skull är inte ett intersektionellt perspektiv begränsat till att enbart studera kvinnor utifrån ojämlikhetsstrukturer. Och frågan bör ställas om det alltid är just genus som är den avgörande faktorn? Mechthild Bereswill och Anke Neuber ställer just frågan om genus är den centrala orsaken till struktureringen av social ojämlikhet. I analyser där de bland annat behandlar begreppen marginaliserad maskulinitet

och hegemonisk maskulinitet kommer de dock fram till att genus förblir den viktigaste kategoriseringen (Bereswill & Neuber 2012: 79-80). Jeff Hern ifrågasätter lämpligheten i att använda begreppet maskulinitet och vill istället tala om mäns individuella och kollektiva praktiker, mäns identiteter eller diskurser om män (Hern 2012: 91). Hern framhåller också att vissa kategoriseringsprocesser glöms bort i analyserna. Den manliga hegemonin brukar diskuteras utifrån relationer mellan klass, sexualitet, etnicitet och rasifiering och därmed negligeras bland annat relationer till ålder och funktionshinder (Hern 2012: 93).

Bereswill & Neuber ställer frågor om vem som avgör vilken kategori som är relevant för analys. Bestäms kategoriseringarna innan analysen genomförs? Uppstår betydelser och effekter i fältarbetet eller genereras de i den teoretiska diskursen? Frågorna handlar om relationen mellan teori och det empiriska arbetet och Bereswill & Neuber menar att det behövs en konkretisering av de axlar av förtryck som undersöks (Bereswill & Neuber 2012: 81). Med andra ord, fungerar det att bara stoppa in kategoriseringar så som ålder och funktionshinder i analysen? Och vad händer då när analyserna riktas mot skapade identiteter i berättelser som handlar om förhistoriska människor och samhällen?

Nina Lykke ser ett problem i att användandet av begreppet intersektionalitet lockar till att i analyser oreflekterat använda långa listor av korsande kategoriseringar utan att stanna upp och fundera över vad de betyder på mikro- och makrosocial nivå. Begreppet intersektionalitet kan reduceras till en "svart låda", en maskin som utan begränsningar kan slänga fram fler

och fler kategorier på bordet. Analytikern behöver stanna upp och ställa frågor om "Vad är klass?" och "Vad är genus?". Det finns olika sätt att möta detta problem, några löser det genom att identifiera några få viktiga korsande kategoriseringar, exempelvis genus-etnicitet-klass, för att kunna behandla dem utifrån ett sammanhängande teoretiskt ramverk som tillåter analyser på djupet (Lykke 2011: 210). Den här strategin kan kanske fungera bra i vissa sammanhang. Då det gäller analyser av arkeologiska utställningsberättelser ser jag det som problematiskt att begränsa mig till exempelvis genus-etnicitet-klass just på grund av att det skulle innebära att använda en grupp kategoriseringar som är relevanta för nutida förhållanden och applicera dem på kommunikationen av berättelser om forntida, troligtvis för oss annorlunda och kanske främmande, mänskliga levnadsförhållanden och sociala strukturer. Det är också problematiskt på grund av att dessa kategoriseringar inte fångar in aspekter av att de arkeologiska berättelsernas spänner över stora tidsavstånd.

Lykke har ett förslag på hur den svarta lådans maskinella produktion av nya kategoriseringar kan hanteras. Effekten kan betraktas som rhizomatisk, ett koncept skapat av Gilles Deleuze och Félix Guattari (1988), där kunskapsproduktionen följer associativa linjer som inte håller fast vid ett teoretiskt territorium.

Like the plant stems that move horizontally in all directions, rhizomatics as an analytical practice means following theoretical lines of flight, and in so doing accepting non-hierarchical connections between heterogeneous

and multiple phenomena touching each other in unexpected ways. (Lykke 2012: 211)

Begreppet intersektionalitet kan användas för att skifta fokus från ett teoretiskt-politiskt fält till ett annat vilket kan generera nya analytiska och politiska frågor och som kan hjälpa till att identifiera fler inblandade maktskillnader, normer och identitetsmarkörer än de som för analytikern först framstod som uppenbara att rikta fokus mot (Lykke 2012: 212). Lykke markerar tydligt att det är viktigt att inte bara ställa upp kategoriseringar och korsningar utan att också fundera på den teoretiska och politiska tradition de är en del av och som ger dem betydelse. Men samtidigt menar Lykke att en av de viktiga styrkorna med intersektionella analyser är just att de tvingar analytikern att "följa strömmen" och att möta utmaningarna i detta "flöde". Det innebär att låta sig själv ledas mot oväntade, störande, röriga, paradoxala och kanske motsägelsefulla perspektiv och frågor. Lykke argumenterar för en strategi som innehåller både kontextualisering och som öppnar för övergripande dialoger (Lykke 2012: 213). Genom att följa strömmen kan analytikern använda intersektionalitet som ett brett, obegränsat och inkluderande konceptuellt redskap för analyser. Det är då en "teknik att tänka" som omfattar många olika sätt att analysera hur maktskillnader, normativiteter och identitetsformationer utifrån kategoriseringar sam-producerar till exempel in-/exkludering, inte/erkännande, frångående/besittande, om/disponering. Genom att använda kategorisering istället för kategori riktas fokus på processer av kategoriseringar istället för slutprodukterna i

kategorier. Lykke framhåller också att det är viktigt att betona kategoriseringarnas sammanflätning med varandra. För att tydliggöra detta använder hon Karen Barads begrepp *intra-aktion* som hänsyftar till samspelet mellan icke avgränsade fenomen som tränger in i varandra och ömsesidigt omformar varandra i samspelet. Det som för många forskare är viktigt då de talar om korsande kategoriseringar är processer av samproduktion och ömsesidig omformning (Lykke 2012: 208-209).

Eftersom min målsättning är att rikta söklamp- an mot det som glider undan väljer jag att följa Lykkes strategi att i analysarbetet inkludera flera olika teoretiskt-politiska fält, just för att försöka hitta det där som jag först kanske inte kom att tänka på. Men också för att i analysarbetet kunna diskutera aspekter som blir aktuella på grund av att det är berättelser om forna tider som analyseras. Därmed kommer jag att arbeta rhizomatiskt och ”följa strömmen” genom att diskutera och kontextualisera de kategoriseringsprocesser som under arbetets gång synliggörs. Jag väljer också att, så som Lykke föreslår, i analyserna betrakta kategoriseringar som processer mellan icke avgränsade fenomen.

Inför arbetet formulerar jag tre olika aspekter som bör beaktas i utformningen av intersektionella analyser av arkeologiska utställningsberättelser. För det första (1) är det viktigt att undersöka hur mycket utrymme olika identitetskategoriseringar ges (eller inte ges) i berättelserna om förhistoria. Med ett intersektionellt perspektiv innebär det att undersöka om olika kategoriseringsprocesser samverkar för att lyfta fram eller skymma undan subjektpositioner i

berättelserna, eller kanske helt utelämna dem. För det andra (2) är det relevant att titta på hur mycket de tolkningar som presenteras av det förhistoriska materialet präglas av nutidens (kanske stereotypiska) syn på exempelvis könsroller. Med andra ord ställer jag frågan: präglas berättelserna av en uppfattning om universella och kulturöverskridande normer och värderingar? Och finns det här samverkande processer som förstärker eller skymmer undan? För det tredje (3) kan det finnas processer av kategoriseringar i berättandet som hänger samman med att berättelserna handlar om människor som levde för tusentals år sedan. Alltså andra typer av kategoriseringsprocesser än de som är aktuella för analyser av livssituationer här och nu. Den västerländska tankevärlden med idéer om evolutionistisk utveckling medför exempelvis att kategoriseringen stenålder för många betyder primitivt och uråldrigt.

Som svar på de utmaningar som under arbetets gång har dykt upp kombineras det intersektionella perspektivet med analyser gjorda med hjälp av begreppen *karaktär* och *typ* (av karaktär) som används inom den narrativa teoribildningen. En karaktär är en entitet som förekommer i berättelser och i olika genrer brukar det finnas ett antal litterära *typer* av karaktärer som har en specifik uppsättning egenskaper (Margolin 2007: 70). Att identifiera de karaktärer och *typer* som förekommer i berättelserna har vid genomförandet visat sig till stor del vara sammanknutet med att identifiera de kategoriseringar som används och hur de flätas samman, samverkar och motverkar i korsande punkter. Några av de kategoriseringar som är viktiga i berättelserna är de samma som är viktiga här och nu, andra

kategoriseringar är specifika för just arkeologiska berättelser om förhistoria. Genom att först följa det rhizomatiska flödet i sökandandet efter de i berättelserna förekommande karaktärerna och *typerna*, och genom att sedan lägga över ett raster med kategoriseringar som brukar användas i intersektionella analyser, söker jag efter normativiteter och identitetsformationer som kanske inte är de jag först hade kommit att tänka på. Det hjälper mig att sätta söklampan på det som annars kanske glider undan.

## betydelseskapande i fyra dimensioner

För att besvara frågeställningarna kommer en kombination av teoretiska och metodologiska redskap för analys att användas. De tre teoretiska block som ligger till grund för analysmetoden är *narrativ teori*, *socialsemiotik* och Simon Unwins (2009) teoretiska modell *Arkitektur som identifikation av plats*. Utställningarna kommer att diskuteras som berättelser och skapandet och upplevandet av dessa berättelser kallar jag för *berättelsepraktiker*. Betydelse och berättelse är på många sätt två sidor av samma mynt, vilket kommer att förtydligas nedan. Den röda tråden som gör att det går att förena de olika teoretiska ramverken är att museiutställningarna utifrån dem kan betraktas som *kommunikation* som sker genom *skapande och utbyte av betydelser*. Kommunikation betraktas som *processer där alla deltagare är lika viktiga*, där alla deltagare aktivt använder sina resurser i ett *ständigt pågående meningsskapande*.

Tom Hennes beskriver museiutställningar som kontaktzoner där museibesöket kan

betraktas som ett intersubjektivt möte mellan två eller fler individer som var och en har en uppsättning individuella upplevelser och inre motivationer. Dessa möten sam-skapas genom deltagarnas gemensamt riktade uppmärksamhet inom den rumslighet där mötet sker. De betydelser som skapas i ett utställningsrum konstrueras av betraktare och skapare tillsammans i möten via mediet museiutställning (Hennes 2010). Utställningar kan alltså betraktas som performativa platser för intersubjektiva möten (Roppola 2012: 37). Utgångspunkten för de analyser som kommer att göras är att museibesökaren betraktas som en agerande historiskt specifik individ som aktivt interagerar med utställningsmiljön.

Analysmetodens teoretiska ramverk är uppbyggt av tre olika byggstenar som tillsammans fungerar som ett zoomobjektiv som å ena sidan kan ge vidvinkelperspektiv på helheter och å andra sidan steglöst kan zooma in på specifika utställningar, enskilda montrar och detaljer i specifika illustrationer. Resultaten från de olika analysnivåerna är dubbelverkande. Vidvinkelperspektivet ger ingångar för detalj-analyser samtidigt som detaljanalyserna fördjupar och breddar helhetsanalyserna.

Gränserna mellan de tre teoretiska blocken är inte skarpt avgränsade, teorierna flyter in i varandra steglöst, så som det utlovade zoomobjektivet fungerar. Utöver behovet av helhetsperspektiv och detaljanalyser behöver metoderna också fungera för analyser av berättelser som är skrivna i text, berättelser i bild, materialitet och ljud och för berättelser som framställs i rummets tre dimensioner. Slutligen behöver också tidsaspekter kunna diskuteras.

Nedan följer först en förklaring av vad jag menar med berättelsepraktiker och sedan en introducerande presentation av de teoretiska ramverk som ligger till grund för ett fyrdimensionellt redskap för analyser. Grundligare genomgångar av de teoretiska blockens specifika analysbegrepp och hur de kan användas görs i de kapitel där de introduceras och används i analyser av utställningsberättelserna.

Viktigt att framhålla är att analysmetoden är utformad för att fokusera på processer av meningskapande och kommunikation genom berättelser i utställningsrummen. Metoden är också utformad för att kunna ha en materiell ingång på analyser av berättelser som upplevaren *befinner sig i* och *rör sig i*. Upplevaren upplever med alla sinnen med hela kroppen och arbetet med meningskapande och kommunikation av berättelser är ett arbete med kroppens alla sinnen, närvaro och rörelser i rummet. Under rubriken ”den materiella ingången” nedan diskuteras aspekter av materialitet i meningskapande och kommunikation, materialitet i rummet och betraktarens fysiska närvaro och interaktion med rummet. Analysmetoden inkluderar alltså upplevarens fysiska närvaro och kroppsliga rörelser som en aktiv del i meningskapande och kommunikation av berättelser.

### ***berättelsepraktiker***

Abigail Hacket och Robin Denell konstaterar att berättelse, oavsett om det är i romaner eller i arkeologisk vetenskap, är det huvudsakliga sättet att förklara det förflutna (Hacket & Denell 2003: 824). Mark Pluciennik använder sig av narrativ teori för att analysera och

problematiska hur arkeologisk forskning presenteras (Pluciennik 1999). Rosemary A. Joyce argumenterar för att arkeologi redan från start-ögonblicket av en arkeologisk undersökning till produktionen av text genomsyras av berättelse-skapande processer (Joyce 2002: 1-2). Men det är inte bara arkeologer som skapar berättelser. Donna Haraway framhåller att historieberättande är centralt för allt vetenskapligt berättande. Haraway har undersökt berättelser som skapas inom primatforskningen och urskiljer där en samling berättelser som utgör ett berättelsefält med axlar för organisation och regler för att producera förändringar, förvrängningar och betoningar. Berättelserna kan bara genereras, berättas och läsas i relation till varandra. Men vilken berättelse som helst kan inte hysas inom fältet och några berättelser kan inte längre användas. Läsaren av evolutionsantropologi hittar inte enskilda berättelser, den finner istället ett fält som kartlägger speciella sorters betydelser om och om igen (Haraway 1989: 188).

På samma sätt ser antropologen Melanie Wiber i illustrationer av evolutionära berättelser en sammanhängande berättandepraktik. De berättelser illustrationerna är en del i att skapa är i sin tur en del av ett större sammanhang av förklarande redogörelser. De är en del i en större meta-berättelse, en enda dominerande syn på ett händelseförlopp som skrivits ned så ofta och på så många ställen att det ofta behandlas som fakta istället för en teori eller som en infallsvinkel (Wiber 1998: 49).

Litteraturvetaren Nicholas Ruddick konstaterar att paleoantropologer brukar försöka förstå människans nuvarande förutsättningar genom att konstruera sammanhängande



evolutionsberättelser som knyter samman för-människorna med oss själva. Dessa evolutionsberättelser har en välbekant och tillfredsställande intrig och har stor chans att snabbt plockas upp av populärkultur och därmed ge berömmelse åt dess skapare. Ruddick ställer därmed frågan om det under sådana omständigheter alltid är vetenskapen som formar berättelsen, eller om det ibland är berättelsen som formar vetenskapen (Ruddick 2009: 105-106). Misia Landau framhåller att paleoantropologin genom historien har begränsats av konstnärliga regler, mytiska arketyper och narrativa mönster (Landau 1991: 2). Landau menar att narrativ teori kan användas av forskaren som hjälpmedel för att komma bort ifrån sådana mönster (Landau 1991: 175).

Men skapandet av berättelser genomsyrar även vår vardag i många olika sammanhang. Roland Barthes menar att

narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mine, painting ..., stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation. [- - -] narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative. [. . .] Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself. (Barthes 1977: 79)

H. Porter Abbott framhåller att vad vi än betraktar i den här världen försöker vi greppa det

vi ser inte bara i rum utan även i tid. Berättelser ger oss denna förståelse, det ger oss vad som skulle kunna kallas för *former av tid* (Abbott 2008: 10). Redan mycket små barn organiserar sina upplevelser utifrån skript eller berättelser som organiserar representationer av händelser (Falk & Dierking 2000: 48). Även i scener som kan framstå som statiska och händelselösa söker vi en berättelse, som till exempel fotografier och målningar, och förstår vi inte berättelsen förstår vi ofta inte det vi ser, vi kan helt enkelt inte hitta betydelsen. Betydelse och förståelse av berättelsen är därmed nära sammanknutet med varandra (Abbott 2008: 10). Människor skapar betydelser genom att ständigt relatera föregående upplevelser med nuet. John Falk & Lynn Dierking framhåller betydelseskapande och inläring som två sidor av samma mynt, "learning is about meaning-making" (Falk & Dierking 2000: 61). Berättelse, betydelseskapande och inläring sker i ömsesidig samproduktion och människor kommunicerar stora delar av kultur, kulturella beteenden och sociala mönster genom olika sorters berättelser (Falk & Dierking 2000: 49). Tiina Roppola identifierar berättelse som grundläggande för museibesökarens möjlighet att *kanalisera* sina upplevelser. Utställningsskapare använder berättelse som redskap och museibesökaren behöver konstruera sin egen berättelse för att finna mening i utställningen. Avsaknad av berättelse kan upplevas som förvirrande (Roppola 2012: 204-205).

I föreliggande arbete betraktar jag de arkeologiska utställningarna som *processer där alla deltagare är lika viktiga*, berättelserna blir till i aktiva möten mellan författare och läsare genom mediet utställning. Den narrativa

teoribildningen bistår med redskap för att analysera berättelser och dessa redskap kommer att introduceras och användas i kapitlen tre och fyra, för att sedan följa med genom hela arbetet.

### ***kommunikation som skapande och utbyte av betydelser***

Semiotik definieras som studiet av tecken och deras sätt att fungera och inom semiotiken är mottagaren/läsaren aktiv och läsningen är inlärd och bestämd av läsarens kulturella erfarenhet. Läsaren påverkar och hjälper till att skapa textens betydelse genom sina erfarenheter, attityder och känslor (Hall 1997: 61-62). Mottagning och överföring av tecken och koder kan likställas med utövande av sociala relationer och studiet av kommunikation inbegriper den kultur som den är integrerad i. Utifrån detta kan kommunikation definieras som ”social samverkan med hjälp av meddelanden” (Fiske 2000: 11-12). Semiotik fokuserar på, och problematiserar runt processer av representation och Daniel Chandler menar att om man accepterar den postmoderna ståndpunkten att det inte finns någon extern verklighet utanför teckensystemen, kan vi studera tecknens och vår egen roll som spelas tillsammans med andra för att konstruera sociala verkligheter. Det kan minska risken för att vi tar verkligheten för given och som någonting som är oberoende av mänsklig tolkning. Information är inte ”inrymd” i världen eller i böcker. Mening överförs inte till oss – vi skapar aktivt mening utifrån en komplex samverkan av koder eller konventioner som vi i vanliga fall är omedvetna om. Att dekonstruera och utmana verkligheter

av tecken kan avslöja vems verkligheter som är privilegierade och vilkas som är förtryckta (Chandler 2007: 10-11).

En variant som vuxit fram ur den traditionella semiotiken är *socialsemiotik* som flyttar fokus från själva tecknet till *teckenskapandet* (Hodge & Kress 1988; Kress & van Leeuwen 2006: 8; Kress 2010: 9). Teckenskapande sker i specifika historiska och kulturella kontexter av agenter med komplexa intressen och sina egna livshistorier (Kress & van Leeuwen 2006: 7, 12). I en socialsemiotisk framställning av betydelse är individer agerande och genererande i *teckenskapande* och kommunikation. Individen är socialt skapad, har en egen social historia, befinner sig i sociala omgivningar och använder socialt skapade och kulturellt tillgängliga resurser (Kress 2010: 54). Socialsemiotik framhåller att relationen mellan det betecknade och betecknaren inte är godtycklig utan är istället alltid motiverad och konventionell. Det är de transformativa handlingarna av individer, tillsammans med konturer av det socialt givna, som hela tiden omskapar resurserna och gör det möjligt för sociala subjekt att skapa sig själva (Kress & van Leeuwen 2006: 12-13).

Eileen Hooper-Greenhill diskuterar museibesökaren som en socialsemiotisk *teckenskapare* (Hooper-Greenhill 2000: 118-119). Hon framhåller att det i museiutställningar framförs meddelanden med hjälp av kombinationer av ord, bilder och objekt och både föremål och bilder kan bära många olika betydelser (Hooper-Greenhill 1994: 115). Föremåls betydelse konstrueras utifrån den position de betraktas, menar Hooper-Greenhill, och argumenterar för att föremål kan byta betydelse då

de placeras i olika kontexter. Dessa betydelser kan vara motsägelsefulla. Den enskilda individen som befinner sig på en specifik plats inom historien och kulturen, fokuserar på de aspekter av föremålet som den kan känna igen och därmed greppa både visuellt och konceptuellt. Vad Hooper-Greenhill framförallt visar på är att betydelser finns i mycket mer än textskyltarna och att betydelser är i plural snarare än singular (Hooper-Greenhill 2000: 103).

Hooper-Greenhill lägger fokus på själva artefakten och dess olika betydelser i olika kontexter och för olika betraktare. I föreliggande arbete kommer jag att lägga fokus på de betydelser i berättelser och subjektpositioner som skapas i kombinationer av ord, bilder och föremål, precis så som Hooper-Greenhill framhåller, och till detta läggs även rumsliga aspekter och betraktarens fysiska närvaro i rummet.

Gunther Kress och Theo van Leeuwen (2006) har utifrån en socialemiotisk utgångspunkt utarbetat en uppsättning verktyg för att analysera visuell kommunikation som de kallar för en *den visuella designens grammatik*. Ett annat begrepp som används inom socialemiotiken är *multimodal kommunikation* (Kress & van Leeuwen 2001, van Leeuwen 2005, Machin 2010, Kress 2010, van Leeuwen 2011). Analysverktyget *den visuella designens grammatik* kommer att användas på detaljnivå för bildanalyser, vilket inkluderar modeller, rekonstruktioner med människor och även olika typer av rumsliga arrangemang. I dessa bildanalyser ingår aspekter av vilken sorts interaktioner och relationer som skapas mellan karaktärerna i berättelserna och även interaktioner och relationer mellan museibesökaren och berättelsernas karaktärer. Den

visuella grammatiken presenteras och används i kapitel fem.

Med hjälp av *multimodal analys* kan sedan analyserna utvidgas och innefatta rumslighet och materialitet, vilket ger redskap för att undersöka betydelser som kommuniceras i utställningarnas tre rumsdimensioner. Text, föremål, material, färgsättning, belysning, ljud och rumslig placering betraktas utifrån en socialemiotisk multimodal teori som *resurser* som används för att kommunicera betydelser. Den multimodala analysen presenteras och används i kapitel sex. Tillsammans med den multimodala analysen presenteras och används Simon Unwins teoretiska modell för rumslig analys, *Arkitektur som identifikation av plats*.

### *den materiella ingången*

Materiella lämningar efter mänskliga aktiviteter är utgångspunkten för den arkeologiska forskningen och de berättelser om förhistorier som arkeologer, tillsammans med andra discipliner, skapar. Mängder med material samlas in och kategoriseras, katalogiseras och magasineras och några få väljs ut för att visas i museiutställningar. De väljs ut för att representera/bevisa/stödja/utgöra en del av de berättelser som skapas. Det är de materiella föremålen som i det arkeologiska berättandet är kärnan i berättelserna.

De arkeologiska artefakterna är olika till karaktären, vissa är praktfynd av metall, keramik eller sten, men väldigt många är bara fragment eller helt enkelt avfall från tillverkning eller matberedning. Många av fynden är kvarlevor från människor och djur och människan är central i

berättelserna om förhistorier då det är den förhistoriska människan och dess livsvillkor som utställningsberättelserna till stor del handlar om. Det är vanligt att förhistoriska människors kvarlevor är närvarande i utställningsrummen i form av mer eller mindre kompletta skelett, tänder och hår. Ibland är kvarlevorna bara några små rester från brandgravar.

Men berättelserna är även materiella i själva rummet i golv, tak, väggar, öppningar, fönster liksom i textskyltar, bilder, kartor, rekonstruktioner och modeller. De är materiella i form av ljus, ljud, färg och material. Utställningarnas texter berättar med ord och utställningens design och val av föremål skapar betydelser och berättelser i rummet. Museiutställningar är, som Roppola uttrycker det, en uppsättning föremål, texter, medier och rumslighet som har skapats för att kommunicera, provocera tankar och/eller känslor, för att övertala eller informera eller på annat sätt skapa ett meningsfullt intryck (Roppola 2012: 5). Allt som finns i rummet är en del i ett meningskapande, det är en del av kommunikationen mellan berättare och lyssnare/läsare/åskådare. Det är en del av de semiotiska processerna, en del av *teckenskapandet*.

En ingång till samtidskommunikation är som nämndes ovan begreppet *multimodalitet*, som bland andra Gunther Kress använder. Ett *modus* är enligt Kress en socialt formad och kulturellt given semiotisk resurs för att skapa mening. Bilder, skrift, layout, musik, gester, tal, rörliga bilder, ljudspår och 3D-föremål är exempel på modus som Kress räknar upp. Kress för in materialitet i det han kallar för det semiotiska arbetet. Samhällen och kulturer väljer ”material” som

framstår som användbara eller nödvändiga för meningsarbete som görs i kulturen. Vad Kress menar med material är till exempel ljud, lera, rörelse (av delar) av kroppen, ytor, trä och sten. De möjligheter för meningsskapande som dessa material erbjuder väljs konstant i det sociala forandet av modus (Kress 2010: 82).

Att fokusera på materialitet markerar två avgörande val, menar Kress, där det ena är en rörelse från abstraktion som i ”språk”, ”det lingvistiska systemet”, ”grammatik” i en riktning mot vad som är specifikt hos ett modus och dess möjligheter i hur det utvecklas i socialt användande. Det andra valet är att det gör det möjligt att länka medlen för representation med människors kroppslighet. Inte bara i fysiologin av ljud och hörande, av syn och seende, av att röra vid och känna, i smak och att smaka, utan även i det faktum att människor skapar betydelser tillsammans. Utöver detta ger ett fokus på materialitet en möjlighet att betrakta mening som förkroppsligad. Det ger en möjlighet att komma bortom uppdelningar av andra abstraktioner så som kropp och själ, känslor och kognition (Kress 2010: 83). Teorin kan beskriva och analysera alla tecken i alla modus lika väl som deras inbördes förhållande (Kress 2010: 59).

Att studera modus i en multimodal semiotik är att fokusera på *materialet*, det *specifika, skapandet* av tecken *nu*, i den här omgivningen för det här tillfället. Med fokus på det materiella riktas också söklampan mot kroppsligheten hos dem som skapar och omskapar tecken i en konstant semiotisk (inter)aktion (Kress 2010: 13). Kress framhåller att han i sin teori om socialsemiotisk multimodal kommunikation tar sin utgångspunkt i George Lakoff och Mark

Johnsons (1980) kognitivistiska förhållning och att det är en pragmatisk ingång på kommunikation (Kress 2010: 55, 57).

Så som jag läser Simon Unwins teoretiska modell *Arkitektur som identifikation av plats* är den också en pragmatisk ingång till kommunikation där arkitekten och användaren tillsammans *i världen de är* och rör sig skapar och använder arkitektur. Kärnan av *identifikation av plats* menar Unwin är ”geometrier av varande” (Unwin 2009: 131), vilket beskriver de olika sociala och praktiska egenskaper *i världen* där människor är, rör sig och interagerar med varandra och med omgivningen. Utifrån vår kropp mäter vi avstånd, uppskattar mängd energi som behövs för att göra en rörelse och vi är medvetna om former, storlek och avstånd i omgivningen och vad det har för betydelser (Unwin 2009: 138-139). Skapande och användande av arkitektur är en social verksamhet som innehåller attityder och relationer (Unwin 2009: 117, 141, 145-147). Jag ser i Unwins teoretiska modell en fenomenologisk ingång på semiotisk kommunikation som fungerar väl att kombinera med teorin om multimodal kommunikation, så som Kress formulerar den. Jag ser också att den fungerar väl tillsammans med Lakoff & Johnsons *förkroppsligade realism* (Lakoff & Johnson 1999: 26) och Mark Johnsons teori om *förkroppsligad betydelse* där allt meningsskapande uppstår i kroppsliga aktiviteter där kvalitéerna av människans interaktioner med omgivningens konturer är förutsättningen och grunden till språkliga konceptuella system (Johnson 2008: 10). Fenomenologi är en viktig grundsten i Lakoff & Johnsons arbete men för att förstå det de kallar för ”embodied mind” använder de

empirisk forskning från kognitionsvetenskaper (Lakoff & Johnson 1999: 77, Johnson 2008: 27). Lakoff & Johnson framhåller att vårt förnuft är format av vår kropp. De konceptuella system vi använder för att kommunicera och förstå världen, alltså för att skapa mening, växer ur våra kroppar. Betydelse är alltså grundad i och genom våra kroppar. När vi väl har lärt oss ett konceptuellt system är det neuralt inpräglat i våra hjärnor (Lakoff & Johnson 1999: 5-6). En stor del av det betydelseskapande som hela tiden pågår då vi interagerar med omgivningen når oss dock inte på ett medvetet plan (Johnson 2008: 25).

Teorin om *Arkitektur som identifikation av plats* utgår från människors fysiska rörelser och interaktioner med omgivningar som meningskapande aktiviteter, alltså semiotiska interaktioner i fysiska miljöer. Att göra multimodala analyser av utställningsberättelser där rumslighet och arkitektur är modus som betraktaren upplever med hela kroppen innebär att analyserna måste inkludera min egen kroppslighet i utställningsrummet. *Arkitektur som identifikation av plats* erbjuder redskap för analyser av betydelseskapande som sker i relationer mellan rumslighet och betraktarens fysiska närvaro och rörelser i rummet. Betydelseskapande som kanske inte alltid registreras på ett medvetet plan. *Arkitektur som identifikation av plats* presenteras och används i kapitel sex tillsammans med den multimodala analysen.

Om jag nu lägger ihop den materiella ingången med ett intersektionellt perspektiv som betraktar identitetskategorisering som sammanflätade processer mellan icke avgränsade fenomen i

intra-aktioner, blir det tydligt att berättelseskapande i utställningsrum är processer i många olika dimensioner, i många olika lager där museibesökaren intra-agerar med betydelse i utställningsrummen. Berättelsernas rumsliga och materiella betydelse blir till tillsammans med betraktaren. Å ena sidan upplever en lång betraktare inte samma betydelse i rummet som en kort person, en rullstolsburen individ känner andra kvalitéer i sina upplevelser än vad en gående person gör. Å andra sidan upplever varje individ berättelserna från olika subjektpositioner där kategoriseringar så som kön, klass, etnicitet korsas. Men de olika aspekterna är inte åtskilda, betraktarens upplevda subjektposition är i kommunikationen av berättelser skapad av identitetskategoriseringar kombinerade med betraktarens fysiska kontakt med konturerna av utställningsrummets fyra dimensioner.

Tiina Roppola har utifrån analyser av nästan 300 djupintervjuer med museibesökare definierat begreppen *inramning*, *resonans*, *kanalisering* och *breddning* med avsikt att skapa ett språk för utställningsdesign. Ett språk som samtidigt handlar om både utställningsbesökare och utställningsmiljöer. Men det är inte regler det handlar om framhåller Roppola, det är istället generiska processer genom vilka besökare och utställningar startar och upprätthåller en relation med varandra. De fyra begreppen beskriver moment-för-moment de transaktioner som sker när besökaren vandrar genom utställningsrum. Processerna beskriver texturen av besökarens engagemang med utställningsmediet (Roppola 2012: 9). Roppola argumenterar för förenade kropp-sinne-aktiviteter där museibesökarens

omedelbara perceptuella upplevelser formas av integrerade konventioner, föreställningar och begrepp (Roppola 2012: 173).

Utifrån ett besökarperspektiv arbetar Roppola med att förstå och förklara de upplevelser, betydelse och minnen som utställningsbesökare skapar. Det Roppola förklarar är de olika processer som på olika nivåer ömsesidigt formar möten mellan individ och utställningsmiljö, vilket är värdefullt för mig när jag söker efter de betydelse som kan skapas vid dessa möten. Därav kommer jag att integrera Roppolas arbete med analyser av utställningsdesign då jag steg för steg beskriver och använder de olika delmomenten av analyserna. Jag kommer framförallt använda de fyra begreppen *inramning*, *resonans*, *kanalisering* och *breddning*.

## att analysera utställningsberättelser

Arbetsprocessen med att analysera utställningsberättelser består av flera olika delmoment. Det första momentet är att välja vilka utställningar som ska vara med i undersökningen. Nästa steg i processen är att besöka och med alla sinnen uppleva, för att sedan dokumentera. Alltså ett arbete på resande fot i fält. Dokumentation ligger sedan till underlag för det tredje steget, analysen, som i sin tur kan delas upp i tre delar: deskription, analys och tolkning.

## *urval av material*

Då analyserna görs ur ett intersektionellt perspektiv har målsättningen varit att försöka hitta utställningar fördelade över landets yta, för att

på så sätt få med aspekter av variationer som kan förekomma i landets olika delar. Detta har dock visat sig vara svårt att genomföra i praktiken av två olika skäl. För det första är landet ojämnt befolkat med resultatet att det i de norra delarna finns färre städer och därmed färre museer. För det andra finns det i några regioner många museer med arkeologiska utställningar medan det i andra regioner inte finns några alls. Det här innebär att några regioner inte alls finns med i undersökningen. Då det under arbetets gång har visat sig vara värdefullt med ett så stort underlag som möjligt har jag valt att ta med alla de utställningar som jag har haft möjlighet att besöka och dokumentera, med påföljden att några regioner där det finns många utställningar är överrepresenterade.

Av de 36 utställningarna som ingår i materialet (se appendix) har jag alltså själv besökt alla utställningar. Dokumentationen av utställningarna, analysarbete och textproduktion har påbörjats, vidareutvecklats, genomförts och avslutats parallellt i en ömsesidig påverkan. Jag har dokumenterat utställningarna med hjälp av fotografier, filmer och anteckningar utifrån frågeställningar och teoretiska och metodologiska utgångspunkter. Vid behov och möjlighet har utställningarna återbesökts, i några fall vid flera tillfällen.

### ***fältarbete – närvaro, dokumentation och återbesök***

Arbetet med insamlingen av materialet har varit en process som till en början handlade om att jag behövde lära mig ett fungerande system att fotografera. Detta system har sedan längst med

arbetets gång vidareutvecklats för att hjälpa till med att fördjupa och bredda påbörjade analyser. Detta innebär att de utställningar jag besökte först, och som jag av olika skäl inte har kunnat återbesöka, är dokumenterade med lite andra utgångspunkter än de utställningar jag besökte senare, både vad gäller fotografering, filmning och anteckningar. Detta har tagits hänsyn till vid analysarbetet och de aspekter av utställningarna som lyfts fram i de olika delarna av analyserna är de aspekter som går att diskutera utifrån den dokumentation som jag gjorde då jag var på platsen. På grund av att analysmetoderna har utvidgats och utvecklats alltefter arbetets gång har jag återbesökt många utställningar för att göra nya observationer, nya anteckningar, ta nya foton och filma. De aspekter av utställningarna som jag inte kan diskutera utifrån direkt närvaro i rummet eller de minnesanteckningar och övrig dokumentation som gjordes då jag var på platsen har lämnats därhän.

Det är viktigt att framhålla att jag själv varit i alla utställningsrum och har upplevelser och minnen från dem. Men det är också viktigt att ha i åtanke att mina upplevelser och minnen inte är absoluta sanningar. Vid de tillfällen då jag återvänt till utställningar för att göra nya observationer och dokumentationer har jag nästan alltid upptäckt nya aspekter av utställningsrummet som jag inte lade märke till vid det första besöket. Olika människor lägger märke till olika saker, registrerar och upplever olika detaljer och helheter utifrån sina egna intressen och resurser. Då jag går in i utställningsrummet gör jag det i min kropp, med min livshistoria, min sociala och kulturella kontext och med mig har jag mina forskningsfrågor och analysmetoder.

Det jag sedan har med mig från fältarbetet är min dokumentation och mina upplevelser och minnen av rummen och det är det jag måste arbeta utifrån.

De olika analysmetoderna kräver olika mycket närvaro i rummet och olika typer av dokumentering vid närvaron. För textanalyser räcker det med fotografier på textskyltarna och foton som visar var i rummet textskylten sitter. Socialsemiotiska visuella analyser av enskilda bilder i form av målningar, fotografier och illustrationer kan också göras utifrån foton som å ena sidan visar bilden tydligt och som å andra sidan visar var och hur bilden är placerad i rummet. Men det tillför extra dimensioner till analyserna att jag själv varit på platsen och har sett bilderna i rummet och att jag har upplevt rumsligheten där bilden finns. Jag ser om bilden syns på långt håll, vilka detaljer som syns på långt håll, eller om jag måste gå nära för att se bilden och för att se vad bilden föreställer. När jag går i rummet ser jag om en bild ”sticker ut” och eller om den ”smälter samman” med miljön. Min egen närvaro i rummet ger mig möjlighet att se bilden i sitt sammanhang.

För att kunna göra socialsemiotiska visuella analyser av tredimensionella modeller har jag vid fältarbetet dokumenterat med hjälp av fotografier tagna från många olika vinklar som täcker in de olika aspekter som diskuteras i analyserna. För läsarens skull har jag valt ut några foton till avhandlingen som tydligt visar det som diskuteras, men det är viktigt att påpeka att då jag gör mina analyser är det inte utifrån de fotografier som finns i boken, utan ifrån mina egna upplevelser då jag rörde mig i rummet

och utifrån de anteckningar jag gjorde på plats. Fotografierna är ett sätt att anteckna detaljer så att jag kan titta på dem igen när jag sitter vid datorn och arbetar. Några få utvalda foton finns med i avhandlingen för att ge dig som läsare ett fönster att titta in i. Du som läsare är tyvärr begränsad till dessa av mig utvalda inblickar, inblickar som beskär och kanske förvränger utifrån de begränsningar ett foto har. Dessa beskärningar och förvrängningar är lika aktuella för mig när jag sitter och jobbar, med den skillnaden att jag har tillgång till väldigt många fler fotografier som jag själv tagit då jag var på plats och att jag även har filmat lokalerna. När jag tydligt märker att anteckningar, fotografier och filmer inte räcker för att utveckla en analys har jag återbesökt utställningen för att göra nya observationer eller för att kunna skriva på plats.

Analysen av multimodal kommunikation och analysen av arkitektur kräver att jag själv är närvarande i rummet, går omkring och lyssnar, känner, tittar och sätter mig ned på en bänk, promenerar fram och tillbaka, kanske känner dofter, kalla luftdrag eller varma solstrålar genom ett fönster. Ekar det i rummet eller är det tyst och dämpat? Är golvet hårt eller mjukt, ojämnt eller slätt? Kommer alla ljud från ett håll, från samma högtalare, eller finns det olika ljudkällor? Är det en ljudslinga som rullar hela tiden eller startar ljuden av mina rörelser i rummet? Fotografier och filmer med ljud kan dokumentera mycket av det här men jag har också lagt tid på att sitta och röra mig i utställningsrummen och jag har även suttit i några av utställningarna och skrivit och arbetat med delar av texter i avhandlingen.



Analysarbetet har berört olika delar och olika aspekter av utställningarna vilket har krävt olika sätt att fotografera, olika sätt att filma, olika sätt att anteckna, olika sätt att röra mig i rummet och olika sätt att lyssna och känna. Alla de olika lagren i analysmetoderna är inte aktuella i alla utställningar. I vissa utställningar framträder vissa aspekter, i andra är det helt andra saker som är intressanta att diskutera. Vissa aspekter av utställningsberättelserna går utmärkt att diskutera utifrån fotografier och filmer, andra aspekter kräver min fysiska närvaro i rummet och många aspekter ligger på en skala däremellan. Det här har jag alltefter arbetets gång löst med växelverkan mellan fältarbete, analysarbete och återbesök. Och har inte dokumentationen räckt och jag inte har haft möjlighet att besöka museet igen så har jag avstått från att diskutera just den aspekten av just den utställningen.

### *deskription som metod*

Den metod jag har använt för att arbeta mig igenom materialet är att utifrån redskapen inom de tre olika teoretiska blocken *beskriva med ord i text* det jag ser i utställningarnas texter, bilder, montrar och rumsligheter. Att beskriva innebär att peka ut det som är intressebärande och att beskriva bilder med ord innebär också att översätta från ett uttrycksätt till ett annat (Stahre: 2004: 163). Då en bild beskrivs med ord måste det göras med hjälp av språkliga koncept vilket innebär att en beskrivning inte är en representation av bilden utan istället en representation av tankar om bilden. Beskrivningar tenderar också att handla mer om effekter som bilden har på mig som beskriver än om den faktiska

bilden (Baxandall 1985: 11). **Beskrivningen är därmed aldrig en neutral process, den innehåller alltid tolkningar.**

Bilden är ett tvådimensionellt visuellt uttryck som används på många olika sätt i de arkeologiska utställningarna tillsammans med tredimensionella föremål, montrar, modeller och rekonstruktioner som är arrangerade i rumsligheter som jag som betraktare går, står eller sitter i. Att beskriva alla de olika sorters intryck jag som betraktare får i hela min kropp genom syn, hörsel och känsel innebär att jag måste översätta många olika sorters intryck, många olika modus, till språkliga koncept.

Jag betraktar beskrivandet som en performativ tolkande process där jag lyfter fram och sätter ord på det som är intressebärande i utställningsberättelserna. Genom att med ord beskriva hur ett rum ser ut, hur ljuset faller in, vilken färg det är på väggarna, vilken form en utställningsmonter har, tvingas jag att sätta ord på färger, former, material, riktningar och rumslighet. Men, även om jag avstår från att påstå att ett golv ser ut som vatten och istället beskriver en blank blå yta, så är det aldrig en neutral beskrivning. Det är alltid en tolkning som har en effekt för det fortsatta arbetet.

Med hjälp av de tre olika metodblocken har jag steg för steg systematiskt beskrivit mig igenom utställningarna som ingår i materialet. Då de tre teoretiska blocken fokuserar på olika aspekter av berättandet, på olika lager av betydelseskapanden hjälper kombinationen av analysmetoder mig att göra diffraktiva läsningar där ett spektrum av betydelsebärande lager blir synliga. Ovan beskrevs att arbetet med dokumentationen av utställningarna har varit en

process i förändring och detta är tätt sammanknutet med mitt användande av den deskriptiva metoden, vars resultat, ibland i flera lager, har gett upphov till återbesök av utställningar.

## en forskningsöversikt

Det moderna museet växte fram under sent 1700-tal och tidigt 1800-tal och enligt Tony Bennett var det i första hand berättelser om vetenskapens väg från okunskap till sanning som framställdes. Ett utmärkande drag för det moderna museet var principerna om specialisering och klassifikation och det utvecklades en rad museityper så som geologi-, naturhistoriska- och konstmuseer. I dessa museer arrangerades föremål för att göra en vetenskaplig syn på världen begriplig för betraktaren (Bennett 1995: 2). Donald Preziosi kallar museet för det mest centrala och outhärliga institutioner för inramning av modernitet (Preziosi 2004: 71). Eilean Hooper-Greenhill kallar det moderna museet för det modernistiska museet. Det är en europeisk 1900-talsmodell där föremål samlades för att ge en encyklopedisk översikt över världen där den förstods utifrån ett västerländskt perspektiv (Hooper-Greenhill 2000: 150-151). Dessa berättelser hade karaktären av metaberättelser och av evolutionär utveckling (Hooper-Greenhill 2000: 131).

Lennart Palmqvist har gjort en översikt över internationell museivetenskap som han menar tar sin början nån gång redan efter 1800-talets mitt. Som vetenskapligt fält etableras det under 1960- och 70-talen vilket innebär att det nu finns internationellt förankrade studier och teorier om museer i ett forskarsamhälle.

Palmqvist identifierar tre huvudlinjer i museiforskningen. Den första inriktningen kallar han för en traditionell *teoretisk inriktning* där fokus ligger på museets, samlingarnas och samlandets historia. Den andra inriktningen kan kallas för den *etiskt/kritiska* eller den kritiska ”nya” museiologin. Inom denna studeras museernas roll i samhället. Teoretiska modeller och metoder avpassade för forskning om museer arbetas fram med utgångspunkt från basdiscipliner som till exempel arkeologi, historia eller konstvetenskap som integreras med flera olika teoretiska riktningar. Några forskare integrerar strukturalistiska eller kommunikationsvetenskapliga riktningar. En annan grupp hämtar teorier och metoder från samhälls- och beteendevetenskaper och ytterligare influenser finns från genusvetenskap, kritisk teori eller antropologi. Etiskt/kritiska studier är därmed tvärvetenskapliga vilket Palmqvist ser som både på gott och ont, det finns exempel på forskning som fortfarande har stort teoretiskt värde och andra exempel där forskningen sker på för stort avstånd från museerna. Den tredje inriktningen kallar Palmqvist *den praktiska*, vilket är en normativ praktiskt inriktad vetenskap där museipedagogisk forskning har stor betydelse (Palmqvist 2003: 125-145).

1987 kom avhandlingen *Människa och objekt i smyckeskrin* av arkeologen Gundula Adolfsson, en avhandling som i mångt och mycket hade samma målsättningar som den här. Adolfsson dokumenterade och analyserade sammanlagt 27 svenska arkeologiska utställningar och kom framförallt fram till kritiken att människan är frånvarande i berättelser som istället helt fokuserar på en teknologisk evolution.

Clothed in archaeological terms, mankind remains the eternal manufacturer, homo technicus. (Adolfsson 1987: abstract).

Det är en centrerings runt artefakterna som är orsaken till denna utvecklingsbild, menar Adolfsson. Artefakterna relateras endast till föregående och efterkommande föremål istället för att relateras till samhälle och kultur. Adolfsson konstaterar att i arkeologiska utställningar föredras realism, naturalism och positivism. Utställningarna som finns på läns museer finansieras med skattepengar och vill därmed inte väcka förargelse (Adolfsson 1987: 188).

Den kulinariskt anrättade historien skall hos besökaren framkalla välvilja, en utställningsstrategi som ligger farligt nära konsumtionens och kommersens profithunger. Vad som saknas i utställningarna är alternativa spelstilar: förvrängningar, tillspetsningar, provokationer, överraskningar och varför inte absurditeter. (Adolfsson 1987: 209)

Avhandlingen fungerar som en samtidsdokumentation av hur de svenska utställningarna såg ut på 1980-talet, vilket är en mycket värdefull och intressant bakgrund till det här arbetet som diskuterar hur svenska arkeologiska utställningar ser ut trettio år senare, på 2010-talet.

Några forskare har skrivit om de specifika förutsättningarna som finns för arbetet med och berättelseskapandet i utställningar om förhistoria. Susan M Pearce skriver om arkeologiskt curatorarbete (1990) och undersöker relationen mellan curator och andra arkeologer, den materiella

kulturens arkiv och dess hantering, de principer genom vilka arkiven tolkas och presenteras i utställningar och slutligen relationen mellan museets arkeologer och museibesökarna.

Michael Shanks & Christoffer Tilley diskuterar runt problematik som rör produktionen och kommunikationen av arkeologisk kunskap (1992) och de urskiljer några specifika grepp som används i arkeologiska utställningsberättelser. Situationsförevisningar där artefakter läggs tillsammans i en organisation är ett sådant grepp. Shanks & Tilley menar att dessa förmodligen gör det möjligt för museibesökaren att avkoda en betydelse genom upplevelsen av kontext. Sådana associationer tar ofta formen av periodrum, som till exempel stenåldersrum och järnåldersrum. Situationsförevisning involverar mindre eller större grad av rekonstruktion för att erbjuda ett fönster mot det förflutna. Periodrummen fokuserar på kommunikationsvärdet, uppvisningsvärdet av artefakten och avsikten med situationsuppvisning är att överkomma avståndet från det förflutna (Shanks & Tilley 1992: 76).

Publikationen *The presented past, heritage, museums and education* (Stone & Molyneux red 1994) problematiserar i en rad artiklar skillnaden mellan ett "relativt oföränderligt förflutet" som presenteras i skolor, på museer och på historiska besöksplatser och vad som pågår i den arkeologiska forskningen. Avsikten framhålls vara att utmana den allt för vanliga representation av det förflutna som någonting avslutat, objektivt förstått istället för att förstå det förflutna utifrån den "konstruktion" det är och därmed öppna för sam-existerande tolkningar och om-tolkningar.

Publikationen *Making early histories in museums* (Merriman red 1999) är en samling artiklar som på olika sätt försöker möta utmaningar från ”post-” kritiker (poststrukturalism, postmodernism och postprocessuell) i museer och arkeologi på ett sätt så att museer ska kunna vara en bra arena för diskussioner om det förflutna (Merriman 1999: 9). I publikationen ingår en artikel av Pearce där hon sammanfattar museernas praktiker att samla, katalogisera, kategorisera och sätta etiketter på föremål som rycks ur sin ursprungliga (eller i alla fall tidigare) kontext och som sedan placeras i ett nytt sammanhang. När den arkeologiska samlingen hamnat på museet är det museipersonalen som fattar beslut om materialet. Pearce identifierar klassificeringen som en nyckelhandling av makt och menar att etiketten föremålet ges är viktigare än själva föremålen då de rycks ur sina egna sociala kontexter och blir återkontextualiserade i ett helt annat sammanhang (Pearce 1999: 18-19). Pearce menar att museet med sina arkeologiska samlingar skapar en tidsordning med vilken vi kan få begrepp om att tiden överhuvudtaget passerar, att tiden har sekvenser där ”saker” passerar, att tid överhuvudtaget existerar. Utifrån de individuella arkeologernas synvinkel ger studiet och dess produkt dem möjlighet att påtagligt fixera sig själva i direkt relation med förflutna tiders generationer av människor som anses fortsätta tillbaka till början av människoarterna och för att förstå hur kulturer har förändrats för att bli det de är idag. Nära sammanlänkat med detta är den upplevda kapaciteten hos arkeologiskt material att strukturera rummet (Pearce 1999: 17).

Barbara Wood och Jonathan Cotton konstaterar att arkeologiska utställningar allt för ofta projicerar samtida värderingar om vad som är viktigt på förhistoriska samhällen i berättelser om förhistoria vad gäller aktiviteter och föremål. Och ...

[d]espite visitors' interest in individuals like themselves older people, women and children are frequently missing from prehistoric galleries or portrayed as passive observers, while men appear in specific, often dominant, roles such as "Hunter", "Metalworker", "Farmer". (Wood & Cotton 1999: 33)

Marie Louise Stig Sørensen framhåller att arkeologin har en tydlig roll i att naturalisera och legitimera föreställningar om könsbaserade skillnader i beteenden och roller. Sørensen lyfter fram forskning som har visat att genom hela (för)historien råder en stereotypisk framställning av kvinnor som mödrar och hemmafruar som lagar mat och står för omvårdnad, samtidigt som dessa sysslor systematiskt nedvärderas. De försök att åtgärda detta har dock till stor del fokuserats på kvantitativ representation vilket Sørensen menar gör frågan om genus till en fråga om antal representationer av kvinnor. Vad som händer är att kvinnor kan vara tydligt närvarande i en utställning och ändå totalt saknas i berättelsen (Sørensen 1999: 138). Sørensen framhåller att det ligger för mycket fokus på kvinnan snarare än att förstå variationer i olika kvinnors liv (Sørensen 1999: 141).

Som Pearce framhåller, är de arkeologiska berättelserna tätt sammanknutna med berättelser om urtida ursprung och människans evolution, ett tema som också är vanligt i andra typer av utställningar. En klassisk text om museers arbete med insamling och iscensättande av natur och evolution är biologen Donna Haraways ”Teddy bear patriarchy”, en berättelse om den Afrikanska salen på naturhistoriska museet i New York, i vilken Haraway avtäckar flera dimensioner av den ”stora berättelsen”. Museet visar upp ett flertal dioraman med magnifika (och av män erövrade) djur som fungerar som befästare av ras-, kön- och klassnormer, såsom de är kategoriserade utifrån den vite mannen i USA. Utställningen är en påminnelse om att ”den vite västerländske mannen” är normen att eftersträva och den beskriver människans resa från pojke till man, från vilde till civiliserad (Haraway 1989: 26-58). Analysen av den Afrikanska salen finns i en volym där Haraway gör en grundlig genomgång av hur primatforskning genomsyras av berättandepraktiker där en viss typ av berättelser skapas om ”den vite västerländske mannen” (Haraway 1989). Vad Haraway sätter fingret på är berättelseskapan- det och de hegemoniska narrativa tillslutningar som görs både i de vetenskapliga disciplinernas arbete och vid iscensättandet av berättelser på museet.

De tydliga tendenser som Haraway lyfter fram återkommer i många andra arbeten av forskare från olika discipliner som kritiskt analyserar berättelser inom olika museigenrer. Det diskuteras bland annat av Henrietta Lidchi, som menar att museet inte enbart hanterar föremål utan vad som skulle kunna kallas för

idéer – föreställningar om vad världen är, eller bör vara. Museer framhåller inte enbart objektiva beskrivningar eller formar logiska samlingar; de genererar representationer och tilldelar värde och betydelse i linje med speciella perspektiv eller klassifikationsscheman som är historiskt specifika. De reflekterar inte i så stor utsträckning världen genom föremål som de använder föremålen för att mobilisera representationer av världens dåtid och nutid (Lidchi 1997: 160). De idéer och föreställningar som representeras i museiutställningar menar Viv Golding är intimt sammankopplat med ideologier om imperialism, rasism och socialdarwinism (Golding 2009: 24). Liknande tankar framförs av Anne McClintock i en studie om den koloniala eran. Världen var under denna tidsperiod feminiserad och utbredd i rummet för manlig utforskning, menar McClintock, och män ansågs vara härs- kare över naturen och kvinnor var, i sin egen- skap av att vara underordnade, en kategori av naturen (McClintock 1995: 23). McClintock beskriver museet som ett modernt ”fetisch-hus” av det ålderdomliga som blev en institution som förkroppsligar den viktorianska berättelsen om framsteg. I den historiska tiden av modernitet blir kvinnors, de koloniserades och den indu- striella arbetarklassens medverkan förhistorisk, ursprunglig och irrationell (McClintock 1995: 40).

Gaby Porter har med ett feministiskt per- spektiv och fokus på representation undersökt hur museimontrar och samlingar producerar betydelser (Porter 2004). Porter använder sig av teorier från litteraturstudier och kulturstudier och då framförallt visuell och populär kultur så som reklam, filmer och tidningar (Porter 2004:

105-106). I sitt arbete identifierade Porter manliga och kvinnliga identiteter i dikotomierna subjekt/objekt, själv/den andra, progressiv/statisk, officiell/privat, produktion/konsumtion, kultur/natur. I motsatsparen ser Porter de underliggande associationerna aktiv/passiv och manlig/kvinnlig (Porter 2004: 107).

Inom den svenska museivetenskapen är Wera Grahn's avhandlingen *Känn dig själv, genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer* (2006) ett viktigt bidrag. 2007 kom en handbok för genusintegrering på museer, *Genuskonstruktioner och museer*, författad av Grahn. Boken erbjuder en verktygslåda för personalen på museerna som handledning i strävan efter att integrera genus i arbetet med insamlande, arbetet med befintliga samlingar och byggandet av utställningar. Grahn diskuterar även museipedagogens möjligheter att tänka kritiskt kring mötet med besökaren (Grahn 2007). Antologin *Det bekönade museet, genusperspektiv i museologi och museiverksamhet* (red Aronsson & Meurling 2005) är en viktig utgångspunkt och inspirationskälla för det här arbetet och artikeln *Hela historien? Tjugo frågor till en utställning* (Ahlsén m.fl. 2005: 173-189) är i mångt och mycket en direkt utgångspunkt.

Bodil Petersson (2003) *Föreställningar om det förflutna. Arkeologi och rekonstruktion* är en analys av de föreställningar om vikingar som förmedlas i svenska, danska och norska forntidsbyar. Nina Nordström (2007) *De odödliga. Förhistoriska individer i vetenskap och media* är en studie av hur fyra olika förhistoriska individer skapas i medier och hur de visas på museer. Nordström lyfter fram hur de döda kvarlevorna görs till levande

individer och hur de avspeglar den moderna människans förhållningssätt till döden.

Sociologen Anna Samuelsson (2008) konstaterar i *I naturens teater: kultur- och miljösociologiska analyser av naturhistoriska utställningar och filmer* att "[d]en museala strukturen 'producerar' liksom andra mediala och vetenskapliga strukturer kultur och natur". Samuelsson ser stereotypa framställningar av "andra människor" och kön, både hos människan och i framställningar av djur (Samuelsson 2008: 299). Samuelsson ser också en rad dikotomier i analysresultaten. Å ena sidan det hon kallar för en "genusslentrian" med en vit västerländsk heterosexuell kärnfamilj där kategoriseringarna man och kvinnan kodus utifrån passiv/aktiv och inne/ute, alltså som i privat/offentligt och hemmet/"världen". Det skapas också en kropp/själ-dualism vilket Samuelsson kopplar ihop med vad hon kallar för en djupt rotad människa/djur-dikotomi (Samuelsson 2008: 301).

Märit Simonsson (2014) *Displaying Spaces. Spatial design, experience, and authenticity in museums* är en analys av hur rumslig design påverkar upplevelser och betydelseskapande i museer. Simonsson använder vad hon kallar för ett teoretiskt kollage som inkluderar semiotik, multimodalitet, teori om arkitektur, hermeneutik och fenomenologi. Med en fenomenologisk utgångspunkt att kropp och sinne är ömsesidigt beroende av varandra och att kroppen är mediet genom vilket vi upplever världen använder Simonsson en observationsmetod för att beskriva och analysera fem olika museilokaler. Simonsson drar slutsatsen att arkitekturens rumsligheter påverkar upplevelser och meningsskapande mycket mer än vi kanske tror.

Ett antal forskare inom olika discipliner har ägnat sig åt både populärvetenskapliga och vetenskapliga illustrationer, målningar och iscensättande av förhistoriskt liv, förhistoriska människor, förmänniskor, evolution, evolutionskartor och stegar. Som inspiration till den här avhandlingen kan nämnas arkeologen Stephanie Moser som i *Ancestral images, the iconography of human origins* (1998) undersöker hur den vetenskapliga illustrationen skapar och reproducerar betydelser. Moser menar att för många forskare är de konstnärliga visuella representationerna enbart populära presentationer som används för att göra böcker lite trevligare, eller att det är undervisande redskap som används för att förklara för den icke-professionelle. Det här menar Moser är ett stort missförstånd om hur vetenskap fungerar. Framförallt missar det hur central och kraftfull rollen av visuella representationer är inom vetenskapen. Visuella representationer är inte bara avgörande för kommunikationen av vetenskapliga upptäckter och idéer, de är också en central komponent i den vetenskapliga processen där de spelar en roll i produktionen av teorier om vetenskapliga fenomen.

Pictorial reconstructions are a major part of the representation of archaeological ideas about the past and are worth studying because they reveal how our sense of most distant times is inherently a visual one. (Moser 1998: 2)

Moser betonar att hon studerar bilder och hur de förmedlar idéer och hennes grundläggande perspektiv är att bilder är viktiga på grund av att de har kapaciteten att *skapa* kunskap (Moser

1998: 6). Moser lyfter också fram att bilder påverkar oss på ett omedvetet plan och vi tenderar att absorbera dem på ett ögonblick utan att inse precis hur mycket de har format våra tankar (Moser 1998: 16). Och, även om illustrationerna är konstruerade för vetenskapliga ändamål har de ofta en underliggande social agenda som kan relateras till klass, ras och genus som kan kopplas till dem som bildproducenterna och till de specifika historiska sammanhang i vilka de skapas (Moser 1998: 18). Visuella representationer är alltså inte oskyldiga översättningar av forskningsresultat, de får istället snarare ett så kallat "eget liv" där de förmedlar föreställningar som inte uttrycks explicit någon annanstans (Moser 1998: 95).

Moser är tillsammans med Sam Smiles redaktör för boken *Envisioning the past, archaeology and the image* (Smiles & Moser 2005). I *Wondrous curiosities. Ancient Egypt at the British museum* (2006) undersöker Moser hur British museum under olika tidsepoker har visat sin samling med föremål från Egypten. I analyserna ingår både arkitektoniska och estetiska faktorer. Moser argumenterar för att museiutställningar inte bara representerar kunskap, de skapar kunskap och visar på hur insamling, utställning och publikens mottagande av framställningar bidrar till konstruktionen av kunskap (Moser 2006: 217). Det utrymme där presentationen av föremålen ges, placeringen av samlingen i museet, det sätt det är strukturerat, dess distribution eller rumsliga layout, arkitekturen och designen av galleriet och de olika stöd som underlättar tolkning, allt spelar roll för betydelskapandet i utställningsrummet (Moser 2006: 221).

Antropologen Melanie Wiber har skrivit om visualiseringar av kön, ras och framsteg i rekonstruktions-illustrationer om människans evolution (1998). Wiber kopplar liksom Moser ihop forskningen med de betydelser som skapas i bilder och hon utgår på samma sätt som Haraway från berättelseskopande praktiker där till exempel androcenteriska berättelser med mannen och jakten i centrum tränger undan alternativa berättelser med kvinnan den insamlare som den drivande i evolutionen (Wiber 1998).

Det Moser och Wiber fokuserar på är det visuella. Svetlana Alpers framhåller att museer till stor del handlar om det visuella, att se. Föremål som samlas in och visas i utställningar bedöms vara intressanta att titta på (Alpers 1991: 26). Michael Baxandall menar att en stor del av anledningen till att besökaren kommer till museet är att titta på visuellt intressanta föremål och därmed står en stor del av museibesöket av att titta (Baxandall 1991: 33). Baxandall diskuterar relationen mellan texter och föremål. Louise J. Ravelli betraktar text som ett modus och analyserar hur utställningstexter skapar betydelser med språket, design och förevisning som resurser (Ravelli 2006).

På senare år har det dock uppmärksammats att museibesök inte bara handlar om att se och läsa. Ett museibesök involverar alla sinnen vilket diskuteras från många olika perspektiv i publikationen *The multisensory museum. Cross disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory and space* (Levent & Pascual-Leone red. 2014).

En viktig del av museivetenskapen är alla de olika studier av museibesökare som har gjorts.

Dessa undersökningar har sedan de började göras haft olika inriktningar och olika syn på relationen mellan besökare och utställning. Tiina Roppola delar in de empiriska studierna av museibesökande i tre olika grupper utifrån hur forskare har betraktat relationen mellan besökare och utställning. Den första gruppen ställer frågor om effektiviteten av deltagande i utställningar, den andra gruppen ställer frågor om vad som pågår mellan besökare och utställningar utifrån å ena sidan utställningstyper och å andra sidan typer av besökare. Den tredje gruppen ställer frågor om, och utforskar vad som pågår mellan besökare och utställning i *upplevelser* (Roppola 2012: 20-21).

Carol Duncan och Alan Wallach har som utgångspunkt att försöka förstå den genomsnittliga museibesökarens upplevelser av museers uppsättningar av konst, arkitektur och installationer (Duncan & Wallach 2004). Duncan och Wallach använder sig av metoder från traditionell konst- och arkitekturhistoria och av antropologi och arbetar med att förstå de föreställningar och värden som museer kommuniserar (Duncan & Wallach 2004: 51).

Monique Scott undersöker museibesökarens upplevelser av hur berättelser om människans evolution framställs i naturhistoriska museiutställningar (2005, 2007). De betydelser som museibesökare skapar menar Scott uppstår socialt och formas till stor del av individers tidigare erfarenheter och kunskaper. Museibesökare har med sig föreställningar som cirkulerar i filmer, tidningar, klassrum liksom i andra institutioner och i andra museiutställningar. I berättelser framställda i populära medier finns ofta en slentrianmässig framställning av föräldrade



viktoriaiska föreställningar om framsteg (Scott 2007: 2). I berättelser om människans evolution identifierar Scott tropen att ”lämna Afrika” som har kommit att representera en förutsättning för evolutionära framsteg.

... many museum visitors interpret human evolution as linear, teleological narratives of progress from bestial African prehistory to a civilized European present. (Scott 2007: 1).

Ett viktigt resultat av Scotts studier är att de visar hur olika individer upplever olika budskap i berättelserna beroende på hur berättelsernas identitetskategorisering korsas med individens.

Eva Insulanders (2010) *Tinget, rummet, besökaren: Om meningsskapande på museum* är en studie av lärande i museiutställningar. Insulander använder begreppet multimodal design och undersöker inlärningsprocesser med hjälp av besökarstudier i de utställningarna *Forntider I* och *II* på Statens historiska museum i Stockholm.

Bruno Ingeman (2012) studerar i *Present on site, Transforming exhibitions and museums* museibesökarens upplevelser och betydelseskapande då de rör sig i utställningar. Ingeman framhåller att museibesökaren i första hand upplever museet och utställningar som helheter i berättelser snarare än som separata utställda föremål. Ingeman har en fenomenologisk utgångspunkt och utvecklar ett teoretiskt ramverk som han menar går in i både undermedvetna och kreativa upplevelseprocesser.

John H. Falk och Lynn D. Dierking har arbetat med att förstå museibesökarens perspektiv och

upplevelser på museibesök och för att därigenom försöka lära sig vad som kännetecknar bra utställningsdesign. I boken *The museum visitor experience* (1992) utvecklar författarna vad de kallar för en ”kontextuell modell för lärande”. Boken har haft stor betydelse för arbetet med att förstå museibesökarens motivationer och intressen (Semmel 2013: 8). Den uppföljande *Learning from museums, visitor experiences and the making of meaning* (2000) är ett lika viktigt bidrag. I *Identity and the museum visitor experience* (Falk 2009) försöker Falk skapa en förutsägbar modell för att kunna förutse museibesökarens upplevelser, en modell som kan hjälpa museipersonalen att bättre möta sin publik. Istället för att fokusera på antingen museet eller på besökaren menar Falk att interaktionen och föreningen mellan besökare och museum är en förening i en specifik upplevelse (Falk 2009: 35). I *The museum visitor experience revisited* (2013) utvecklar Falk & Dierking den ursprungliga modellen om kontextuell inläring utifrån en mängd nya studier som har gjorts sedan den första publikationen kom för mer än tjugo år sedan.

Även Falk & Dierking framhåller att för att förstå museibesökarens upplevelser av utställningar räcker det inte att bara titta på själva besöket och därefter ställa frågor till museibesökaren om vad den har lärt sig. Istället betonar de komplexiteten i de upplevelser, meningsskapanden och inlärningsprocesser som museibesöket är involverat i och även att de olika processerna sträcker sig över tid och rum. Individens meningsskapande formas av erfarenheter innan besöket liksom erfarenheter efter besöket. I den *kontextuella modellen för inläring* lyfter de fram

tre olika samspelade kontexter som påverkar museibesökaren, den personliga kontexten, den sociokulturella kontexten och den fysiska kontexten (Falk & Dierking 2013: 26-30).



## 2

# kommunikationens deltagare

### **inledning**

I de tre olika teoretiska blocken som tillsammans utgör ramverket för analysmetoden diskuteras olika typer av deltagare i kommunikationsprocesser, deltagare som på olika sätt är avsändare och mottagare, författare och läsare. Det gemensamma för alla teorierna är att ingen deltagare prioriteras över den andre, alla är lika aktiva. I de olika teoretiska blocken finns dock en rad begrepp och kategoriseringar som hjälper till att diskutera olika aspekter av kommunikation och meningsskapande. I det här kapitlet görs en genomgång av de olika begrepp som används om kommunikationens deltagare inom de olika teoribildningarna och hur de kommer att användas i arbetet med analyser av utställningsberättelser.

### **författaren och läsaren – den narrativa teoribildningen**

Det begrepp som inom den narrativa teoribildningen används för att diskutera relationer mellan författare och läsare är *genre*, ett begrepp som även används inom socialsemiotiken. Hodge & Kress definierar genrer som typiska former av texter som länkar samman typer av producenter, konsumenter, ämne, medium, stil och tillfälle. Genreindelningar kan göras utefter medium (t ex TV, film och teater) och utefter innehåll (t ex science fiction, western och komedi) (Hodge & Kress 2007: 7). Utifrån begreppet genre kan man få hjälp att beskriva texter genom att urskilja olika typer av komponenter som är karakteristiska för en specifik genre. Genre fungerar också som en norm för förväntningar som leder författaren i sitt arbete och läsaren i sitt möte med texten (Pyrhönen 2007: 109). Genrer kan betraktas som sociala institutioner som alltid står i

relation till dominerande ideologier. Därmed är genrer intimt sammanlänkade med samhället (Pyrhönen 2007: 113).

Anis Bawarshi argumenterar för att en genre bär med sig och reproducerar kultur då den tillhandahåller den ideologiska kontext i vilken en text och dess deltagare fungerar och uppnår kulturellt värde. Som ideologiska kategorier begränsar genren allt språk och transformerar språken från en denotationsnivå till en konnotationsnivå, ”rå information” eller diskursens ”rå fakta” (denotation) aktualiseras som ”ideologisk information” (konnotation). På det här sättet blir genren ett ”förverkligande” av diskurs och transformerar allmän diskurs till socialt erkänd och betydelsefull text. Det är genren som ger texten en social verklighet (Bawarshi 2000: 349).

Hodge & Kress uttrycker det som att genren kontrollerar textproducentens beteende och förväntningarna hos den potentielle konsumenten. (Hodge & Kress 2007: 7). Reglerna för en genre menar Hodge & Kress är ett kontrollsystem på högre nivå, en uppsättning regler som föreskriver förutsättningarna för att producera betydelse och för receptionen av betydelse, vilket specificerar vem som kan initiera (producera, kommunicera) eller veta (ta emot, förstå) betydelser om vad för ämnen, under vilka omständigheter och med vilka modaliteter (hur, när, varför). Reglerna lärs ut och upprätthålls av konkreta sociala aktörer (t ex föräldrar, lärare, arbetsgivare). De vilar på en uppsättning klassifikationer av människor, ämnen och omständigheter som är ett resultat av tvist under långa tidsperioder, men som i det stora hela har sitt ursprung i de framträdande idéerna av

den dominanta gruppen. Ett exempel på detta är när reglerna tillåter att ett uttalande som är stötande för kvinnor läses som ett skämt. Detta betecknar en specifik struktur av genusrelationer där män som grupp är dominant i relationen till kvinnor, men att de behöver maskera sin fientlighet och aggression gentemot dem (Hodge & Kress 2007: 4-5).

Utifrån ett besökarperspektiv identifierar Tiina Roppola processer av *inramning* som beskriver museibesökarens förväntningar på institutionen museet, på utställningen som medium och hur det påverkar upplevelser av utställningsmiljöer. Roppola framhåller att besökare vid intervjusituationer spontant bekräftade sina uttalanden om upplevelser av museibesök genom att hänvisa till typiska karaktärsdrag hos museet och utställningen som medium. De förväntningar individer har då de besöker en museiutställning skapar *ramar* genom vilka de läser utställningsmiljöer, vad de förväntar sig av miljöerna och hur de ska delta i dem för att känna sig nöjda med upplevelsen. Museibesökare skapar relativa gränser för sina *ramar* genom livslånga erfarenheter med alla typer av institutioner och kommunikationsteknologier (Roppola 2012: 3). De processer Roppola beskriver med hjälp av begreppet *inramning* är alltså relationen mellan genren museiutställningen som medium och museibesökaren. Men inramningar är sociala konstruktioner och fungerar också som en lins genom vilken betraktaren möter museet och utställningsmiljön.

While academics may frame art museums as "racist, sexist, homophobic, colonial, and elitist" Hollywood films frame art museums with "genuine respect and affection". (Oberharth 2001: 6, 26 i Roppola 2012: 77)

Den genre som berättelsen framställs inom är därmed mycket viktig då det styr förväntningar om vad som kan sägas, hur det kan sägas, vem som säger och vem som lyssnar. I fallet utställningsberättelser är det en kommunikation mellan institutionen museet och museibesökare och reglerna för hur utställningsberättelserna berättas och läses är sammanknutna med både museipersonalens och besökarnas förväntningar på *vad* som kan berättas på ett museum och på *hur* det kan berättas. Betydelser som skapas beror också på *vem* som deltar i kommunikationen. Alla dessa olika aspekter är sammanknutna med samhället i stort, sociala relationer, ideologier och maktstrukturer. Vid analyser av utställningsberättelser är det därför viktigt att vara medveten om vad institutionen museet innebär för dem som arbetar där och vilka förväntningar museet kan väcka hos olika besökare.

Roppola identifierar i sitt intervjumaterial fyra olika *ramar* inom vilka museibesökare placerar institutionen museet: en *visa-föremål-i-montrar-ram*, en *lärande-ram*, en *nöjes-ram* och en *pilgrims-ram* (Roppola 2012: 78). Besökare som kategoriserar museibesöket som ett nöje kopplar ihop nöje med lärande (Roppola 2012: 92). En museibesökare som ramar in upplevelser av utställningar utifrån en *lärande-ram* ställer höga krav på museet och förväntar sig att

[t]he *true facts* are on the *labels* (Roppola 2012: 84 kursivering i original).

Museibesökare som betraktar museet som en plats för lärande tenderar också att förvänta sig att museet representerar en sund auktoritet (Roppola 2012: 92).

Vad som är intressant med Roppolas resultat är att hon framhåller att det inte på något sätt ingick i utformningen av det forskningsprojekt hon genomfört att diskutera museibesökarens uppfattningar om själva museet och utställningsmediet. Istället förde respondenterna självmant fram detta vid intervjutillfällena för att motivera sina svar. Att dessa övergripande kategoriseringar utan uppmaning lyftes fram av museibesökare menar Roppola visar på hur framträdande kategoriseringarna är i museibesökarens upplevelser (Roppola 2012: 116).

En utställningsberättelse framställs ofta med museets röst, museet framstår som en berättare. En viktig distinktion inom narrativ teori är att *berättare* och *författare* inte är samma sak. *Berättaren* är en konstruktion, eller ett grepp, som författaren använder (Abbott 2008: 68). När du berättar konstruerar du, oavsett om du hittar på en historia om varelser från en annan planet eller berättar om intima hemligheter om ditt eget liv.

... narrative is always a matter of selecting from a great arsenal of pre-existing devices and using them to synthesize our effects. One of these devices is the narrator. (Abbott 2008: 69)

Utifrån distinktionen mellan författare och berättare är den grupp människor som tillsammans skapar en museiutställning berättelsens författare och museet som en samlad röst är ofta berättaren i berättelsen.

Ett annat grepp som en författare kan använda sig av är att inom en ramberättelse använda sig av en konkurrens mellan olika berättelser. Detta kan vara ett effektivt verktyg för en retorisk repertoar, men denna tävling är egentligen en ”icke-tävling” eftersom ”[a]fter all, there is only one author running the show” (Abbott 2008: 50). Vad gäller *genren* utställningsberättelser finns det flera intressanta aspekter vad gäller författare, berättare och konkurrerande narrativ. För det första är författaren som skapat en utställning inte en individ utan en kombination av många olika personer och yrkesroller som tillsammans skapar en utställningsberättelse. Författaren är ett författarkollektiv och berättelserna är polyfona. Elaine Heumann Gurian menar att produktionen av en utställning har mycket gemensamt med en teateruppsättning eftersom utställningen utformas av en grupp som har individuella visioner och stilar i en process som kännetecknas av kompromisser (Heumann Gurian 1991: 188). För det andra framställs berättelserna i många olika modus som kan innehålla olika, kanske motsägande information. Därmed kan konkurrensen mellan olika berättelser bli en riktig tävling. Berättelsen som finns i de skrivna texterna behöver till exempel inte säga samma sak som de visuella representationerna. De olika resurserna kan framföra olika, kanske motsägande betydelser och de olika metodramverken som steg för steg beskrivs, används och förs samman i de följande

kapitlen är valda för att de kan hjälpa till att på olika nivåer och i olika modus upptäcka och synliggöra berättelser, samstämmiga eller motsägande, som kommuniceras med hjälp av olika semiotiska resurser.

För det andra är museet en institution med historiska rötter. Tony Bennet varnar för frestelsen att avläsa museer som platser för en enad diskurs som är formgiven av ett enda författarsubjekt inom en enskild tidsperiod. Bennet argumenterar istället för, genom att citera Chris Healy, att betrakta museet som en arkeologisk enhet där stratifierade lager av det egna förflutna finns kvar i samtiden (Bennet 2004: 117). Alltså, berättelser som framställs på museer innehåller många olika lager av det som finns i institutionen museets historia och detta blandas i berättelserna med nutida värderingar.

Det finns också hos museerna en historia med klassifikationer av människor, ämnen och omständigheter från olika tidsperioder invävda i nutidens berättelse. Till exempel är nästan alla arkeologiska utställningsberättelser förankrade i uppdelningen sten-, brons- och järnålder. Det kan alltså i en berättelse också finnas konkurrerande narrativ som härrör från institutionen museets olika historiska epoker och som i det samtida berättandet kanske talar emot eller förstärker det budskap som författarkollektivet avser förmedla.

En viktig aspekt av berättelsens *berättare* är hur tillförlitlig den framstår att vara (Abbott 2008: 68). Abbott använder begreppet *röst* och menar att röst i berättandet är en fråga om vem det är vi ”hör” berätta (Abbott: 2008: 70). Vad som är viktigt är vår känsla för vilken typ av berättare

(eller icke-berättare) det är som ger röst åt berättelsen som berättas. Den narrativa rösten är ett grundelement i konstruktionen av en berättelse och det är därför viktigt att fastställa vilken typ av person som berättar eftersom detta låter oss veta just hur berättarens egna behov, önskningar och begränsningar skjuts in i berättandet (Abbott 2008: 72). Den narrativa röst som i de flesta fall hörs i utställningsberättelserna är museets röst, en institution som i de historiska lagren bär med sig vetenskapens och sanningens auktoritet.

Begreppet berättare är nära sammanknutet med fokalisering, berättare och fokalisering avgör tillsammans berättelsesituationen och fokaliseringen fungerar som ett filter för den potentiellt gränslösa information från vilken berättelsen skapas (Jahn 2007: 94). Fokaliseringen är den representerade ”färgningen” av berättelsen genom en specifik agent för perception. *Fokalisatorn* är den som innehar det perspektiv som ges (Bal 2009: 18) Ofta är det berättaren som är fokalisator och då är det genom berättarens ögon läsaren ser berättelsen. Men en berättare (alltså inte författaren) kan också använda sig av en fokalisering (Abbott 2008: 73).

I de arkeologiska utställningarna är det vanligt med museets röst som en avståndstagande berättarröst, men det förekommer att en fokalisator i berättelsen får ge röst åt händelser, stämningar och upplevelser. En jägare kan berätta om sitt liv:

Jag är den som jagade  
längs floden och i skogens hjärta<sup>1</sup>

1. *Människor som vi*

En människa som levde under järnålder berättar:

I slutningen till dalen mellan bergen, där  
frosten inte var för svår byggde vi vårt hus.

[ - - - ]

Åkern gav oss korn till gröt. [ ... ]

Våra förfäder vakade, skyddade, följde våra  
liv.<sup>2</sup>

... och en arkeolog kan berätta om sitt arbete:

Läs arkeologen Knut Kjellmarks berättelse:

”*Skelettet låg på högra sidan, med hufudet åt  
nordväst. [...]*”<sup>3</sup>

En *fokalisator* är en av författaren skapad subjektposition i berättelsen och museibesökare kan uppleva att relationer av *social resonans* uppstår genom engagemang med verkliga människor eller genom representationer av människor och deras sociala konventioner. På den mest konkreta nivån kan besökare finna social sammanmältning genom att interagera med mänskliga tolkare (Roppola 2012: 157). En *fokalisator* kan vara en mänsklig tolkare eller en representant för en grupp eller gruppens konventioner.

Författaren har en stor makt över urval och konstruktion av berättelsen men den kan inte styra hur läsaren väljer att läsa den. Museibesökare reagerar inte passivt på museer, de är mycket aktiva i sitt läsande (Baxandall 1991: 38). De vandrar sällan genom alla utställningar och de kommer inte att titta på alla olika element i en specifik utställning. De läser inte alla

2. *Spår av liv*

3. *Vikingar Jamtli*



textskyltar och ens inte de flesta av texterna (Falk & Dierking 2013: 128). På detta sätt har läsaren makten över läsandet, den kan välja vad den vill fokusera på och vad den går förbi utan att läsa eller studera.

Men läsaren kan också *underläsa* och *överläsa* innehåll och betydelser.

... we do not simply absorb the information in the narrative discourse but, almost invariably, we overlook things that are there and put in things that are not there. (Abbott 2008: 86)

Läsaren är en individ med egna erfarenheter och intressen, som lever i en social, kulturell och historisk kontext. Dessutom tenderar människor att till större del rikta sin uppmärksamhet mot sådant de är väl bekanta med, istället för sådant de inte känner till så väl. John Falk & Lynn Dierking framhåller att en museibesökare med stor sannolikhet snarare bekräftar tidigare erfarenheter och kunskaper istället för att bygga upp nya strukturer av kunskap (Falk & Dierking 2000: 84).

## socialsemiotikens deltagare

Inom socialsemiotiken framhålls att olika kulturer har olika sätt att skapa mening och ju mer uttalade de kulturella skillnaderna är desto större är skillnaden i resurser för representation och i praktikerna de används. Detta innebär att den som teoretiserar och skriver om kommunikation måste ha en någorlunda god insikt i den kultur där kommunikationen sker. Det finns dock några grundläggande principer

som delas av alla kulturer och de tre viktigaste är (1) att tecken är motiverade sammanbindningar av form och betydelse som baseras på (2) teckenskaparens intresse när den använder (3) kulturellt tillgängliga resurser. Det finns principer för teckenskapande och det finns, på en annan nivå, resurser för att skapa tecken. Även här finns det likheter av en allmän typ (Kress 2010: 10-11).

Inom ramverken för de socialsemiotiska metoderna *den visuella grammatiken* och *den multimodala analysen* används ett antal begrepp för att diskutera de olika deltagarna i kommunikationen. Inom den visuella grammatiken är det *interaktiva deltagare* som är involverade i kommunikation genom att tala och lyssna, skriva och läsa, skapa bilder och titta på bilder. De *representerade deltagarna* är de människor, platser och ting, abstrakta ting inkluderade, som representeras i och genom tal, skrift eller bild. Det är de deltagare vilka vi talar och skriver om och skapar bilder av. Kress & van Leeuwen använder i den visuella grammatiken begreppet *representerade deltagare* istället för att tala om föremål eller element i bilder. Detta menar de har de två fördelarna att det lyfter fram den relationella karaktären av att vara deltagare i någonting och det drar även uppmärksamheten till att det är två typer av deltagare inblandade i den semiotiska processen.

Mellan de *interaktiva* och *representerade deltagarna* finns det tre typer av relationer. Det finns (1) relationer mellan olika *representerade deltagare*, (2) mellan *interaktiva* och *representerade deltagare* och slutligen finns det (3) relationer mellan de *interaktiva deltagarna*. De *interaktiva deltagarna* är verkliga människor

som producerar och gör bilder begripliga i sociala institutioners kontexter, institutioner som på olika sätt och i olika grad reglerar vad som kan sägas med bilder, hur det ska sägas och hur det ska tolkas (Kress & van Leeuwen 2006: 114). Producent och betraktare kan känna varandra och vara involverade i interaktion ansikte mot ansikte, men de är ofta okända för varandra och då finns det ingen omedelbar och direkt kontakt, producenten är frånvarande för betraktaren och betraktaren är frånvarande för producenten. Det kan ligga nära till hands att uppfatta det som att producenten har större inflytande över sändandet och mottagandet av visuella budskap, men Kress & van Leeuwen framhåller istället att interaktiva betydelse är visuellt kodade på sätt som vilar på kompetenser som delas av producenter och betraktare (Kress & van Leeuwen 2006: 115).

Museiutställningars *interaktiva deltagare* är å ena sidan den grupp människor som skapar utställningarna och å andra sidan museibesökarna. Alla de olika element som en utställning är uppbyggd av är *representerade deltagare*. De *representerade deltagarna* kan vara tecknade, målade eller fotograferade människor (djur eller andra varelser) och det kan också vara mänskliga kvarlevor och de förhistoriska artefakter som visas. Det kan vara modeller av olika slag och i olika storlek som är placerade ensamma eller i grupp rätt upp och ned eller i olika typer av uppbyggda miljöer med hus, djur och landskap. Som nämndes i inledningen kommer analysverktyget *den visuella grammatiken* att användas för att analysera vilka typ av interaktioner och relationer som framställs mellan berättelsens människor och även interaktioner

och relationer mellan museibesökaren och de visuella representationerna.

I den *multimodala teori om kommunikation* som Gunther Kress utvecklar talar han om en tvådelsstruktur i kommunikationsprocessen. I det semiotiska arbetet är både *retorn*, den som initierar meddelandet, och *tolkaren* lika viktiga (Kress 2010: 42) En museiutställning är vad Kress kallar för *designad*, dess designer har specifika mål som är att visa föremål, bilder och rekonstruktioner, att berätta historier om förhistoria, och genom att göra det, uppnå sociala, kulturella och kanske politiska ändamål. Utryckt utifrån kommunikation och semiotik menar Kress att en utställning är ett *sammansatt tecken* som är *designat* för att fungera som ett meddelande. Det är avsett som en *uppmaning* för besökarens engagemang (Kress 2010: 39). Kress markerar skillnaden mellan att *skapa förutsättningarna* och att *tolka uppmaningen* genom att använda begreppen *retor* och *tolkare*. *Retorns* roll kompletteras av *tolkarens* roll och tecken skapas av båda (Kress 2010: 44-45).

Kress framhåller att teckenskapande är en dubbel process, den initiala skaparen av *tecknet*, det tecken som blir en *uppmaning* för min *respons*, lägger grunden för vad min *uppmärksamhet* fokuserar på (eller inte) och för hur jag *väljer att rama in* i mitt skapande av tecken/betydelse. För att sätta ord på det här i en multimodal teori använder Kress begreppen *orkestrering* och *ensemble*. Med *orkestrering* menar Kress en process av *montering/organisering/design* av en mångfald med tecken, i olika *modus*, till en specifik konfiguration för att forma ett sammanhängande arrangemang. *Ensemble* använder

Kress för att namnge resultatet av dessa processer av design och orkestrering (Kress 2010: 161-162). Kress menar att all kommunikation är rörelse, att interagera i dialog är rörelse. Mitt intresse styr min uppmärksamhet, det ramar in delar av den semiotiska världen. Jag väljer från den uppmaning jag får och konstruerar ett sammansatt tecken/text/ensemble som mitt svar som jag skickar vidare till min samtalspartner (Kress 2010: 169).

Att bygga en museiutställning är att *orkestrera* ett *arrangemang* och den färdiga utställningen är en *ensemble*. Utställningen är en uppmaning formad av en *retor* och museibesökaren *tolkar*, ger en *respons* genom att rikta sin *uppmärksamhet*.

## arkitekten och användaren

The museum's architectural structure is the largest material frame of the museum. The building that houses a museum literally frames the museum. (Roppola 2012: 94)

Museiutställningar byggs, *orkestreras*, i en musei-byggnad tillsammans med dess arkitektoniska egenskaper i form av material och rumsligheter, indelningar, avgränsningar, öppningar, trappor och fönster. Retorn måste använda sig av/acceptera/förändra de rumsliga förutsättningarna. Suzanne MacLeod menar att museernas utrymmen mer och mer erkänns som en miljö skapad genom ett komplex av praktiker och ett system av kunskaper. Museirummet erkänns som ett rum med en egen historia, ett rum som är aktivt i betydelseskapande och ett rum

som är öppet för förändring (MacLeod 2005: 1). Produktionen av museets arkitektur är inte färdig den dagen byggnaden står färdig, produktionen pågår kontinuerligt under inflyttning och användande.

The architect and user both produce architecture, the former by design, the latter by use. As architecture is experienced, it is made by the user as much as the architect. Neither are the two terms mutually exclusive. They exist within each other. Just as the architect is also a user, the user can be an illegal architect. (Hill 1998: 6 i MacLeod 2005: 20)

Men användarna av museibyggnaden bygger inte bara utställningar. Museets personal tar också byggnadens givna utrymmen och skapar föreläsningssalar, museishoppar, lekhörnor och platser för att äta matsäck. Och museets besökare transformerar i sin tur då de kommer in i lokalerna genom hur de använder och rör sig i rummet (Toon 2005: 35).

Arkitektur handlar i mångt och mycket om att skapa ramar, menar arkitekten Simon Unwin. Byggnader ramar in tredimensionella utrymmen, men de innefattar också aspekter av tid. Ramar definierar gränser mellan det som finns innanför ramen och det som finns "utanför". Produkten av arkitektens arbete är multi-dimensionella ramar som kan innefatta många olika lager. Det skapar utrymmen för arbete, idrottsplatser, gator att köra bil på, bordet runt vilket familjen samlas för en måltid och trädgårdar där vi kan sitta. Tillsammans utgör allt det här ett komplext ramverk inom vilket vi lever (Unwin 2009: 103-104). En ram

kan också vara abstrakt, den kan vara en teori. Arkitektur involverar överväganden om hur saker och ting ska ramas in, teoretiskt (filosofiskt) lika väl som fysiskt.

Designing a museum involves thinking about how objects should be exhibited and the routes people might take through its galleries. But it also involves taking a theoretical stance on the notion of a museum and its role in culture. (Unwin 2009: 105)

Tiina Roppola framhåller att den byggnad som museet finns i fungerar som en kraftfull materiell ram (Roppola 2012: 106) och arkitekturen har en stor betydelse för besökares upplevelser av utställningar. Olika typer av byggnader framkallar olika *ramar* hos olika människor. Klassisk arkitektur kan till exempel locka till besök eller avskräcka (Roppola 2012: 94). Roppola ser i sitt intervjumaterial också tydligt att museibesökare genom arkitekturen kan *omformulera sina ramar*. En återkommande kontrast som framkommer är ”gammalt” och ”nytt” där flera respondenter uttrycker en självmedvetenhet om deras associerade känslomässiga och betendemässiga respons på sådana förändringar i stil och substans. Ljus, färger och rymlighet är typiska egenskaper som framhålls skilja det nya från det gamla (Roppola 2012: 93). Roppola konstaterar att museibesökare som omformulerat sin *musei-ram* i första hand nämner moderna byggnader som en anledning (Roppola 2012: 106).

Museibygnaden skapar en tredimensionell rumslighet som inkluderar tid och museibesökarens upplevelser påverkas av den skapade rumsligheten. Besökarens ögon eller fötter guidas genom utställningar av element i rummet, av skapade perspektiv, av skapade volymer eller ramar bestående av verkliga konstruktioner eller antydda rumsligheter (Falk & Dierking 2000: 124). Rumsliga *kanaler* formade av designade väggar, dörrar, öppningar, möbler och detaljer i arkitekturen påverkar hur människor känner sig och därmed också hur de agerar i rumsligheter. Rumsliga materialiteter kan också bidra till de betydelser utställningsbesökare skapar (Roppola 2012: 189-190).

Användandet av arkitekturen sker alltså på flera olika nivåer. Arkitekten skapar byggnaden på ritbordet, museets personal skapar och använder byggnaden i utformandet av museet och museibesökarna rör sig i och använder entréhallar, kaféer, shoppar, kapprum och orkestrerade utställningsrum. Skapande och användande av arkitekturen kan bestå av handgripliga ingrepp i byggnaders rumsligheter och materialiteter, men skapande och användande kan också vara enbart en intellektuell verksamhet. Unwin argumenterar för att den generativa grunden för arkitektur ligger i att identifiera och erkänna en plats. Och det är många som deltar i denna verksamhet, där kommer att finnas platser som förslås av designern och platser som skapas genom användarnas anpassning (dessa matchar ibland och ibland inte). Att betrakta arkitektur som identifikation av en plats hävdar den oumbärliga deltagande rollen som både användarna och skaparna spelar i arkitekturen (Unwin 2009: 28-29).

## avslutande reflektioner

Kommunikationen mellan museet och museibesökaren kan alltså betraktas som en kommunikation mellan författare och läsare, mellan interaktiva deltagare, mellan retor och tolkare och mellan arkitekt och användare. Men museets utställningar är framförallt en genre definierad utifrån medium vilket innebär att det finns en uppsättning med regler och förväntningar mellan sändare och mottagare, regler och förväntningar som är tätt sammanknutna med institutionen museets historia, rådande ideologier och samhället i stort. Det är genren museiutställning som ger berättelserna en social verklighet för sändare och mottagare och möten mellan museibesökare och utställningsmiljö präglas av *inramnings*processer (Roppola 2012: 76-77) som har stor betydelse för förväntningar, kommunikation och betydelseskapande.

Den ensemble som orkestreras av en retor kan innehålla flera olika lager av sammanvävda historiska och samtida berättelsepraktiker, ideologier och värderingar. Det finns ett lager i byggnaden och ett annat i hur den har använts och dessa båda dimensioner kan tala emot eller samstämma med designade berättelser i texter, bilder, modeller och föremål. De olika analysmetoderna som kommer att förklaras och användas i kapitlen 3-6 riktar fokus mot de olika lager av kommunikation som sker utifrån författare-läsare, interaktiva deltagare, retor-tolkare och arkitekt-användare. De olika begreppen och metoderna riktar sökljuset mot olika aspekter av kommunikationen mellan museet och besökaren.

# 3

## berättelsen

### inledning

Berättelse är grundläggande för hur människor skapar mening och kunskap, hur människor skapar minnen och för vidare kultur. Berättelser för vidare kulturella koder om beteenden, antaganden, förväntningar och de känslor som finns inbäddade i mönster av sociala relationer (Falk & Dierking 2000: 49). Berättelse är också ett viktigt redskap för att hjälpa museibesökaren att *kanalisera* sina upplevelser av utställningsmiljöer. Då besökaren har problem att hitta en berättelse i utställningsmiljön har den svårt att skapa mening (Roppola 2012: 204).

En berättelse kan bäras fram av artikulerat språk i skriften eller talad form, i stillbilder och rörliga bilder, gester, och i en organiserad mix av alla dessa substanser, "as though any material were fit to receive man's stories" (Barthes 1977: 79). De olika substanser Barthes talar om kan även kallas för modus som i en *multimodal analys*. Det finns troligtvis flera olika

väl fungerande vägar in i en multimodal analys av de berättelser om förhistorier som framställs i arkeologiska utställningar. Eftersom som jag väljer att betrakta berättelser som kärnan i betydelseskapande och då berättelse är den narrativa teoribildningens föremål för analys väljer jag att ta det första steget in i det multimodala analysarbetet med hjälp av narrativ teori och ett antal analysbegrepp som där erbjuds.

I det här första steget in av analyserna fokuserar jag främst på ett modus, den skrivna texten. Louise J. Ravelli framhåller att utställningstexter är viktiga eftersom de utgör en central komponent av museets agenda för kommunikation (Ravelli 2006: 3). Texter är också det modus för kommunikation som finns med i alla utställningar. Därav väljer jag att börja med just texterna, vilket också ger en möjlighet att i de följande kapitlen bygga upp analyserna steg för steg med hjälp av de olika metodblocken. Den narrativa teorin ligger till

grund för textanalyserna men de begrepp som introduceras och används här kommer att följa med genom hela analysarbetet. Den narrativa teorin är på sätt och vis det kitt som håller samman avhandlingens hela metodramverk.

Det här kapitlet kan delas upp i två olika delar, där den första delen ägnas åt att göra en första grundläggande genomgång och uppsortering av materialet. Med hjälp av begreppen *genre*, *författarintention*, *berättandediskurs* och *huvudintrig* vaskar jag igenom utställningarnas texter och sorterar, definierar och kategoriserar det jag hittar. Resultaten av detta arbete kommer sedan användas i följande kapitel.

Den andra delen av kapitlet ägnas först åt reflektioner om komposition av tid och rum i berättelsevärldar. Detta är dock bara en kort presenterande introduktion av ett ämne som är stort och viktigt inom narrativ teori. Analyser av rum, tid och berättelsevärldar passar bättre längre fram i analysarbetet där utställningsrummens alla modus inkluderas och jag väljer därför att flytta fram analyser av berättelsevärldar till kapitel sex.

Kapitlet avslutas sedan med introduktionen av begreppen agens och aktörer och här görs också en analys av vad som i utställningarnas texter går att utläsa om agens. Dessa analyser är inte sorterande, definierande och kategoriserande så som i kapitlets inledande del, utan snarare ett första steg in i analyser av berättelsernas aktörer.

## genre

Gundula Adolfssons betraktar alla de utställningar som ligger till grund för sin undersökning av svenska arkeologiska utställningar som en och samma *genre* utifrån mediet museiutställning. Men genre kan även definieras utifrån innehåll och i det undersökta materialet identifierar jag sex olika typer av innehåll. Det absolut vanligaste innehållet är vad jag kallar för berättelsen om (1) *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder*, och då alltid med geografiska begränsningar som landskap, region eller landets gränser. Berättelser om förhistoria kan också vara den första delen i berättelser som kan kallas för (2) *Regionens historia*. Utställningarna *Jag Herulen* och *Ett annat liv* berättar om både förhistorisk och historisk tid i ett geografiskt område. Det förekommer också en utvidgad variant som jag benämner (3) *Alltings historia*, som innefattar jordens tillkomst och förändring, djuren och människornas evolution, den teknologiska utvecklingen genom sten-, brons- och järnålder och slutligen den historiska eran fram till idag. Det finns några utställningar som berättar *nästan* hela denna berättelse, som till exempel *Forntid på Falbygden* som börjar med jordens förändring genom tiderna för att sedan nämna människans evolution innan berättelsen om regionens förhistoria tar vid. Ett annat exempel är Årtusendens Skåne som inleder med tiden före livet och människan och sedan tar besökaren genom Skånes förhistoria och historia in i nutid. Då berättelserna kommer fram till förhistorisk och historisk tid finns det i de båda exemplen ovan en geografisk begränsning på berättelsen, en region och ett landskap.

Genrer	
definierade utifrån innehåll	<i>Museiutställningar om:</i>
<p>Grupp I:</p> <p>Berättelser om förhistoria</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Förhistorien – sten-, brons- och järnålder</i></li> <li>2. <i>Regionens historia</i></li> <li>3. <i>Alltings historia</i></li> </ol>
<p>Grupp II:</p> <p>Berättelser om disciplinen arkeologi, om kunskapande och om historiebruk</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. <i>Arkeologin som disciplin</i></li> <li>5. <i>Arkeologins historia</i></li> <li>6. <i>Historiebruk genom tiderna</i></li> </ol>

En annan typ av berättelser kallar jag för (4) *Arkeologin som disciplin* som först och främst är berättelser om den vetenskapliga disciplinen, vad för olika sorters lämningar som arkeologer hittar och hur arkeologer kan tolka dem. Berättelserna kan också handla om arkeologers vardag och om vilka olika arbetsuppgifter yrkesgruppen har ansvar för utanför själva forskningen. Det kan också berättas om (5) *Arkeologins historia* vilket är berättelser som å ena sidan handlar om framväxten av disciplinen och å andra sidan handlar om de personer som genom historien anses ha haft betydelse för arkeologin och för kunskaper om förhistorien. (6) *Historiebruk genom tiderna*, slutligen, benämner jag de berättelser som innehåller kritiska

reflektioner om arkeologin i förhållande till samhälle och rådande ideologier.

Dessa sex olika huvudsakliga typer av innehåll i utställningsberättelserna kallar jag för genrer definierade utifrån innehåll. Genrerna kan delas upp i två grupper, där de tre första består av berättelser om ”vad som har (kan ha) hänt” under forna tider och de tre sista är berättelser om hur kunskap skapas och används inom disciplinen arkeologi. Berättelser om förhistoria har det gemensamt att det finns ett slut på berättelsen då det som kallas forntiden tar slut och medeltiden tar vid. I berättelser om hur kunskap skapas och används befinner sig författare och läsare istället ofta mitt i händelseförloppet.



Gåtorna är många och svaren finns kanske i framtidens forskning.<sup>1</sup>

Det är dock ovanligt att det som berättas i en utställning kan delas in i en enda av dessa genrer, de flesta utställningar har mer eller mindre inslag av olika genrer. Av de utställningar som ingår i undersökningen hör nästan alla till gruppen som i huvudsak berättar ”vad som har (kan ha) hänt”. Berättelser inom genren *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* är vanligast och det är också den enda genre vars berättelser kan ta upp (nästan) hela utställningar, utan inslag av andra genrer. Utställningarna *Bilder av våra förfäder* och *Forntider II* är de utställningar som tydligast bryter mönstret och vars berättelser i första hand fokuserar på hur kunskap skapas och används.

## författarintention

En museibesökare har vid museibesöket inte någon möjlighet att veta vad författarkollektivets intentioner varit då de designade utställningen på samma sätt som läsaren av en roman inte vet någonting om intentionerna hos ”the real living and breathing author” (Abbot 2008: 84). När en narrativ analys riktar fokus mot författarintentioner är det utifrån en *antydd författare* som går att utläsa i texten (Abbot 2008: 85). Det är bara det som är förkroppsligat i olika modus så som språk och bilder, som är mer eller mindre tillgängligt för analytikern (Bal 2009: 7). Min avsikt med följande analyser är alltså inte att försöka komma åt verkliga bakomliggande intentioner hos författarkollektivet

utan istället att definiera ett analytiskt redskap som kan användas för att analysera och diskutera berättelsers innehåll utifrån vad jag kallar för *författarintention*.

Då jag som läsare kan se författarintentionen (1) *Att berätta om (regionens) förhistoria* skapas berättelser inom genren *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* och när författarintentionen (2) *Att berätta om regionens historia* går att identifiera skapas berättelser inom genren *Regionens historia*. Efter samma princip följer definitionen (3) *Att berätta om alltings historia*. Men alla utställningsberättelser beskriver inte linjära händelseförlopp utan några gör istället (4) *Nedslag i tiden*. Göteborgs stadsmuseum och Historiska museet i Stockholm har båda varsin stor utställning om vikingatiden bredvid sina utställningar där de *Berättar om (regionens) förhistoria*. Andra exempel är utställningen *Människor som vi* som handlar om äldre och yngre stenålder, *Fångstfolk* är en berättelse om äldre stenålder och *Barbaricum* är en utställning om järnålder. *Nedslag i tiden* görs även i utställningar som berättar om en specifik fyndplats, som till exempel den tidsbegränsade utställningen *Kungshögen, en statusgrav i det vendeltida Sunnerby* och den fasta utställningen *Hövdingen i Högom*.

Den femte författarintentionen kallar jag för (5) *Att berätta om arkeologin*. *Otto Rydbeck's sten- och bronssal* är ett exempel som kan kallas för en utställning om hur en arkeologisk utställning såg ut förr och om hur de tidiga arkeologerna arbetade. Berättelser om arkeologin kan handla om historiska personer som på olika sätt haft betydelse för arkeologin. Det kan vara både amatörer och yrkesverksamma arkeologer. I dessa berättelser

1. *Spår av liv*

ingår ofta viktiga fyndplatser och utgrävningar. Det förekommer också ganska ofta berättelser om vilka spår arkeologer hittar efter förhistoriens människor, vilka naturvetenskapliga analysmetoder som finns, vad arkeologer kan få reda på och vad som inte går att få svar på.

Då en utställningsberättelse kan placeras i genren *Historiebruk genom tiderna* är författarintentionen (6) *Att berätta om historiebruk* och fokus ligger då på att lyfta fram ett lite mer kritiskt perspektiv på arkeologin som disciplin och på hur (för)historien på olika sätt har använts och används i samtidens ideologiska och politiska syften.

År 1864 anföll Tyskland Danmark som förlorade södra Jylland i kriget. Norden kände sig hotat. Då skapades myterna om brödrafolken och om de nordiska vikingarna som satte skräck i grannfolken. Vikingatiden blev nu ideal som födde nationalkänslor.<sup>2</sup>

De hittills beskrivna författarintentionerna är tätt sammanknutna med genre utifrån innehåll, och ofta är det den författarintention som går att identifiera som avgör vilken genre berättelsen kan delas in under. Men det går även att urskilja författarintentioner som inte alls är bundna till genre som till exempel (7) *Att berätta om vad som (under förhistorisk tid) hände (på olika platser) i världen (utanför Sveriges gränser)*. Det kan i sådana här berättelser göras jämförelser mellan teknologier och livsstilar på en plats i nutida Sverige och på andra platser i världen och det kan talas om långväga kontakter och om att människor reste. Det förekommer också

2. *Vikingar* SHM

(8) *Att göra jämförelser mellan livet då och nu.*

Till Birka fördes kristendomen som konkurrerade med den gamla tron. De som levde där var skeptiska eller rädda för det nya och annorlunda, men tog det till sig och en ny kultur uppstod. I det nutida Sverige möts ständigt olika sätt att tro. Ibland finns en rädsla, men allt oftare också förståelse.<sup>3</sup>

(9) *Att berätta hur det var (och är):*

I det forntida samhället uppfostrades och utbildades barnen hemma på gården för att så småningom ta över och föra den och släkten vidare.<sup>4</sup>

(10) *Att berätta hur det kan ha varit*, som kännetecknas av att det i berättelsen framhålls att det som presenteras är en tolkning och att det ofta finns flera olika tolkningar av samma material.

Vi vet inte vad de betydde för dem som högg in bilderna. Var de bytesdjur, representerade de gudar eller något annat? [ ... ] Troligen var hällarna heliga platser för människorna, där inte vem som helst fick vistas. Möjligen innebar älven en gräns mellan olika folkgrupper i området<sup>5</sup>

Det här fyndmaterialet kan tolkas på flera sätt. En teori är att lokala jägare/samlare ... utnyttjade platsen säsongvis under höst och vinter.<sup>6</sup>

3. *Forntider II*

4. *10 000 år på Gotland*

5. *Forntider II*

6. *Forntid*

## Författarintentioner att:

1. berätta om (regionens) förhistoria
2. berätta om regionens historia
3. berätta om alltings historia
4. göra nedslag i tiden
5. berätta om arkeologin
6. berätta om historiebruk
7. berätta om vad som (under förhistorisk tid) hände (på olika platser) i världen (utanför Sveriges gränser)
8. göra jämförelser mellan livet då och nu
9. berätta hur det var (och är)
10. berätta hur det kan ha varit
11. öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor

Och slutligen (11) *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor:*

I utställningen vill vi visa att all vetenskap är en produkt av sin samtid och därmed i ständig förändring. Vad är det som styr våra frågor? Varför sparas vissa föremål och inte andra?<sup>7</sup>

... är identifierbara författarintentioner som förekommer tillsammans och var för sig i de olika genrerna. I en berättelse inom genren *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* kan till exempel författarintentionen *Berätta om vad som (under förhistorisk tid) hände (på olika platser) i världen (utanför Sveriges gränser)* och *Att göra jämförelser mellan livet då och nu* användas. Och då kan det kombineras med *Att berätta hur det*

*var (och är)/kan ha varit* och/ eller *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor*, och så vidare.

De identifierade *författarintentioner* som inte i första hand definierar genre kan istället betraktas som olika sätt att förhålla sig till berättelsens innehåll och olika strategier att involvera läsaren i berättandet. *Att göra jämförelser mellan livet nu och då* liksom *jämförelser mellan olika platser i världen* kan (eller inte) användas för att *Öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor* vilket även gäller för *Att berätta hur det kan ha varit*. Gemensamt för dessa författarintentioner är att de kan öppna upp för *processer av breddning* (Roppola 2012: 6) där läsaren kan sätta berättelsens innehåll i vidare kontexter, både vad gäller kunskapande och att just öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor.

7. *Bilder av våra förfäder*

Utställningarna *Forntider I* och *II* är exempel på berättelser där jag ser kombinationer av de författarintentioner som kännetecknas av att de kan öppna upp för processer av *breddning*. I *Forntider I* ser jag framförallt *Att berätta hur det kan ha varit* och i *Forntider II* ser jag *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor* vilket görs med jämförelser både mellan nu och då och mellan olika platser i världen. Eva Insulander har gjort besökorienterade analyser av multimodalt meningsskapande i dessa båda utställningar och resultaten visade att besökare som vandrar igenom *Forntider I* till viss del utifrån utställningsberättelsen

... reflekterar över den egna samtiden och livssituationen, men att tolkningen av det arkeologiska materialet istället hamnar i förgrunden. (Insulander 2010: 258)

Analyserna visade också att utställningen *Forntider II* förmår att

... skapa engagemang både för det forntida materialet och för den existentiella tematiken. (Insulander 2010: 258)

## berättandediskurs

*Story*, *berättare* och *berättande* är begrepp som används i samband med narrativa analyser. En *story* behöver inte enligt alla forskare ha en början och ett slut men vad som krävs är ett händelseförlopp (en eller flera händelser) och karaktärer (bredare uttryckt existenser eller entiteter) och en rörelse framåt i tiden (Abbott 2007: 41). Att skilja mellan *storyn* och *berättaren* är ett sätt

att framhålla att *storyn* har en separat existens från sitt berättande och kan på så sätt berättas på olika sätt av olika *berättare* som kan använda olika ord, olika känslomässiga vinklingar, olika perspektiv och varierande detaljer (Abbott 2007: 39). Viktigt att framhålla är dock, vilket påpekades i kapitel två, att *berättare* inte är samma sak som *författare*. *Berättaren* är den röst som hörs i berättelsen, den är en konstruktion som författaren använder (Abbott 2008: 68).

Olika berättare kan använda olika diskurser, använda olika formuleringar och metaforer. Berättare kan göra olika känslomässiga antydningar och placera läsaren på olika sätt gentemot *storyn* och *storyns* karaktärer. Mediet museiutställning är en genre vilket innebär att det finns regler och förväntningar hos både skapare och mottagare och reglerna är sammanvävda med lager av historiska konventioner liksom med samhället i stort. Hur berättelsen framställs är därmed fast förankrat i den genre berättelsen framställs inom men samtidigt invävd i andra genrer liksom i historiska och samtida filosofier, världsuppfattningar och hegemonier.

Nedan följer beskrivningar av ett antal vad jag kallar för *berättandediskurser* som jag har identifierat i de undersökta utställningsberättelserna. Jag väljer detta begrepp för att tydligt markera att det inte är diskurs som i diskursanalys som avses. Några av de *berättandediskurser* jag har identifierat i materialet är just vad som utifrån en diskursanalys kan kallas för diskurser. Men några andra är lite mer specifika för genren och öppnar inte på samma sätt upp subjektpositioner utan skapar istället olika stämningar i berättelserna, olika känslomässiga vinklingar och olika relationer mellan berättelsernas karaktärer och läsaren.

### *evolutionen och skapelsens krona*

I inledningen nämndes att arkeologin som disciplin genomsyras av berättelseskapande processer. De berättelser som skapas handlar till stor del på olika sätt om evolution, det kan vara en biologisk, teknologisk och/eller en kulturell evolution. Linda Tuhiwai Smith uttrycker det som att det västerländska historieskrivandet baseras på en linjär syn på tiden som länkas samman med föreställningar om framsteg. Smith menar att utveckling betraktas som evolutionär och teknologisk vilket är närvarande i både liberala och marxistiska föreställningar om historia (Smith 1999: 55).

Monique Scott konstaterar att museibesökare ofta läser in framsteg i berättelser om evolution. Många museibesökare, framförallt västerländska museibesökare, förlitar sig på kulturella framstegsberättelser. Berättelser som bygger på den viktorianska antropologiska föreställningen att människans evolution är en linjär utveckling från en primitiv afrikansk förhistoria till ett civiliserat Europa (Scott 2007: 2).

Litteraturvetaren Gillian Beer har granskat berättelser om evolution och konstaterar att "Causal relations preoccupy novelists and biologists alike." (Beer 2009: 105). Beer menar att vi lever i en kultur som domineras av evolutionära idéer och att vi behöver förstå deras makt över fantasin i vår dagliga uttolkning av världen (Beer 2009: 2). Evolutionsteori har på grund av sitt intresse för tid och förändring inneboende likheter med de problem och processer som finns i berättelser (Beer 2009: 5). Beer menar vidare att under de senaste hundra åren har evolutionsteori fungerat i vår kultur som en myt i en period av tro, ibland som metafor och

ibland som paradigm, och den har försett en stor skara discipliner långt utanför sitt eget fält av biologi. Evolutionsteori enligt exempelvis Darwin innefattar inte begrepp som förbättring och framsteg men det sätt som teorin används i berättelseskapande har till viss del förvärvat dessa begrepp. Beer menar att användandet av den evolutionära metaforen har blivit ett sätt att bekräfta vårt värde och föreslå att vi ärver världen då den står på sin topp i utvecklingen. Tanken om utveckling får det att framstå som att allt förflutet oavbrutet har strävat efter att bli vår samtid (Beer 2009: 13-14).

I sin undersökning av arkeologiska utställningar på 1980-talet kommer Gundula Adolfsson fram till att "Utveckling reduceras till teknologi och framstår som en slags teknologisk evolutionism." (Adolfsson 1987: 141-142) och "vår tid och vårt samhälle framstår som skapelsens krona" (Adolfsson 1987: 144). Adolfsson konstaterar vidare att de flesta arkeologiska basutställningar utgår ifrån ett linjärt tidsbegrepp och beskriver en framåtskridande eller uppåtgående utveckling (Adolfsson 1987: 144). Som sidoeffekt av den kronologiska framställningen uppstår implicit tanken om den välgörande effekten av teknologiska framsteg. Adolfsson menar att det uppstår en duperande effekt av utvecklingsoptimism som bygger på två förutsättningar. Den ena är att utvecklingen framstår som överskådlig och den framstår även som logisk och meningsfull. Denna åskådlighet bygger dock på isolerade fragment (Adolfsson 1987: 139-140). De flesta av de utställningar som Adolfsson analyserade på 1980-talet har bytts ut, förändrats eller plockats bort och frågan är nu om berättelserna har förändrats.

Jag finner dock ganska snabbt exempel i en text.

Här kan man se utvecklingen från den enkla bennålen från stenåldern över järnålderns olika spännen eller fibulor till vikingatidens magnifika dräktspännen.<sup>8</sup>

I de undersökta utställningsberättelserna finns tydliga inslag av både evolutionära idéer och om skapelsens krona, vilket kommer att diskuteras i de följande kapitlen.

### *the "West" and the "Rest"*

Stuart Hall kopplar samman modern med begreppet "Väst" och framhåller att "Väst" och "västerländsk" är en historisk, och inte geografisk, konstruktion. Med ett västerländskt samhälle avses en typ av samhälle som är utvecklat, industrialiserat, urbaniserat, kapitalistiskt, sekulärt och modernt, och därför menar Hall att begreppet västerländsk nästan är identiskt med modern. "Väst" är en idé, ett koncept, och Hall räknar upp ett antal sätt på vilket detta fungerar. För det första ger det en möjlighet att karaktärisera och klassificera samhällen i olika kategorier – t ex västerländskt och inte-västerländskt. Det är ett redskap att tänka med och det sätter en specifik struktur av tänkande och kunskap i rörelse. För det andra är det en bild, eller en uppsättning av bilder. Det *representerar* i muntligt och bildligt språk – det är en sammansatt bild av hur olika samhällen, kulturer, folk och platser är. Det fungerar som en del av språket, ett system av representationer som fungerar tillsammans med andra bilder och idéer med vilka

det utformar uppsättningar: t ex västerländsk = urban = utvecklad; eller inte västerländsk = icke industriell = lantligt = jordbrukssamhälle = under utveckling. För det tredje tillhandahåller det en standard eller en modell för jämförelse. Det ger en möjlighet att jämföra i vilken utsträckning olika samhällen liknar eller skiljer sig från varandra. Icke-västerländska samhällen kan därmed sägas var nära eller långt ifrån att komma ikapp "väst". Det hjälper till att förklara *skillnad*. För det fjärde tillhandahåller det kriterier för värdering gentemot vilka andra samhällen rankas och runt vilka kraftfulla positiva och negativa känslor samlas. T ex väst = utvecklat = bra = önskvärd och icke-väst = underutvecklat = dåligt = ej önskvärd (Hall 1992: 277). Vad som enligt Hall gör diskursen "the West" och "the Rest" destruktiv är dess sätt att överförenkla skillnader i system av representationer som representerar världen som delad enligt en enkel dikotomi (Hall 1992: 280).

Halls beskrivning av the West/the Rest tydliggör effekterna av användandet av dikotomier för att skapa betydelser och denna tudelning görs i det västerländska tänkandet också mellan det studerande subjektet och det studerade objektet, vilket enligt Haraway är en grundläggande separation i det som kallas för modernitet (Haraway 1997: 24). Patricia Hill Collins menar att objektifiering är en central del i processer som skapar skillnader med hjälp av motsatser. Kultur kan enligt Collins definieras som motsatsen till en objektifierad natur som otämjd, vild och primitiv. Kvinnor identifieras med natur och så kallat färgade människor anses mindre mänskliga, djuriska eller mer naturliga. Collins menar att grunden för förtryck i

8. 10 000 år på Gotland

skärningspunkter skapas i ömsesidigt beroende begrepp i binärt tänkande, motsatta skillnader, objektifiering och social hierarki. Med en hegemoni baserad på skillnader som formar en essentiell förstärkning för detta hela system av tänkande blir dessa begrepps betydelse ständigt en antydning om relationer av överlägsenhet och underlägsenhet (Collins 2000: 70-72).

Olika typer av diskursiva överförenklingar i motsatspar genomsyrar många delar av de arkeologiska berättelser som ingår materialet, vilket kommer bli tydligt i de följande kapitlen. Dikotomier diskuteras också nedan i avsnittet som handlar om huvudintriger.

### *avstånd i tid är lika med avstånd i rum*

Ett karaktäristiskt drag i arkeologiska berättelser om förhistoria är att författare och läsare befinner sig i en nutid och tittar tillbaka på en dåtid, kanske en urtid. Michael Pickering beskriver hur det västerländska samhället kommer att betraktas som kulmen på en historisk process (skapelsens krona). Geografiskt åtskilda platser har översatts till olika historiska steg och primitiva folk på avlägsna platser har betraktats som nutida versioner av Europas förhistoriska människor. Pickering menar att de primitiva folken har använts för att mäta hur långt den europeiska civilisationen har utvecklats. Det som är tidsmässigt avlägset och sedan länge ersatt i ett europeiskt centrum har i den rumsliga periferin studerats som ett levande fossil av den Primitive Andre. Pickering menar att studiet av andra avlägsna folk inte handlade om dem utan istället handlade om *oss* genom *dem* och vad den Primitive representerar är

*vårt* historiskt definierade framåtskridande från äldre tider (Pickering 2001: 54-56).

Anne McClintock menar det under mitten av 1800-talet ansågs att det gick att samla in historisk tid på samma sätt som man samlade in rum. I ett paradigm av evolution projicerades tidsaxeln på rumsaxeln och historien blev global och tiden blev en geografi av social makt. Detta blev en karta från vilken man kunde utläsa en global allegori av en ”naturlig” social differentiering. Historien fick karaktären av ett spektakel och därmed uppstod *panoptisk tid*, ett begrepp som McClintock myntar för föreställningen att historien, i ett ögonkast, kan konsumeras i ett enda spektakel utifrån en privilegierad osynlighet (McClintock 1995: 36-39). Illustrationer som med uppräddade exempel på förmänniskor visar människans evolution är ett sådant här spektakel.

Adolfsson ser i sin undersökning av arkeologiska utställningar på 1980-talet fenomenet att förhistoriska företeelser projiceras på nutiden i andra länder. Exemplet hon ger är en jämförelse som görs mellan svensk järnålder och u-länder.

Dödligheten bland barn i dagens u-länder är ungefär 20% under det första levnadsåret. Samma förhållande rådde antagligen under järnåldern i Sverige, att döma av de många barngravarna. (Adolfsson 1987: 147).

I de utställningsberättelser som ligger till grund för den här studien används inte den här typen av jämförelser mellan ”det strävsamma livet” under förhistorien och dagens så kallade u-länder men i en utställning berättas det att etnoarkeologi

... studerar levande stenåldersfolk, dvs. människor som än idag grundar sin teknologi på sten-, ben- och träredskap.<sup>9</sup>

Berättandediskursen *Avstånd i tid är lika med avstånd i rum* kan också uttryckas inom Sveriges gränser. Vid en av två ingångar till utställningen *Forntider I* möts besökaren av den inledande texten

Du är på väg in i den del av utställningen Forntider där du möter en rad människor som levde här före oss.

Yngst är godsherren från Vendel som levde på 600-talet. Längst bort och äldst är Bäckaskogskvinnan som dog för cirka 9000 år sedan.

### *det lättsamma/strävsamma livet*

Antropologen Melanie Wiber konstaterar i en analys av illustrationer som visar förmänniskor i olika steg av människans evolution att när bilderna betraktas tillsammans är det uppenbart att de alla innehåller samma berättelser. Wiber menar att illustrationerna utgör en sammanhängande berättandepraktik och ett historieberättande. De berättelser de tar del i att skapa är i sin tur en del av ett större sammanhang av förklarande redogörelser. På detta sätt är de en del i en större meta-berättelse, en enda dominerande syn på ett händelseförlopp som skrivits ned så ofta och på så många ställen att det många gånger behandlas som fakta istället för en teori eller som en infallsvinkel. Den strävsamma och hårda resan är ett gemensamt innehåll och

den hårda kampen för överlevnad är ett annat (Wiber 1998: 49).

De bilder Wiber analyserar illustrerar människor och deras liv under paleolitikum och antropologen Wiktor Stoczkowski undersöker och försöker förstå och förklara ett antal mekanismer i det antropologiska tänkandet runt berättelseskapandet om samma tidsperiod (Stoczkowski 2002). Stoczkowski granskar bland annat ett antal ryska och franska skolböcker och finner där ett mycket enhetligt budskap i böckerna:

Starting with a description of the natural environment, all the schoolbooks paint the same picture of prehistoric life. Soviet children learn, as do French children, that it was very cold then and that nature was hostile, teeming with savage animals. (Stoczkowski 2002: 7)

Stoczkowski beskriver vidare att skolböckerna framställer förfädernas liv som mycket svårt och de riskerade ständigt att utsättas för kyla och hunger. Rädsla var deras ständiga följeslagare och döden förföljde dem. Så de var alla dömda till ett ohyggligt lidande och deras liv reducerades av nödvändighet till de mest basala behoven (Stoczkowski 2002: 7).

Men det är inte bara skolböcker som förmedlar det här synsättet, det finns även i tecknade serier och i romaner om förhistoria (Stoczkowski 2002: 10). Stoczkowski söker ursprunget till dessa föreställningar i upplysningsfilosofin och konstaterar att den filosofiska visionen om de "äldsta tiderna" stämmer nästan exakt samman med vilken bild som ges av förhistoria i skolor

9. *Forntid*



(Stoczkowski 2002: 14). Stoczkowski lyfter även fram den "ädle vilden" som ofta betraktas som en huvudaktör i det antropologiska tänkandet under upplysningstiden. Den ädle vilden fanns med i reseberättelser och filosofiska avhandlingar där det primitiva livets fördelar kunde jämföras med det civiliserade livet, men även om den bildade europén unnade sig en sträng självrannsakan förblev han en optimist som trodde på framsteg och knappast kände någon större lust att återvända till ett tillstånd av "ren natur" (Stoczkowski 2002: 11).

Stoczkowski kommer fram till att upplysningens "ädla vildar" i stort sett inte förekommer i teorier om människans ursprung (Stoczkowski 2002: 12). Upplysningsfilosofin och skolan, som särskiljs med två århundranden, uppåddar samma uppsättning bilder för att rekonstruera de forna människorna och kulturens ursprung (Stoczkowski 2002: 14). Men Stoczkowski spårar det ännu längre tillbaka i tiden och konstaterar att trots dess varierande popularitet över århundradena har synen på det miserabla ursprunget framhärdad i den europeiska kulturen i mer än två millennier (Stoczkowski 2002: 16).

Även efter upplysningstiden har pendeln svängt vad gäller synen på den ädle vilden och Stoczkowski kommer fram till att när vi funderar över vårt ursprung tenderar vi att röra oss i ett begränsat fält av möjligheter där bilden av människans tidiga utvecklingsstadium glider mot antingen den positiva eller den negativa polen i ett konventionellt system av binära motsatser. Stoczkowski urskiljer en stadigvarande struktur av västerländsk antropologisk fantasi som delvis är oberoende av sociala och historiska omständigheter (Stoczkowski 2002: 27).

Beskrivningar av de förhistoriska människornas liv som hårt och strävsamt går även att finna i de utställningar som ingår i den här undersökningen. Det finns också exempel på den positiva motsatsen. Det går alltså att urskilja två olika motsatta berättandediskurser och jag kallar dem för *Det strävsamma livet* och *Det lättsamma livet*. *Det strävsamma livet* kan framställas som:

Det var hungern som styrde – livet var hårt. De som inte orkade följa med flocken, stöttes ut. Uteblev jaktlyckan fick man svälta, äta larver och insekter, nötter och frön. Hade man lyckan och gudarna med sig, dödade man ett stort djur, kanske en säl eller älg. Då blev alla mätta och kunde ta det lugnt i några dagar. Så här var det i tusentals år.<sup>10</sup>

För att överleva fick människorna utnyttja olika nischer i landskapet.<sup>11</sup>

... och *Det lättsamma livet* kan beskrivas:

Klimatet var varmare och fuktigare än idag. Tillgången till föda var i det närmaste obegränsad.<sup>12</sup>

Det forntida livet var rikt och omväxlande<sup>13</sup>

Se även figur 3.1.

Berättandediskurserna *det lättsamma* och *det strävsamma livet* går tydligast att urskilja i berättelser om äldre stenålder, vilket kanske kan

10. *Tiden i rummet*

11. *Mellan is och eld*

12. *10 000 år på Gotland*

13. *Forntid*

kopplas samman med att berättandediskurserna har sitt ursprung i berättelser om paleolitikum?

### *människan är den samma/var främmande*

Ett vanligt förekommande inslag i de granskade utställningsberättelserna är att det på olika sätt görs jämförelser mellan människor och människors liv nu och då. I dessa berättelser identifierar jag två olika förhållningssätt som kan kallas för de två motsatta berättandediskurserna *Människan är den samma* (genom tid och rum) och *Människan var främmande*. Då berättandediskursen *Människan är den samma* används framhålls att vi alltid har tänkt och känt på samma sätt och vi har alltid behövt samma saker.

Våra tolkningar görs utifrån vår egen tid, men kanske kan insikten och inlevelsen av att vara människa slå broar över de mest hisnande tidsrymder.<sup>14</sup>

Ibland är det en betoning på att vår teknik är annorlunda, men ofta finns det en underton av att tekniken är bättre idag.

En annan sida av *Människan är den samma* är att nutidens värderingar och normer ibland appliceras på det förhistoriska materialet. Adolfsson nämner exemplet kärnfamiljen när det gäller det här fenomenet, och nära sammanknutet med det är könsrollerna (Adolfsson 1987: 148). Den här typen av projektioner av könsroller och familjekonstellationer förekommer ofta i modeller, illustrationer och texter och

i de följande kapitlen kommer detta att diskuteras mer ingående.

Berättelser där berättandediskursen *Människan var främmande* används kännetecknas av att den förhistoriska människan framhålls vara mystisk, långt bort och främmande – vi förstår tekniken men inte människan.

... men jägaren själv är borta. Hennes tro och tankar, hennes sagor och sånger, hennes sorger och glädjämnen vet vi ingenting om.<sup>15</sup>

Det finns också exempel där frågan är öppen.

Kan vi förstå varandra över tid och rum? Är människan sig lik eller är hon ett resultat av sin tid och plats? Förblir vi alltid främlingar för varandra?<sup>16</sup>

Berättandediskursen *människan är den samma* öppnar upp för processer av *resonans* (Roppola 2012: 150) där läsaren ges möjlighet att känna en samhörighet med berättelsens människor. Berättandediskursen *människan var främmande* kanske istället öppnar upp för processer där läsaren kan använda sin fantasi. Roppola identifierar de båda olika utgångspunkterna att i utställningsdesign utgå från vad betraktaren redan vet, *människan är den samma*, eller att använda *berättelse* som ett hjälpmedel för att kunna föreställa sig en främmande värld, *människan var främmande* (Roppola 2012: 23-25). Att ställa frågor om vi kan förstå varandra över tid och

14. *Tiden i rummet*

15. *Årtusendens Skåne*

16. *Tiden i rummet*

rum istället för att ge ett förslag, kan kanske öppna upp för processer av *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231) där betraktaren i mötet med det arkeologiska materialet ges möjlighet att själv fundera över likheter och olikheter.

### *vi, dom, man*

På samma sätt som den förhistoriska människan kan framställas som ”den samma” eller som ”främmande” identifierar jag i utställningstexterna olika typer av relationer som kan skapas mellan berättelse och läsare och mellan berättelsernas karaktärer. Den förhistoriska människan kan vara en av ”oss” (mänskligheten) och omtalas som ”vi”.

Vi livnärde oss mest på renkött.<sup>17</sup>

Under 7000 år levde vi som jägare och fiskare nära djuren och naturen.<sup>18</sup>

Berättelsens skapare och läsare kan tillsammans vara ”vi” och berättelsens karaktärer ”dom”.

Vi är människor. Precis som de var då.<sup>19</sup>

En historia om ett landskap – Från de första till oss själva.<sup>20</sup>

Betraktaren kan tilltalas med ett ”du” som ska läsa om ”dem”.

lär du känna dem [som] bott i länet – från stenålder till våra dagar<sup>21</sup>

Men det kan också finnas ”vi” och ”dom” bland berättelsens karaktärer.

Striderna i Europa mellan romare och germaner påverkade också våra nordliga trakter. Vi fick del av den romerska kulturen.

[ - - - ]

Redan 1800 före Kr utvecklades hos oss en keramiktradition, där leran blandades med asbest för att få värmebeständiga glödkärl.

[ - - - ] Gjutformen av täljsten kommer från Tåsjö. Kanske är dessa tidiga bronsgjutare samernas förfäder?<sup>22</sup>

I citatet träffar ”vi” romare och germaner som är ”dom” och det framstår som att ”vi” arbetade med lera och ”de” (samerna) var bronsgjutare.

Den förhistoriska människan kan också omtalas som människan i största allmänhet.

I hundratals generationer var människan jägare och samlare.<sup>23</sup>

... och det var ”man” som ”gjorde” eller ”hade”.

Då man slaktade sin boskap togs allting till vara.<sup>24</sup>

Då författarintentionen *Att berätta om arkeologin* kan identifieras omtalas ibland arkeologerna

---

17. *Fornsalen*

18. *Fångstfolk*

19. *Från renjägare till viking*

20. *Jag Herulen*

---

21. *Ett annat liv*

22. *Möten mellan älvorna*

23. *Tiden i rummet*

24. *Hövdingen i Högom*

som ”dom” och ibland är det ”vi” som ”hittar” och ”tolkar” hur ”de” levde och tänkte.

Vid utgrävningen hittade de många mörka fläckar i marken.<sup>25</sup>

Vi tänker oss att de var viktiga symboler för de människor som gjorde dem.<sup>26</sup>

”Vi” kan vara arkeologerna, men ibland framstår det som att det är museets röst som är ”vi”.

I utställningen gör vi nedslag i Sunnerbys historia ...<sup>27</sup>

Och museets röst kan innesluta läsarens röst i ett gemensam ”vi”.

Här berättas om tid och liv på platser vi alla delar; både vi som är födda här och oss som ödet har fört hit.<sup>28</sup>

Dessa olika sätt att i skriven text omtala och tilltala skapar olika sorters relationer mellan karaktärerna inom berättelser, mellan berättelsers karaktärer och museibesökaren och mellan berättare och lyssnare. Att i texter använda ”vi” kan ge betraktaren en möjlighet att uppleva *resonans* (Roppola 2012: 150) med berättelsen eller berättelsens karaktärer. ”Vi” kan innefatta betraktaren och skapa en sammansmältning antingen med berättaren eller med berättelsens människor. På samma sätt kan benämningen

”dom” avskilja läsaren från berättelsen och/eller berättelsens karaktärer, men samtidigt uppstår då, uttalat eller outtalat, en ”vi”-relation (resonans) mellan berättare och läsare som tillsammans talar om ”dem”.

Relationer och attityder mellan de olika deltagarna skapas också i den visuella kommunikationen, i bilder, modeller och rekonstruktioner, vilket kommer att diskuteras i kapitel fem med hjälp av den socialsemiotiska *visuella designens grammatik*.

## huvudintriger

*Huvudintriger* är en typ av berättelser som kan berättas om och om igen i oändligt många olika former och som på ett avgörande sätt knyter an till våra djupaste värderingar, önskingar och rädslor. Dessa *huvudintriger* kan ha stor retorisk inverkan, då vi tenderar att betrakta berättelser som är strukturerade utefter dem som trovärdiga. Det finns exempel på väldigt fritt uppfattade universella huvudintriger, så som ”uppdraget”, berättelsen om hämnd och säsongsbetonade myter om död och pånyttfödelse. Men det är de mer kulturellt specifika huvudintrigerna som har en verklig kraft i vardagen. Abbott ger exemplet med den amerikanska huvudintrigen med en huvudperson som föds i största fattigdom och som med hjälp av sitt eget hårda arbete och rena leverne reser sig till den högsta nivån av social status, ofta med stora rikedomar. Varje kultur har många olika huvudintriger och ur ett berättelseperspektiv är en nationell kultur en komplex väv av huvudintriger som ofta står i konflikt med varandra. Abbott plockar ur exemplet med O J Simpsons rättegång fram huvudintrigerna *Den svarte mannen som orättfärdigt straffas för att kliva*

25. *Från renjägare till viking*

26. *Från renjägare till viking*

27. *Kungshögen – en statusgrav i det vendeltida Sunnerby*

28. *Tiden i rummet*

ur ”sin plats”, *Berättelsen om den misshandlade kvinnan och Orättfärdiga privilegier på grund av kändisskap och rikedom* (Abbott 2008: 46-48).

I *huvudintrigerna* finns orsakssamband och normalisering. Vi söker hela tiden efter orsaker och skäl för saker och ting och storyns oundvikligt linjära karaktär gör berättelser till ett redskap för att tillfredsställa detta behov. Berättelser ger väldigt ofta intrycket av en sekvens av orsak och effekt genom sitt sätt att fördela händelser i ordning, på varandra följande, och därmed läser vi in orsakssamband oavsett om de finns uttalade i texten eller ej (Abbott 2008: 41-42). Intrycket av orsakssamband antyder normalitet och den retoriska kraften av normalisering finns även i andra karaktärsdrag hos berättelsen.

In this sense, narrative could be called a kind of “rhetoric of the real” in that it accounts for things. You could in fact argue ... that our need for narrative form is so strong that we don’t really believe something is true unless we can see it as a story. Bringing a collection of events into a narrative coherence can be described as a way of *normalizing* those events. It renders them plausible, allowing one to see how they all “belong”. (Abbott 2008: 44)

Abbott framhåller att *huvudintrigerna* är kraftfulla narrativa instrument som är avgörande för med vilken intensitet människor lystrar till en narrativ förklaring istället för en annan (Abbott 2008: 46) och därmed är det ingen överdrift att kalla berättelser för ett maktinstrument (Abbott 2008: 40). Mycket av den kraft som kommer från huvudintrigerna är deras moraliska kraft. De skapar en bild av en värld där gott och ont

är tydligt identifierbart och där skuld helt och hållet kan läggas på den ene eller den andre (Abbott 2008: 48). *Huvudintriger* och *genrer* är nära relaterade till varandra och ibland är *genrer* nära sammanbundna med specifika *huvudintriger* (Abbott 2008: 49).

Vid analyser av de dokumenterade utställningarna identifierar jag fyra huvudintriger som går att urskilja i utställningsberättelserna. De tre första är egentligen bara varianter på samma tema men de förtjänar att lyftas fram var för sig. Den fjärde huvudintrigen beskriver ett specifikt skede i de tre andra huvudintrigerna.

### ***berättelsen om sten-, brons- och järnålder – den teknologiska utvecklingen***

Modellen med de tre perioderna sten-, brons- och järnålder utvecklades av Christian Jürgen Thomsen, en arkeolog verksam under tidigt 1800-tal, för att användas i museiutställningar (Klindt-Jensen 1975, Trigger 1989 73-80, Bennett 2004: 43). Tony Bennett menar att Thomsens system skapade en universell och generaliserbar metod för att läsa människans förflutna genom att föreslå att liknande teknologier kan läsas som bevis på jämförbara nivåer av kulturell utveckling. Det innebar också att föremålens domän gjordes läsbar och gjorde det möjligt att göra människans förhistoria officiellt manifesterad i formen av en berättelse. Detta var en berättelse där de artefakter som hittills varit stumma blev läsbara vittnesmål som knöt samman människans förflutna med samtiden i en gemensam och irreversibel sekvens (Bennett 2004: 43). Benämningarna sten-, brons- och

järnålder används i nästan alla nordeuropeiska arkeologiska utställningar. De används också inom den arkeologiska forskningen och vid undervisningen på universitet liksom i grundskolan, i populärvetenskaplig litteratur och skönlitterära böcker för barn och vuxna. Det är genom dessa tre begrepp som ”allmänheten” känner till och tänker på förhistoria.

Huvudintrigen *Berättelsen om sten-, brons- och järnålder* kan framställas som en del av *Berättelsen om den teknologiska utvecklingen*, där förhistorien framstår som en del av vetenskapshistorien. Det här är väldigt tydligt i Adolfssons slutsatser där ”Utveckling reduceras till teknologi och framstår som en slags teknologisk evolutionism.” och ”vår tid och vårt samhälle framstår som skapelsens krona” (Adolfsson 1987: 141-142, 143).

### ***berättelsen om vägen från naturen till kulturen***

Vid genomgången av berättandediskurser blev det tydligt att de till stor del bygger på motsatspar, dikotomier. ”The West”/”the Rest” liksom vi/den primitive Andre menar Hall och Pickering är överförenklade bilder som vi ser oss själva igenom. Motsatsparen finns också som det lättsamma/strävsamma livet liksom människan var främmande/är den samma.

Donna Haraway menar att nedärvda dualismer är djupt grundade i det västerländska tänkandet.

All of these dualisms escape philosophical confinement or religious ritual to find themselves built into weapons, states, economies,

taxonomies, national parks, museum displays, intimate bodily practices, and much else. (Haraway 2004: 2)

Haraway framhåller att vetenskapen har styrts av en ideologi som har upprätthållit en, vad som framstår som nödvändig, uppdelning mellan natur och kultur (Haraway 2008: 16). I de arkeologiska utställningsberättelser som ingår i materialet identifierar jag huvudintrigen som jag kallar för *Berättelsen om vägen från naturen till kulturen*, vilket fungerar som en huvudrubrik till en rad motsatspar som berättelserna kan gå från – till.

### ***berättelsen om de kringvandrande samlar-jägarna som blir bofasta jordbrukare***

Huvudintrigen *om de kringvandrande samlar-jägarna som blir bofasta jordbrukare* står lite för sig själv jämfört med de huvudintrigen som hittills identifierats och beskrivits. Intrigen fokuserar på en enda grundläggande och avgörande händelse i människans historia, steget från det kringvandrande livet till det bofasta livet. Ofta finns i berättelsen även en övergång från ett primitivt egalitärt och okomplicerat samhället till ett mer ordnad och hierarkisk (från naturen till kulturen). Den avgörande händelsen kan kallas för en *kärnpunkt*. Kärnpunkter är de riskfyllda ögonblicken i en berättelse som avgör vart den ska ta vägen, de öppnar (eller fortsätter, eller sluter) ett alternativ som är av direkt konsekvens för den följande utvecklingen av storn (Barthes 1977: 93-94).

Huvudintrigen brukar rymmas inom berättelser om stenåldern där det illustrerar övergången från äldre till yngre stenålder. Men det finns ett exempel där den ligger till grund för berättelsen om hela förhistorien. Hela den förhistoriska delen av utställningsberättelsen *Årtusendens Skåne* framställs utifrån huvudintrigen *Vägen från kringvandrande till bofast*. Berättelsen byggs upp med en utförlig inledning som beskriver hur de första människorna vandrar in söderifrån tillsammans med djur och växter till en miljö som förändras och utsätter människorna för utmaningar. Berättelsen kommer sedan fram till *kärnpunkten*, människan blir bofast. Därefter berättas om de resterande förhistoriska perioderna utefter teman så som jordbruk, religiösa föreställningar och begravningspraktiker. Att människan blir bofast är i berättelsen den avgörande händelse som ligger till grund för ”resten av historien”, det är den brytpunkt där människan går **från** natur **till** kultur.

### *den stora berättelsen om moderniteten*

De huvudintriger som har beskrivits ovan kan betraktas som varianter av, eller delar av den stora berättelsen om moderniteten, en typ av berättelse som av Marie-Lurie Ryan beskrivs som en berättelse som på global nivå förklarar och legitimerar institutioner som till exempel vetenskapen, genom att framställa dem som nödvändiga för den historiska självinsikten av abstrakta eller kollektiva entiteter som till exempel Förnuft, Frihet och Staten. Hegels och Marx historiefilosofier är typiska exempel på Grand narratives (Ryan 2007: 33).

Den västerländska stora berättelsen präglas av uppdelningar i binära motsatspar så som vi/dom och centrum/periferi (McClintock 1995: 10, Smith 1999: 51) och uppdelningen mellan ett agerande subjekt och ett studerat objekt (Collins 2000, Barad 2005, Haraway 2008: 16).

I den västerländska synen på historia är framväxten av vetenskapen och moderniteten viktiga ingredienser. Sandra Harding inleder boken *Sciences from below* (2008) med att konstatera att detta är en bok om västerländsk modernitet och det sätt den förblir präglad av synen på det feminina och det primitiva, vilka båda associeras med det traditionella. Hardings grundläggande poäng är att den västerländska modernitetens institutioner och deras vetenskapliga och politiska filosofier, utformade av och för män i elitklasser, genomgåend skapar betydelser och praktiker av modernitet som skapar skrämmande bilder av ”det feminina” och ”det primitiva” (Harding 2008: 1-2).

Enligt Harding delar postkolonialismen och feminismen med postmodernismen en skepticism över modernitetens idealiserade rationelle man, hans benägenhet för stora berättelser som antar sig tillhandahålla en universellt giltig officiell historia och att kunna förutse framtiden från ett perspektiv som är fritt från kultur (Harding 2008: 2). Harding tar upp två begrepp som hon förknippar med den västerländska moderniteten och vetenskapen, *exceptionalism* och *triumfism*. Exceptionalism innebär tron att de västerländska vetenskaperna är de enda bland mänskliga kunskapssystem som är kapabla att greppa verkligheten på dess egna villkor. Med triumfism menar Harding antagandet att vetenskapens historia består av en berättelse om bedrifter (alltså den

exceptionalistiska västerländska vetenskapens historia) (Harding 2008: 2-4).

Den stora berättelsen om moderniteten är ett tydligt inslag i berättelser inom de genrer där det berättas om disciplinen arkeologi, vilket jag återkommer till i kapitel sju.

## **kompositionen och representationen av storyn**

En berättelse kan betraktas som en representation av en *story*, alltså ett händelseförlopp (Abbott 2008: 19). De berättelser som framställs i arkeologiska utställningar bygger på insamlade kunskaper om vad som ”har (kan ha) hänt” och ”hur det var (kan ha varit)/är”, både vad gäller (för)historiska epoker och nutid. En berättelse om en region i Sverige inom genren *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* kan, beroende på var i landet den utspelas, innefatta tidsperioder på ca 6 000 – 14 000 år och berättelser inom genren *Alltings historia* innefattar miljontals år. Detta innebär att berättelser inom dessa genrer är representationer av händelseförlopp som är väldigt omfattande, både i tid och i rum och att de representationer som skapas i utställningarna oundvikligen är mycket små och utvalda segment av ”hela” storyn.

En story är alltid linjär, den kan bara gå framåt i samma riktning som tiden går, men författaren kan välja att framföra berättelsen i omvänd ordning. Precis som en story kan berättas på olika sätt kan den *komponeras* på olika sätt. Kompositionen kan avvika från den kronologiska ordningen av storyns händelser och den kan återvända till händelser som redan berättats. Kompositionen arrangerar om, expanderar,

drar samman eller repeterar händelser i storyn (Abbott 2007: 43-44). När en story ska berättas måste författaren göra ett urval om vad som ska berättas och vad som utelämnas. Författaren bestämmer också om ett händelseförlopp får stort eller litet utrymme i berättelsen. Alltså, *komposition* är att kombinera ett antal händelser, placera i ordning, lyfta fram, återupprepa och/eller förminska eller helt utesluta olika delar av storyn. Abbot uttrycker det som att komposition är ekonomi och sekvensering av händelser som gör en story till en berättelse och inte bara råmaterial (Abbott 2007: 43). En viktig del av arbetet med analyserna av de arkeologiska berättelserna är därmed att titta på vad som lyfts fram i berättelserna, vad som får mycket utrymme och vad som hamnar i bakgrunden eller kanske utesluts helt. Det här kommer bli tydligt i nästa kapitel där analyserna fokuseras på de karaktärer som förekommer i berättelserna.

Men, berättelsernas komposition hänger också samman med deras rumslighet. Melanie Wiber ser i illustrationer till berättelser om människans evolution berättelsen ”den långa och farofyllda resan”, vilket ovan konstaterades kan betraktas som en del av berättandediskursen *Det strävsamma livet*. En resa innebär rörelser inte bara i rum utan även i tid. Teresa Bridgeman framhåller att rum ofta har betraktats som tidens motsats och associerats med statisk beskrivning som saktar ned och stör berättandet av dynamiska händelser. Denna motsats misslyckas med att se hur tid och rum är sammanbundna med varandra (Bridgeman 2007: 53). Bridgeman menar att temporala och spatials relationer är essentiella för vår förståelse av berättelse och detta går bortom



specifikationer av datum och plats. Att läsa en berättelse är att engagera sig i en alternativ värld som har sina egna temporala och spatiala strukturer och de regler som styr dessa strukturer kan likna läsarens värld, men de kan också vara helt annorlunda. Enligt standardprotokollet för realistisk berättelse kan en berättare som tittar tillbaka på sitt gångna liv inte kliva tillbaka i tiden och påverka händelserna, lika lite som en protagonist kan veta vad författaren gör utanför textsidorna. I båda fallen är tillträdet från en värld till en annan blockerad av separationen i tid och rum, och i det sistnämnda fallet även mellan fiktion och verklighet. I icke-realistiska texter kan dock överskridanden av rums- och tidsbarriärer göras. Tid och rum är därmed mer än bakgrundelement i en berättelse, de är en del av dess konstruktion och påverkar vår grundläggande förståelse för berättande text och förståelsen av regler för olika genrer. Tid och rum influerar på djupet det sätt vi bygger mentala bilder av det vi läser (Bridgeman 2007: 52-53).

Berättelsernas tid och rum är oundvikligen sammanknutna med utställningarnas rumslighet och betraktarens närvaro i rummet. Textberättelserna samspelar med rumsliga arrangemang och läsarens rörelser i rummet. Därav väljer jag att vänta med analys av berättelsetid och rum till kapitel sex där multimodala rumsliga analyser görs.

## agens och aktörer

I en story finns ett händelseförlopp, en rörelse framåt i tiden och för att det ska hända någonting behöver det finnas aktörer, någon eller några som för händelserna framåt. Berättelsens

händelser kan drivas framåt av olika sorters existenser och entiteter (Abbott 2007: 41). Aktörerna kan vara människor, men det är fullt möjligt att skapa en berättelse utan människan, så som till exempel Darwin skapade en berättelse om naturhistorien utan mänskliga aktörer (Beer 2009: 17).

Hur agens framstår och vem som påstås agera beror bland annat på val av meningssupplett och val av ord. Stoczkowski konstaterar att verbet skapa, som föreslår uppfinningsrikedom och företagsamhet, inte förekommer i berättelser om människors liv under den äldsta stenåldern. De första människorna ”började” och ”lärde sig” för att slippa vara kalla, hungriga och rädda (Stoczkowski 2002: 10). De berättelser som Stoczkowski talar om handlar om människans evolution och om de första *homo sapiens* under tidsperioden paleolitikum. I de svenska utställningar som ingår i den här studien börjar berättelserna för det mesta med de första människorna som levde i Skandinavien då isen drog sig tillbaka. Även dessa första människor framställs i några berättelser vara hungriga, kalla och rädda, vilket jag ovan konstaterat uttrycks med berättandediskursen *Det strävsamma livet*.

Det var hungern som styrde – livet var hårt. De som inte orkade följa med flocken, stöttes ut. Uteblev jaktlyckan fick man svälta, äta larver och insekter, nötter och frön. Hade man lyckan och gudarna med sig, dödade man ett stort djur, kanske en säl eller älg. Då blev alla mätta och kunde ta det lugnt i några dagar. Så här var det i tusentals år.<sup>29</sup>

---

29. *Tiden i rummet*

Människan framstår i den här texten som viljelöst utsatt för naturens krafter i ett hårt och oföränderligt liv. Berättelsen fortsätter sedan under rubriken ”Slit och släp” där det om den yngre stenåldern berättas att

Det är årets gång som styr – livet är planering, ansvar och förpliktelser. Hacka på – slår skörden fel blir det hungersnöd!

[ - - - ] Livet in på kreaturen skapar nya gissel. Virus från djuren muterar och smittar människorna – med influensa, mässling och smittkoppor.<sup>30</sup>

Slitet och hotet om hungersnöd är det samma, agensen har dock förskjutits lite grand från de ”hårda omständigheterna” som oorganiserade människor ”utsattes för” till de organiserade och strävande människorna. Berättandediskursen *Det strävsamma livet* används i båda texterna, huvudintrigen är *Berättelsen om de kringvandrande som blir bofasta* och i kärnpunkten där människorna blir bofasta tilldelas de också i den här berättelsen en viss agens där de kan styra över sitt liv. Det framgår dock inte om det är människorna som driver händelsen i brytpunkten från kringvandrande till bofast. Berättelsen drivs istället framåt av att de olika tidsepokerna presenteras i följd och att läsaren därav ser ett händelseförlopp.

Ett annat händelseförlopp som ofta inleder berättelser inom genren *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* är att de första människorna ”vandrar in” och ”slår sig ned”. Människor som ”vandrar in” och ”väljer” att slå sig ned för berättelsens händelseförlopp framåt, de är

30. *Tiden i rummet*

berättelsens agerande entiteter. Men i berättelser inom genrer där det berättas om ”vad som har hänt/kan ha hänt under förhistorien” är det vanligt att agensen ligger hos andra entiteter än de mänskliga. I några berättelser är det istället landskapet som de ”första människorna” vandrar in i som är de agerande entiteterna.

Landtungan underlättade för djur och växter att slå sig ner<sup>31</sup>

Berättelsens händelseförlopp förs i det här exemplet i första hand fram av geologiska processer, klimat och växtlighet vilket leder till ändrade förhållanden för djuren och människorna och människan ”anpassar sig” efter detta.

Det finns även gott om exempel där andra sorters entiteter agerar.

Elden kunde förvandla: den mjuka leran blev hård, bronzen smälte, myrsmalm blev järn.<sup>32</sup>

Järnet bidrog att i grunden förändra samhället och skapade förutsättningar för hövdingadömen.<sup>33</sup>

granen kom invandrande från öster för 3000 år sedan!<sup>34</sup> (figur 3.2)

Samhället som utmärktes av stark tradition, harmoni och estetik gav vika för ett samhälle präglad av individualism och rationalitet.<sup>35</sup>

31. *Årtusendens Skåne*

32. *Möten mellan älvarna*

33. *Forn tid på Falbygden*

34. *Forn tid*

35. *Människor som vi*

Det brukar i de undersökta berättelserna inte framstå som att människorna måste börja eller lära sig för att överleva, men det kan framhållas att klimatförändringar och befolkningsökning driver fram nya tekniker och livsstilar.

På grund av det kallare klimatet behövde man rejäla hus.<sup>36</sup>

Först på järnåldern blev åkrarna permanenta. Då började man gödsla sina åkrar. En av anledningarna till denna förändring kan ha varit att befolkningen ökade och det blev mer ont om ledig mark.<sup>37</sup>

Det kan ibland dock vara svårt att överhuvudtaget identifiera vem eller vad som är aktörer i berättelserna och vad det är som orsakar vad. Ökade befolkningen på grund av effektivare produktion av mat? Eller krävde den ökade befolkningen en ökad produktion? Och kan ”ökande befolkning” vara en agerande entitet?

Inom genrerna *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* och de förhistoriska delarna av *Regionens historia* och *Alltings historia* är övergångarna mellan de olika tidsepokerna de ”händelser” som driver storn framåt och slutmålet i berättelsen är vikingatiden, den sista delen av järnåldern, vilket är det oundvikliga slutet av berättelsen. I dessa händelser lyfts sällan mänsklig agens fram som drivande händelseförloppen framåt. Istället framstår det ofta som att epokena med tidens gång per automatik går över från den ena till den andra och att människorna

---

36. *10 000 år på Gotland*

37. *Årtusendens Skåne*

därför förändrar sina liv och praktiker.

Först 7000 år senare kom bondestenåldern med jordbruk och tamboskap.<sup>38</sup>

Bronsen blev ett användbart material och man lärde sig att gjuta komplicerade former.<sup>39</sup>

Under järnåldern kommer fler redskap som underlättar arbetet i jordbruket.<sup>40</sup>

Och när människorna ”blev” mer bofasta

... fanns det också större möjligheter att bygga fasta fångstanläggningar.<sup>41</sup>

Människorna ”blir” bofasta och därför ”fanns det möjlighet” att använda nya tekniker. Det framhålls sällan att människor börjar/uppfinnar/lär sig/ bruka jorden och att hålla tamboskap. Istället framstår jordbruket som berättelsernas agerande entitet.

För omkring 10 000 år sedan började jordbruket växa fram i Europa. Det förändrade människans livsvillkor totalt. Jordbruket ledde till att människorna så småningom blev bofasta.<sup>42</sup>

Jordbruket krävde nya redskap.<sup>43</sup>

---

38. *Halland genom tiderna*

39. *Gryningsland*

40. *Östgötaliv: Arbetsliv*

41. *Människor som vi*

42. *10 000 år på Gotland*

43. *Spåren talar*

Ibland kan det finnas en antydning till varför någonting började ske och vid några få tillfällen lyfts mänsklig agens fram i viktiga händelser.

På kanske bara en generation utvecklade människorna där ett vete som passade för odling.<sup>44</sup>

Krukmakarkonsten är en av äldsta tekniker människan lärde sig behärska.<sup>45</sup>

Agensen ligger i de här citaten hos mänskligheten snarare än hos de specifika människor som levde just då, men det finns även några enstaka exempel där lite mer specifika människor framhålls driva förändringar framåt.

Det har antagits att det var kvinnorna som utvecklade växtodling och boskapsuppfödning.<sup>46</sup>

Och i ännu ett exempel framstår det som att övergången till jordbruk (alltså bofast) innebär att människan tar över agensen från det tidigare agerande och styrande landskapet.

Som bonde och boskapsskötare började människan påverka naturen och förändra den i en helt annan utsträckning än tidigare.<sup>47</sup>

I en berättelse väljer istället människorna att *inte* gå över till jordbruk och boskapsskötsel.

Med stockbåtar kunde man ... korsa större vatten ...

Där bodde människor som odlade jorden och hade boskap. [ - - - ]

Ändå valde folket i Skateholm att fortsätta leva av fisk och jaktbyten. Varför då?<sup>48</sup>

Formuleringen uppmanar till reflektion, men antyder samtidigt att det är anmärkningsvärt att avstå från att gå över till ”det nya”.

Den förhistoriska människans agerande kan ibland omtalas som ”våra” handlingar.

Tidigare årtusendens rösen, gånggrifter och hållristningar är alla exempel på hur vi omformar vår fysiska miljö och samtid.<sup>49</sup>

I en berättelse uppmanas museibesökaren att agera, både genom att vandra genom utställningsberättelsen och att agera i samtidens samhälle.

Följ isens spår och vandra genom tiderna [...] Du kan påverka framtiden. Hur ser din vision om morgondagens Skåne ut?<sup>50</sup>

Inom genrerna med berättelser om hur kunskap skapas och används inom disciplinen arkeologi är det pionjärer, amatörarkeologer och forskare som ”upptäcker” och undersöker ”viktiga” arkeologiska platser och fynd och som ”inför” och ”utvecklar” tekniker. Huvudintrigen i berättelserna är *Den stora berättelsen – moderniteten* och slutmålet för berättelsernas händelser är disciplinen arkeologi så som den ser ut idag. Berättelserna genomsyras av det Harding

44. *Tiden i rummet*

45. *10 000 år på Gotland*

46. *10 000 år på Gotland*

47. *Årtusendens Skåne*

48. *Forntider I*

49. *Forntidens identiteter*

50. *Årtusendens Skåne*

kallar för ”exceptionalism” och ”triumfism” och berättelser inom genren *Arkeologins historia* är berättelser om bedrifter utförda av namngivna arkeologer:

Det var en dansk arkeolog, Christian Jürgensen Thomsen, som var först att på 1830-talet dela in forntiden i sten- brons- och järnålder. De tre tidsperioderna har sedan dess bildat normen för arkeologi i hela världen.<sup>51</sup>

Berättelsernas aktörer inom genren *Arkeologin som disciplin* fattar beslut och använder nya och gamla tekniker och hjälpmedel för att ”gräva”, ”tolka”, ”lära sig” och ”pussla samman” kunskaper om det förhistoriska livet.

Beslut togs att bevara gravarna hela, och inte plocka upp skeletten ben för ben för slutförvaring lådor i ett magasin.<sup>52</sup>

Borrning för pollen har ... utförts i våtmarken direkt norr om boplatsen.<sup>53</sup>

Agensen kan också ligga hos arkeologin.

Under tidsperioden ... urskiljer den arkeologiska forskningen två kulturer<sup>54</sup>

Gång efter annan har det arkeologiska hantverket gett ny kunskap ...<sup>55</sup>

Och ibland är det föremål som agerar genom att berätta för (oss eller arkeologen).

Keramiken berättar om nykomlingarnas ursprung.<sup>56</sup>

Berättelser inom genren *Arkeologin som disciplin* har ingen självklar slutpunkt, de kan fortsätta in i framtiden där det finns nytt material, nya metoder och tekniker och där det finns nya kunskaper om förhistorien.

Vid arkeologiska undersökningar upptäcks ständigt nya lämningar. Det gör att det insamlade materialet hela tiden växer.<sup>57</sup>

Vissa fynd väntar fortfarande på en förklaring. Nästa generations arkeologer och forskare kommer kanske ytterligare ett steg framåt.<sup>58</sup>

Och museibesökaren kan bjudas in att följa med på tolkningar och kunskapsjakt.

... och tillsammans kan vi skapa – tolkningar av Västergötlands forntid.<sup>59</sup>

Följ arkeologernas arbete i jakten på Kungshögens gåtfulla inre.<sup>60</sup>

---

51. *Forntider II*

52. *Människor som vi*

53. *Skatterna i Väng*

54. *Människor som vi*

55. *Skatterna i Väng*

---

56. *Möten mellan älvarna*

57. *Bilder av våra förfäder*

58. *Människor som vi*

59. *Mellan is och eld*

60. *Kungshögen – en vendeltida statusgrav i Sunnerby*

## avslutande reflektioner

På 1980-talet konstaterar Adolfsson att "[d]et är tingen som agerar, människan förblir anonym och ansiktslös" i de arkeologiska utställningarnas berättelser (Adolfsson 1987: 161). I 2010-talets svenska arkeologiska utställningsberättelser är inte människan lika anonym och ansiktslös, men analyser av materialet har visat att det skiljer mycket mellan de olika genrererna definierade utifrån innehåll.

Sammanfattningsvis kan sägas att i berättelser där det går att identifiera *författarintentionerna* att berätta om *hur det var/kan ha varit* under sten-, brons- och järnålder framstår sällan människorna som de agerande entiteterna som för händelseförloppen i berättelserna framåt. Då den förhistoriska människan agerar handlar det i första hand om dagliga rutinartade arbetsuppgifter som att tillverka redskap, jaga, fiska, bygga hus och bruka jorden. Dock sker en liten förskjutning i agensen i och med att människan "blir" bofast. Den bofasta människan "börjar påverka sin omgivning". Finns det kanske en dold huvudintrig i berättelser om förhistoria som handlar om vägen *från* den passiva *till* den agerande människan (som tar kontroll över sitt liv)?

Den förhistoriska människan "vandrar in" och "väljer" var de ska slå sig ned men därefter driver de inte händelserna i huvudintrigerna framåt. Sten-, brons- och järnålder förefaller

följa varandra per automatik. Undantaget är de tillfällen då det talas om mänsklighetens historia där till exempel jordbruket "uppfanns för första gången" där mänskligheten driver utvecklingen, dock inte i egenskap av att vara sten-, brons- eller järnåldersmänniska.

I berättelser om hur kunskap skapas under historisk tid och nutid är det arkeologen, arkeologin och ibland namngivna personer som driver händelseförloppen framåt. Den närliggande historiens och nutidens människor är aktörer också i berättelser inom genren *Historiebruk genom tiderna*, där "genom tiderna" innefattar Europa och Skandinavien under historisk tid. Därav framstår det som att den närliggande historiens och nutidens människor är aktiva och drivande aktörer medan förhistoriens människor skildras som passiva medåkare i skeenden som då de presenteras i en följd framstår som att de av nödvändighet följer varandra.

Resultaten från de analyser som har gjorts i det här kapitlet kan till stor del sammanfattas i en tabell (se nedan). Det är nu dags att introducera de viktiga begreppen karaktär och *typ*, vilket nästa kapitel ägnas åt och då kommer även visuella representationer att ingå i analyserna. Det är alltså fortfarande den narrativa teorin som bistår med redskapen, men nu riktas söklampan mot fler modus än bara texten ...

<p><b>Författarintentioner</b> att:</p>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. berätta om (regionens) förhistoria</li><li>2. berätta om regionens historia</li><li>3. berätta om alltings historia</li><li>4. göra nedslag i tiden</li> <li>5. berätta om arkeologin</li><li>6. berätta om historiebruk</li> <li>7. berätta om vad som (under förhistorisk tid) hände (på olika platser) i världen (utanför Sveriges gränser)</li><li>8. göra jämförelser mellan livet då och nu</li> <li>9. berätta hur det var (och är)</li><li>10. berätta hur det kan ha varit</li><li>11. öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor</li></ol>
<p><b>Genrer</b> definierade utifrån innehåll</p> <p>Grupp I: Berättelser om förhistoria</p> <p>Grupp II: Berättelser som disciplinen arkeologi, om kunskapande och om historiebruk</p>	<p><i>Museiutställningar om:</i></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. <i>Förhistorien – sten-, brons- och järnålder</i></li><li>2. <i>Regionens historia</i></li><li>3. <i>Alltings historia</i></li> <li>4. <i>Arkeologin som disciplin</i></li><li>5. <i>Arkeologins historia</i></li><li>6. <i>Historiebruk genom tiderna</i></li></ol>

<h2>Berättandediskurser</h2>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Evolutionen som skapelsens krona</li> <li>2. The "west" and "the Rest"</li> <li>3. Avstånd i tid är lika med avstånd i rum</li> <li>4. Det lättsamma/strävsamma livet (och den långa farofyll- da resan)</li> <li>5. Människan är den samma/var främmande</li> <li>6. Vi, dom, man</li> </ol>
<h2>Huvudintriger</h2>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. berättelsen om den teknologiska utvecklingen från stenålder till järnålder</li> <li>2. berättelsen om vägen från naturen till kulturen</li> <li>3. berättelsen om de kringvandrande samlar-jägarna som blir bofasta jordbrukare</li> <li>4. den stora berättelsen – moderniteten</li> </ol>
<h2>Agens</h2>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>den förhistoriska människan</i> har sällan agens och för inte berättelsernas handlingar framåt, den ägnar sig istället åt överlevnad, anpassning och vardagliga aktiviteter. Det förekommer att människan i övergången från kringvandrande till bofast tilldelas en viss agens.</li> <li>2. Agensen i berättelser om förhistoria ligger ofta hos abstrakta begrepp, hos fenomen och föremål. De förhistoriska epokerna förefaller per automatik följa på varandra och därmed framdriva förändringar i människors liv.</li> <li>3. förhistoriska artefakter och lämningar "berättar" för arkeologer vad som har hänt</li> <li>4. <i>den historiska och nutida människan</i> har agens och för berättelsernas händelser framåt, den upptäcker, pusslar, väljer och beslutar</li> </ol>





## 4

# karaktärer och *typer*

### **inledning**

Inom den narrativa teoribildningen avser begreppet *karaktär* en entitet som förekommer i en berättelse. Karaktärer existerar i berättelsevärldar och spelar en roll i berättelsens händelser och förhållanden. Karaktärer kan introduceras i texter med hjälp av namn (1), bestämda beskrivningar (2) eller med personliga pronomen (3) så som jag och hon (Margolin 2007: 66). De flesta litterära traditioner och genrer har ett antal litterära *typer* av karaktärer som har en specifik uppsättning egenskaper (Margolin 2007: 70). Fokus i det här kapitlet ligger på utställningsberättelsernas karaktärer och *typer*.

När en *typ* inte kommer till liv i en berättelse och vi ser karaktären enbart som en formel för en karaktär, menar Abbott att den kan kallas för en *stereotyp*. Det här gäller även huvudintriger, en berättelse kan framställas på ett sådant sätt att det enda som framträder är en stereotypisk huvudintrig (Abbott 2008: 49). I det föregående

kapitlet konstaterades att utställningsberättelser som handlar om förhistoria tenderar att fokuseras på olika skeden som till exempel övergången från kringvandrande till bofast och mindre på enskilda agerande individer. Därav finns det exempel i det undersökta materialet där berättelsen i stort sett bara är en (stereotypiskt) framställd huvudintrig som exempelvis *Berättelsen om sten-, brons- och järnålder*. Men, i många berättelser finns ändå människor med och de introduceras vanligen med beskrivningar så som jägaren, bonden, vikingen eller helt enkelt som människan.

Det finns dock några fall där individer lyfts fram och namnges som till exempel Bäckaskogskvinnan<sup>1</sup>, Hallonflickan<sup>2</sup> och Hövdingen i Högom<sup>3</sup>. Ett unikt exempel är berättelsen om Estrid som har skapats utifrån

---

1. *Forntider I*

2. *Forntider I* och *Forntid på Falbygden*

3. *Hövdingen i Högom*

runskrifter som har kopplats samman med en gravlämning.<sup>4</sup> Det har vuxit fram en berättelse om Estrid och hennes liv, en livsberättelse som delvis berättas i en museiutställning och på museets hemsida, men berättelsen används även av andra aktörer i andra medier. Estrid kallas för *vikingakvinna*, vilket är en *typ* som används i berättelser om vikingatiden och *vikingakvinnan* framställs ofta stereotypiskt (Arwill-Nordbladh 1991). Dessa namngivna karaktärer ingår i analyserna i det här kapitlet men jag gör också lite mer omfattande analyser av dem i kapitel sju.

Bäckaskogskvinnan kallas i berättelsen för jägare och hon kan även betraktas som en stenåldersmänniska. När begreppet stenåldersmänniska används i utställningsberättelser är det först och främst en kategorisering, en benämning på de människor som levde under den tid som i berättelserna kallas för stenålder. Men då stenåldersmänniskan ofta i berättelserna är den entitet som ”gör”, ”upplever” och ”blir utsatt för” saker och ting kan kategorin även kallas för en karaktär som förekommer i berättelser om stenålder. Begreppen jägare, fiskare och flintsmid är också kategoriseringar, men då det är just så människorna i berättelserna benämns så finns det anledning att diskutera dem som karaktärer.

I det föregående kapitlet konstaterades att i utställningsberättelser inom genrer som berättar om arkeologin, kunskapande och historiebruk är det historiska och nutida arkeologer som i berättelserna driver händelseförloppen framåt. *Arkeologen* är därmed den *typ* som återkommer i dessa berättelser. Arkeologen som *typ* kommer att diskuteras separat i kapitel sju, i det här

kapitlet ligger fokus på karaktärer och *typer* i berättelser om förhistoriska epoker.

Avsikten med det här kapitlet är att göra en genomgång, kartläggning och analys av de karaktärer och *typer* som förekommer i de dokumenterade utställningsberättelserna. Vilka karaktärer och *typer* förekommer i berättelserna? Vilka förekommer inte? Vad *gör/är* karaktärerna och de olika *typerna*? Vad *gör/är* de *inte*? *Var* är de och *var* är de *inte*? I vilka gruppkonstellationer visas de och i vilka gruppkonstellationer visas de *inte*? Vilka kategoriseringar flätas samman i karaktärer och *typer*? Och vilka kategoriseringar flätas *inte* samman?

Arbetet med analyserna av berättelsernas karaktärer har gjorts i två steg. Vid en första genomgång av hela materialet identifierades ett antal *typer* som förekommer frekvent i berättelserna, till exempel *jägaren*, *bonden*, *flintsmiden*, *stenåldersmänniskan* och *vikingen*. Det blev också uppenbart att en karaktär kan vara flera olika *typer*, *jägaren* kan till exempel också vara *stenåldersmänniska*. Med andra ord består berättelsernas karaktärer ofta av korsande *typer*.

Det andra steget var att över de identifierade *typerna* lägga ett raster med kategoriseringarna genus, klass, etnicitet/”ras”, sexuell orientering, religiös tillhörighet, ålder och funktionsvariationer. Detta kompletteras med några kategoriseringar som förekommer i den specifika genren utställningsberättelser om förhistoria. Det här andra steget har hjälpt mig att tydligare se vilka identitetskategoriseringar och vilka *typer* som *inte* finns med. Det har också hjälpt mig att fördjupa analyserna av flera av *typerna* som har visat sig vara komplext sammansatta i flera

---

4. *Ett annat liv*

lager av korsande kategoriseringar. Genom hela arbetet har avsikten varit att arbeta rhizomatiskt så som Nina Lykke beskriver det (Lykke 2012: 211) och på så vis söka efter processer av in/-exkludering och inte/erkännande (Lykke 2012: 209).

I inledningen lyfte jag fram att det är problematiskt att fokusera på enbart exempelvis genus i analyser på grund av det kan fördunkla andra aspekter och därmed homogenisera identitetskategorin. Trots detta ges identitetskategorierna kvinna och man mycket utrymme i de analyser som görs nedan och detta beror på att jag i materialet identifierar dem som de kategoriseringar som påverkar subjektpositionerna mest. Många av de karaktärer som förekommer i berättelserna är subjektpositioner skapade i intra-aktioner mellan många olika kategoriseringar, i andra karaktärer går enbart att identifiera några få. Men oavsett hur många kategoriseringar som intra-agerar i en karaktär så ingår i stort sett alltid, när det gäller vuxna personer, kategoriseringen kvinna eller man.

I de arkeologiska utställningarna introduceras och förekommer karaktärerna inte bara i text utan även i bild och i tredimensionella modeller och rekonstruktioner. Det kan finnas händelser och förhållanden som bara framkommer i visuella representationer som aldrig nämns i texterna. Människor och djur kan i bilder och modeller utföra handlingar, interagera med varandra och på olika sätt påverka berättelsens innehåll och händelser. Ett nästa steg i analysarbetet är därmed att inkludera fler modus än den skrivna texten i analysen. Analyserna i det här kapitlet bygger på den narrativa teorins båda begrepp karaktär och *typ* och

är en systematisk genomgång av det insamlade materialets alla texter och de bilder och modeller där människor förekommer. I de skrivna texterna är det författaren som bestämmer *vem* som gör *vad* och om det är kvinnor, män eller barn (flickor och pojkar) som omtalas. Då det gäller bildmaterialet och modeller är det alltid en tolkning att avgöra om det är kvinnor, män, barn, flickor, pojkar och gamla människor som avbildas. Då jag gör mina tolkningar använder jag mig av konventionella indikatorer så som kroppsform, frisyren, kläder, skäggväxt och så vidare, men det går troligtvis i flera fall att göra andra läsningar av identitetskategorierna än de jag gör.

Rubrikindelningen nedan är gjord som stöd för att göra en systematisk genomgång av de karaktärer och *typer* som går att se, eller inte se, i materialet. Efter varje huvudrubrik görs en sammanfattning av analysresultatet.

## genus

Av flera olika anledningar väger identitetskategoriseringen genus tungt igenom hela analysarbetet, både i analyser av karaktärer och *typer* och i de kapitel där fokus riktas mot visuell, materiell och rumslig kommunikation. För det första är det en kategori som nästan alltid *går* att diskutera. Då karaktärer omtalas i texter omnämns de ofta som hon eller han, som kvinnan eller mannen, och i visuella representationer finns det ofta tydliga indikationer på om det är en kvinna eller en man som avbildats. Kvinnligt och manligt är också ofta teman och rubriker i berättelserna.

Ett förhållandevis vanligt ämne i utställningsberättelserna är just vad kvinnor och män gjorde i vardagen under de förhistoriska tidsepokerna, vilka roller de hade i familjen, gruppen och samhället, vilka sysslor de utförde, hur de klädde sig, vem som hade makt och vem som hade status. Berättelserna varierar i de olika utställningarna men gemensamt är att kategoriseringarna mannen och kvinnan ofta tilldelas olika roller och egenskaper.

Då det talas om specifika förhistoriska individer i utställningsberättelserna bygger berättelserna för det mesta på gravmaterial. Det framhålls att det är en kvinna eller man, ett barn eller en äldre person som har begravts. Gravmaterialet könsbedöms av arkeologer utifrån föremål i graven och/eller utifrån skelettmaterialet som bedöms av osteologer. Den arkeologiska könsbedömningen bygger på samlad kunskap (och samtidens föreställningar om könroller?) om vilka typer av föremål som brukar förekomma i kvinno- respektive mansgravar. Den osteologiska bedömningen sker utifrån kvinnliga och manliga kännetecken på skeletten. Dock kan även detta präglas av sociala föreställningar om vad som är kvinnligt och manligt (Svenfelt 2009). Och osteologiska köns- och åldersbedömningar är aldrig hundra procent säkra, obränt skelettmateriale kan bedömas med ungefär 90 % säkerhet och kremerat material är mycket mer svårbedömt. Dessutom finns det stora variationer på olika individer och i olika populationer (Svenfelt 2009: 91-93). En osteologisk könsbedömning kan bara göras på vuxna individer, på barnskelett finns ännu inga könsindikationer. Detta innebär att barngravar bara kan könsbedömas utifrån föremålen i graven.

Att könsbedömningar är problematiska och inte på något sätt är säkra diskuteras nästan aldrig i de analyserade utställningarna. Det enda exemplet som finns är berättelsen om "Fiskaren från Barum" som blev "Kvinnan från Bäckaskog" som handlar om hur kvarlevor som utifrån de arkeologiska fynden bedömdes vara en man och som den osteologiska undersökningen sedan visade att det var en kvinna. Berättelsen om de mänskliga kvarlevorna som så att säga har bytt kön är inte begränsad till den utställning som ingår i den här undersökningen, det är ett mycket omskrivet exempel som sedan skelettet hittades på 1930-talet har uppmärksamats mycket i medier (för vidare läsning om Bäckaskogskvinnan se Nordström 2007). Exemplet med Bäckaskogskvinnan öppnar upp för diskussioner om sociala könroller som kan variera över tid och rum och hur det kan påverka tolkningen av det arkeologiska materialet. Hur det här hanteras i den utställningsberättelse som ingår i den här studien diskuteras nedan under rubriken kvinnan och det diskuteras också under rubriken jägaren.

Kvinnor och män finns också i berättelserna som nutida människor och den nutida människan följer i det analyserade materialet i mångt och mycket konventionella västerländska könroller. Några bilder visar den nutida unga kvinnan tillsammans med det lilla barnet och på en vägg i samma utställning står frågan "Vilka lever du med?"<sup>5</sup> Under texten sitter fyra stiliserade konturer i miniatyr av en man, ett barn, en kvinna och en hund. Det är en nutida kärnfamilj.<sup>6</sup> Men på båda sidor om miniatyrmodellen

5. *Forntider II*

6. Vid besök 2014-04-30 var "kärnfamiljen" borttagen

står konturer av människor i naturlig storlek, det ser ut att vara en ensam man på den ena sidan och en man och en pojke på den andra sidan. Här visas olika konstellationer av nutida människor.

I en utställning berättas under rubriken ”Oftast har mannen haft sina bestämda sysslor och kvinnan sina”

Att man och kvinna då bytte syssla var något som nästan inte hände. Idag kan män passa barn och kvinnor skjuta älg i skogen. Det är inte konstigt alls. Ändå är det så att vi ibland tycker att vissa saker är mer för killar och vissa för tjejer.<sup>7</sup>

Det nämns inte explicit *vad* mannen och kvinnan gjorde ”då”, bara *att* de alltid gjorde olika saker. Men i kopplingen till hur vi påstås leva idag blir det tydligt att då var det männen som sköt älgen i skogen och kvinnorna som passade barnen. Dagens människa, den nutida människan, framhålls i den här berättelsen vara mer flexibel och kan byta roller med varandra och det är tydligt att det är just ett byte mellan roller som görs (alltså låter det som att det egentligen är lika ”konstigt” nu som det påstås ha varit då). Det framgår inte i den här texten vilken förhistorisk tidsepok som avses, kanske inkluderas hela den förhistoriska (och historiska) perioden i berättelsen.

### *den och det*

I utställningsberättelser om förhistoria talas det ofta om människor i plural istället för om

enskilda individer. Det formuleras exempelvis som stenåldersmänniskor, bronsålderns människor och människorna som levde under järnåldern. Grupper av människor kan också benämnas jägare, bönder och vikingar. Men benämningarna används också i singular som stenåldersmänniskan, jägaren, bonden och vikingen. En jägare, bonde och viking kan omtalas som ”den” då det handlar om en ospecificerad karaktär, men det förekommer ofta att kategoriseringarna omtalas som han eller hon utan att för den skull hänvisa till en specifik individ. I de genomgångar som görs nedan av kategoriseringar och *typer* så som jägare och bonde kommer detta att diskuteras mer ingående. Vad jag vill framhålla i det här stycket är att förutom kategoriseringarna kvinna och man används kategoriseringen ”den” då det handlar om ospecificerade vuxna individer och kategoriseringen ”det” då det handlar om barn. Därav finns i berättelserna subjekspositioner som korsas med den/det istället för kvinna eller man och flicka eller pojke. Då kategoriseringarna den/det används blir andra aspekter av individens identitet viktigare än vilket kön den har. Det här blir extra aktuellt när det gäller barn eftersom de inte utifrån gravmaterialet kan könsbedömmas osteologiskt.

Varför dog barnet? [ ... ] Frös det ihjäl? Blev det innebränt?<sup>8</sup>

I citatet ovan är det kategoriseringen barn som är den viktiga för berättelsen, det spelar ingen roll om det är en pojke eller en flicka. Då en vuxen person omtalas som den/jägare är det

7. *Östgötaliv: Familjeliv*

8. *Vikingar Jamtli*

viktiga i berättelsen att personen livnär sig på att jaga och samla och inte som bonden/den på att odla jorden.

### *kvinnan*

Antropologen Melanie Wiber konstaterar att i bild efter bild som illustrerar paleolitiska människor återkommer samma berättelser. Männen jagar, tillverkar verktyg, skyddar sina underordnade och tar hand om evolutionära problem. Kvinnorna är bisittare till manliga aktiviteter och de ingår enbart i det evolutionära steget för att spela rollen av den sexuella partnern till den manliga huvudpersonen och för att ta hand om avkomman (Wiber 1998: 2 se även Gifford-Gonzales 1993, Bünz 2011).

Vad gäller berättelserna i de arkeologiska utställningarna är kvinnans roll i vissa fall just denna, att vara kvinnan i konstellationen man, kvinna och barn. Bilden i figur 4.1 visar en tuschteckning, ca 50x120 cm, där en kvinna och man går sida vid sida. Framför dem går ett barn som håller kvinnan i handen, mannen bär på spjut och hammare. De kvinnliga attributen är överdrivna, läpparna är målade mörka, håret är uppsatt i en knut och ett yppigt bröst skymtar bakom mannens arm. Paret med barnet betecknar i bilden heteronormen och kärnfamiljen och kvinnans funktion i konstellationen är just att vara kvinna. Runtomkring paret står ett antal män och på marken sitter ännu ett barn. Alla männen i bilden visar olika redskap och sysslor som människan under tidsperioden kan ägna sig åt.

Utställningsberättelsernas kvinnliga karakterer omtalas också ofta just som kvinna. Ett tydligt exempel på detta är rubriken:

”Fiskaren från Barum” blir  
”Bäckaskogskvinnan”<sup>9</sup>

Då kvarlevorna tolkas som en man omtalas de inte som en man utan som en fiskare. När omtolkningen sedan görs försvinner yrkestiteln och ersätts med kvinna. I samma utställning finns även rubriken ”Kvinnan från Bäckaskog” som följs av underrubriken:

Mamma och jägare –  
vem var hon egentligen?

I kulturer där text skrivs från vänster till höger presenteras det som ”redan är givet”, det som den som är delaktig i en kultur antas redan veta, till vänster, alltså först. Det som är nytt placeras till höger (Kress & van Leeuwen 2006: 181). Citatet ovan är återgivet på två rader, på samma sätt som det är gjort på textskylten. Att kvinnan är ”mamma” är därmed det givna och att hon är jägare är det nya, det som läsaren inte förväntas veta. Kvinnan från Bäckaskog finns även med i en film som visas vid utställningens ingångar. Där kallas hon för ”Jägare och mamma”.

Det finns ett antal uppgifter och rutinsysslor som kvinnan ägnar sig åt i utställningsberättelserna och en av dem är att vara ”mamma”<sup>10</sup>, kvinnan föder barn och tar hand om dem.

---

9. *Forntider I*

10. Nina Nordström för en diskussion om att det är problematiskt att överföra nutida värderingar om vad det innebär att vara mamma på det förhistoriska livet. Begreppet mamma för med sig föreställningar om en modersroll som kanske såg annorlunda ut då Bäckaskogskvinnan levde. (Nordström 2007: 143).

Kvinnorna födde barn, barnen växte upp.<sup>11</sup>

Kvinnorna var genom barnafödande mer bundna till boplatzen än männen.<sup>12</sup>

Ett vanligt sätt att avbilda kvinnan är i eller nära hemmet tillsammans med ett eller flera barn, ofta de allra minsta barnen. I illustrationer och modeller där kvinnor och män avbildas i och i närheten av hemmet, är kvinnan ofta inne i huset eller närmre huset än mannen (figur 4.2). Det är vanligt att kvinnan är placerad precis vid en dörröppning. På gårdsplanen, utanför hemmet kan kvinnan ägna sig åt att bereda hudar. Vid några tillfällen arbetar mannen och kvinnan tillsammans på en åker (hemma vid gården).

Det finns ett exempel där det berättas om kvinnors resor.

#### KVINNOR I ÖSTERLED

... kvinnorna deltar på nordbornas resor och ... en lyckosam handel resulterar i att kvinnorna får gåvor i form av halsband av sina män. [ - - - ] Här finns alltså en antydning till att gotländska kvinnor deltagit i de långa resorna med sina män för att driva handel längs floden Volga<sup>13</sup>

Dock avslutas texten med:

Att kvinnor följt med sina män på handelsfärder har troligen inte tillhört vanligheterna. Istället var vardagslivet för de allra flesta kvinnor centrerat kring gården därhemma.<sup>14</sup>

Kvinnan kan ha hög status och ha makt, och då framförallt över hemmet och gården.

Sådana här nycklar bars av kvinnor som ett tecken på att de var gårdens härskarinna.<sup>15</sup>

Var det kvinnor som hade makten över jorden och boskapen?<sup>16</sup>

Men kvinnans status skrivs i många fall om till att hon är en del av en grupp.

Med tanke på de rika gravgåvorna måste hon ha tillhört de välbärgade och mäktiga.<sup>17</sup>

Kvinnan har ofta en eld i närheten och ibland ägnar hon sig åt elden och/eller maten. Kvinnan kan ägna sig åt tillverkning av keramikföremål och det förekommer att hon håller ett färdigt kärl i handen. Kvinnan mal mjöl och bakar bröd.

Kvinnans armar är trötta, stela hennes ben. Timme efter timme, dag efter dag, sitter hon på knä vid malstenarna. Lite i taget blir säden till mjöl.<sup>18</sup>

11. *Möten mellan älvarna*  
12. *10 000 år på Gotland*  
13. *10 000 år på Gotland*

14. *10 000 år på Gotland*  
15. *Mellan is och eld*  
16. *Forntider I*  
17. *Blekinge i ett nötskal*  
18. *Östgötaliv: Arbetsliv*



Hon ägnar sig åt att spinna garn och att väva tyg (figur 4.3). Då en karaktär placeras vid en vävstol är det alltid en kvinna. I en utställnings texter berättas om olika sysslor som ”man” (mannen?) ägnade sig åt.

Då man slaktade sin boskap togs allting till vara. Från ett får fick man mat, kläder, förvaringspåsar, nyttoredskap och ljudredskap.<sup>19</sup>

Men då det berättas om just hur tygerna tillverkades är det inte ”man” som gör arbetet.

Kvinnorna spann och vävde fina tyger av ull och lin.<sup>20</sup>

I berättelser om kvinnan talas det mycket om hur hon klädde sig och smyckade sig.

Dräktmodet förändrades. Kvinnorna i den västgötska överklassen började bära en tubformad klänning som hölls ihop med två spännen ...<sup>21</sup>

Under rubriken ”Kvinnligt” berättas i en utställning om föremål som ”tillhört olika kvinnor från järnålderns olika perioder”.<sup>22</sup> Det berättas om pärlor och spännbucklor, som kallas för kvinnans utsmyckning.

De vackra pärlorna ... De visar på långväga varuutbyten.  
[ - - - ]

Runt handleden kunde kvinnan pryda sig med en armring.

...

Kläderna tillverkades ofta hemma på gården i ull och lin.

...

För att inte tappa bort små nålar stacks de in i en liten behållare...<sup>23</sup>

I den här texten framgår att järnålderns kvinna prydde och utsmyckade sig. Hon använde vackra pärlor som visar på långväga kontakter, men kvinnan själv kopplas samman med kläd-tillverkning och livet hemma på gården.

Tillsammans med rubrikerna ”Vårda ditt yttre” och ”Skönhetsideal” finns i en utställning ett fotografi på en kvinna som kammar håret.<sup>24</sup> Rubriken ”Modet, The Fashion” berättar i en annan utställning om innehållet i en stor monter där mängder av smycken, spännen och fibulor visas. Monterns innehåll kommenteras enbart av ett citat av Ibn Fadlan, 900 e. Kr.

Från nageln intill halsen är de tatuerade i grönt med träd och andra bilder.<sup>25</sup>

Vad som egentligen avses med citatet är lite oklart, eftersom det talas om tatueringar och inte om de smycken som finns i montern. Kanske har citatet placerats där bara för att framhålla att människorna tyckte om att utsmycka sig i största allmänhet. Ingenting i citatet avslöjar om det är män, kvinnor eller båda delarna som åsyftas. Men i montern finns tre illustrationer av

---

19. *Hövdingen i Högom*

20. *Hövdingen i Högom*

21. *Mellan is och eld*

22. *Gryningsland*

---

23. *Gryningsland*

24. *Fortider II*

25. *Barbaricum*

kvinnor med smycken (figur 4.4), och därmed framförs betydelsen att det var kvinnan som brydde sig om modet och att smycka sig.

Medie- och kommunikationsvetaren Gunilla Jarlbro har visat på att det i nyhetsrapporteringar finns ett mönster att förminska kvinnor till flickor eller med andra uttryck så som ”den lilla damen” och ”ett riktigt litet yrväder” (Jarlbro 2006). Det förekommer även i de arkeologiska utställningsberättelserna att vuxna kvinnor förminskas till flickor.

I en grav med en ung kvinna ... De rika gravgåvorna och framför allt solhjulshänget kan tyda på att flickan kan ha haft en koppling till solkulten.<sup>26</sup>

... framgrävdes ur en gravhög ... det välbevarade liket efter en högestånds flicka från bronsåldern. Flickan har varit ca 18 år vid dödstillfället.<sup>27</sup>

Flicka förekommer även i namn som givits till gravfynd. Det berättas under rubriken ”Igelkottsflickan” att så

... kallades denna unga kvinna efter de igelkottstaggar som låg intill hennes huvud i graven. [ - - - ] Den 20-åriga kvinnan ligger på rygg med något uppdragna knän.<sup>28</sup>

En flicka i 20-årsåldern läggs i en grav vid Ajvide på Gotland. ...

26. *10 000 på Gotland*

27. *Forsalen*

28. *10 000 år på Gotland*

Flickan är 153 centimeter lång ...

I flickans bälte sitter en rund brynsten ...<sup>29</sup>

Ett annat exempel är berättelser om ”Hallonflickan”.

Som ett troligt offer åt okända makter blev en 19-årig kvinna avrättad och nedlagd i Rogestorps mosse...

[ - - - ] Hallon var hennes sista måltid.<sup>30</sup>

År 1943 hittades skelettet av en flicka då man grävde efter torv i en mosse ... Hon var 145 cm lång och 18-19 år då hon dog.<sup>31</sup>

Att förminska den vuxna kvinnan till en flicka kan även göras i den visuella berättelsen. ”Den förmögna kvinnan från Birka” är rubriken till en text som berättar om ett rikt gravfynd.

De makalösa föremålen från en kvinnas timrade gravkammare i Birka lämnar inget tvivel om att kvinnor kunde ha makt och hög social ställning under vikingatiden. Vid exklusiva mottagningar i sin sal bjöd hon kanske på vin ur den dyrbara frankiska kannan. [ - - - ] Nyckeln ... var en symbol för kvinnans makt över gården.<sup>32</sup>

Berättelsen om kvinnan från Birka illustreras av ett fotografi av en kvinna i helfigur (figur 4.5). Fotot visas på en tyg-vepa som är ca en meter hög och 50 centimeter bred. Kläderna kvinnan bär är

29. *Gudar och GPS*

30. *Forntid på Falbygden*

31. *Forntider I*

32. *Vikinger*

röda och vita och hon framträder tydligt i varma färger på en svart bakgrund. Kvinnan är ung och ser nästan lite flickaktig ut. Textens framhållande av kvinnans makt och status dämpas betydligt av den visuella representationens ungdom. Hon placeras i sitt eget hem där hennes aktiva handling är att bjuda på vin. Konstaterandet om nyckeln som symbol för makten över gården för tillbaka kvinnan till hemmets sfär.

Nyckeln som en kvinnlig symbol omnämns i många berättelser om järnålder och det är ofta kvinnor som levde under vikingatid som omtalas. Elisabeth Arwill-Nordblad har visat på att det finns en stereotyp av den nordiska vikingakvinnan som har sitt ursprung i den genusideologi som dominerade i Sverige i slutet på 1800-talet. Bilden av den viktorienska ideologins patriarkala husfru har sedan levt kvar och på senare tid har dikotomin privat/offentligt lagts till. Stereotypen vikingakvinnan är en auktoritativ husfru som kan vara lite äldre och ha grått hår. Hon har makten över hemmet och har hand om lås och nycklar. Kvinnans domän var inom husets väggar, mannens var utanför (Arwill-Nordblad 1991: 53-64).

I analysen av typen *kvinna* framkommer flera saker som stämmer samman med stereotypen vikingakvinnan så som Arwill-Nordblad beskriver den. *Kvinnan* knyts i berättelser om alla tidsåldrar uttryckligen till hemmet. *Kvinnan* i berättelser om vendeltid och vikingatid påstås hon ha makt över hemmet och att nyckeln är en symbol för detta. Vikingakvinnan som en auktoritär äldre *kvinna* lyfts fram som en karaktär i en textberättelse.<sup>33</sup> Berättelsens farmor Helga stämmer väl in på stereotypen vikingakvinnan,

33. *Östgötaliv: Familjeliv*

nyckeln nämns inte men hon styr över gården därhemma medan männen är ute i världen. Farmor Helga är dock inte visualiserad i någon bild eller modell. I hela det undersökta materialet visar bilder och modeller av vikingakvinnan nästan utan undantag unga eller medelålders kvinnor, ett par kvinnor är lite äldre<sup>34</sup> men hon är aldrig gammal. I texterna upprepas gång på gång *kvinnan* och nyckeln. För att visa på hur samstämmiga utställningstexterna är då det gäller *kvinnan* och nyckeln återger jag nedan de citat jag har hittat i det undersökta materialet.

### **Kvinna och nyckelfigur**

Nyckeln ... var en symbol för kvinnans makt över gården.<sup>35</sup>

Kvinnan – nyckelperson<sup>36</sup>

Vanligen var det kvinnor som fick nycklar med sig i graven. Nyckeln var en symbol för husets härskarinna, hon som kunde låsa dörrar, kistor och skåp.<sup>37</sup>

Till kvinnans utrustning hörde även nycklar och saxar.<sup>38</sup>

Sådana här nycklar bars av kvinnor som ett tecken på att de var gårdens härskarinna. Kanske passade nyckeln i ett vridlås på huvudbyggnadens ytterdörr.<sup>39</sup>

34. Amalasuintha i *Ett annat liv* och Härskarinnan av Öland i *Vikingar* SHM 2014-04-14

35. *Vikingar* SHM

36. *Vikingar* SHM 2014-04-14

37. *Mellan is och eld*

38. *Gryningsland*

39. *Mellan is och eld*

Husfrun med sin nyckelknippa ser om gård och hus.<sup>40</sup>

Ett vikingatida hushåll

Mycket tillverkades hemma på gården och en god husfru skulle vara kunnig och driven i det mesta. Nycklarna hängde i säkert förvar runt hennes midja, medan de olika textilredskapen visar ett av gårdens viktigaste arbeten.<sup>41</sup>

I kvinnors gravar finns ofta smycken men också nycklar som visar att hon haft kontroll över kistor och förråd.<sup>42</sup>

#### NYCKELN – EN KVINNLIK SYMBOL

En husfru på en vikingatida gård bar en nyckel hängande i en kedja på dräkten, inte bara av praktiska skäl, utan också som ett tecken på hennes ställning och huvudsakliga ansvarsområde – hemmet, visthusbodarna och andra förråd. Nycklar är ett mycket vanligt föremål i de gotländska kvinnogravarna.<sup>43</sup>

I kvinnornas gravar finns ofta smycken men också nycklar som visar att hon haft kontroll över kistor och förråd.<sup>44</sup>

Som ett tecken på status bar husfrun alltid hushållsnycklarna på sig. De var fästade vid klädseln, oftast med en kedja. Hon hade nycklar till huset och till förvaringsställen för

värdeföremål, som silver och smycken.<sup>45</sup>

Nyckeln ... visar på hennes makt över godset.<sup>46</sup>

Nyckeln var under Vendeltid och långt fram i sen tid en symbol för kvinnans makt över gården och hushållet.<sup>47</sup>

En berättelse om att vikingatidens *kvinnor* hade makt och status har rubriken ”Visthusets väktare”. Nyckeln nämns inte men rubriken talar ändå om vad vikingatidens kvinnor hade för roll.

Då typen *viking* i berättelserna är en kvinna framställs den nästan utan undantag stereotypiskt, men det är inte riktigt samma stereotyp som Arwill-Norbladh beskriver eftersom hon i utställningsberättelserna inte är en äldre, auktoritär kvinna med grått hår utan istället är ung och medelålders, vilket dämpar det auktoritära draget i stereotypen. Det tydligaste draget i stereotypen är den uttalade kopplingen till hemmet. Men, som analyser av materialet visar tydligt är det inte bara *vikingakvinnan* som är en stereotyp. Det finns flera tydligt stereotypa drag i typen *kvinnor* så som hon framställs i alla tidsperioderna.

Det finns dock ändå ett antal exempel där stereotypen *kvinnan* utmanas. En kort text upplyser om en utgrävning av ett ”vendeltida-vikingatida gravfält” med sammanlagt 12 gravar. ”Den

40. *Tiden i rummet*

41. *Tiden i rummet*

42. *Östgötaliv: Familjeliv*

43. *10 000 på Gotland*

44. *Östgötaliv: Familjeliv*

45. *Vikings – mellan Oden och Kristus*

46. *Vikings SHM 2014-04-14*

47. *Fortnider I*

rikaste graven var ... en kvinnograv.<sup>48</sup> Det kommenteras dock inte ytterligare i texterna vad detta betyder, vilket återigen dämpar betydelsen av det som sägs.

I en berättelse framhålls att en kvinna kan vara stark och muskulös och i ett par andra att kvinnan kan hantera vapen (figur 4.6).

Den danske munken och författaren Saxo Grammaticus, berättar i sitt verk *Gesta Danorum* från sent 1100-tal att även kvinnor utbildades i vapenkonst – och kallades sköldmör. Den romerska historieskrivaren Tacitus beskriver redan år 98 e Kr att de germanska kvinnorna deltog i strider och att deras anseende var högt. De kunde medföra både vapen och stridshäst som hemgift.<sup>49</sup>

... och bestämma över sin sexualitet (figur 4.7).

I myterna är gudinnorna självrådiga och egensinniga kvinnor som bedrar sina män och bestämmer över sin sexualitet.<sup>50</sup>

Förutom att vara en uppskattad skönhet med omvittnad sexuell aptit [ . . . ] och hon levde sedan med en rad män som till exempel sin tvillingbroder Frej ...<sup>51</sup>

I det sista exemplet framstår dock den omtalade gudinnan snarast som ”lössläppt”.

Kvinnor visas och omtalas sällan tillsammans med hästar och hundar, men det finns

undantag. I en utställning berättas om två gravar där kvinnor begravts tillsammans med hundar. Båda berättelserna illustreras med bilder på kvinnorna och hundarna. I samma utställning finns också citatet:

Hon tog från krubban tränsbetslat ök och lade sadeln på svarta hästen.<sup>52</sup>

En konstnärlig staty visar en kvinna till häst i miniatyr.<sup>53</sup> Hon har ett spjut i handen.

Kvinnan kan ägna sig åt konstnärliga/rituella aktiviteter (figur 4.8) och kallas för ”Kvinnan med flöjterna”.<sup>54</sup> I en utställning finns ett citat där det berättas att

Helga och Gunnlaug roade sig alltsomoftast med brädspel.<sup>55</sup>

Detta är det enda omnämmandet av att en *kvinna* spelar spel, i flera andra utställningar sägs uttryckligen att det är mannen som ägnar sig åt detta.

En illustration visar en *kvinna* som kommer med ett jaktbyte till en man och två barn,<sup>56</sup> vilket konnoterar att *kvinnan* inte behöver sitta hemma vid härden och att det kan vara *kvinnan* som förser familjen med mat. Scenerna i figurerna 4.6-8 är detaljer i en målning som hör till en serie målningar i utställningen *Tiden i rummet*. Genomgående visas i dessa målningar aktiva kvinnor i olika situationer. I samma

48. *Fornsalen*

49. *10 000 på Gotland*

50. *10 000 på Gotland*

51. *Vikingr – från Odin till Kristus*

52. *Vikingar* Jamtli

53. *Möten mellan älvarna*

54. *10 000 år på Gotland*

55. *Vikingar* Jamtli

56. *Mellan is och eld*, se figur 5.1

utställning lyfts även flera kvinnor fram i berättelsen om mänsklighetens historia. Under rubriken ”Belästa kvinnor” berättas att

I det antika Grekland fanns det välutbildade kvinnor som ägnade sig åt vetenskap. Arete från Cyrene var lärling till Sokrates och undervisade i filosofi och andra ämnen i över trettio år. Axiothea från Philius var lärling till Platon och blev fysiker och filosof.<sup>57</sup>

I den nyproducerade utställningen *Halland genom tiderna* beskrivs de förhistoriska epoker-na kort i huvudintrigen *Berättelsen om sten-, brons- och järnålder*. Det är en kompakt, nästan stereotypisk, berättelse om de grundläggande stegen i huvudintrigen. Dock med undantaget att *kvinnan* lyfts fram i berättelsen.

Tidigare har man trott, att en person i en sådan grav var en man med en hög position i samhället. Men benen som hittades ... tillhörde förmodligen en kvinna, som var yngre än 25 år.

Järnålderskvinnan hade makten över hushållet. Hennes roll var viktig och betydelsefull, hon härskade över mark, byggnader och trälar.

Typen *kvinnan* är i hela det undersökta materialet alltså ganska ensidig, men det finns undantag och i några utställningar bryts normerna. Men i många av dessa fall förstärks samtidigt andra normer när kvinnan i berättelsen å ena sidan tilldelas makt och status, eller berättas vara ute på resor, men å andra sidan i samma

57. *Tiden i rummet*

berättelse nästan utan undantag knyts samman med hemmet och hushållet. Hemmet och hushållet är det privata gentemot det offentliga.

Hövdingafamiljen utgjorde en ny överhet under järnåldern. Då styrde mannen över det offentliga rummet, medan kvinnan hade makt över hushållet.<sup>58</sup>

Att i en berättelse om förhistoria tala om ett ”offentligt rum” är att projicera nutida begrepp, värderingar och föreställningar om samhällsorganisation på den förhistoriska människans liv vilket resulterar i att föreställningen om det offentliga och det privata som mannens respektive kvinnans domäner att framstå som universellt och historielöst.

Som påpekas av Arwill-Nordbladh är föreställningar om offentligt(manligt)/privat(kvinnligt) något som uppstod i slutet på 1800-talet och det är uppenbart att den föreställningen inte bara återspeglas i stereotypen vikingakvinnan, den återspeglas i typen *kvinnan* så som den framställs i berättelser om alla tidsepoker.

### *mannen*

Benjamin Alberti argumenterar för behovet av att forska på maskulinitet i arkeologi, utan att för den skull efterfråga en maskulinitetsarkeologi. Alberti framhåller att förklaringar av forntida folk egentligen har varit förklaringar av normativ maskulinitet. Samtidigt har män presenterats som genusneutrala inom arkeologin och maskulinitetens komplexitet har ignorerats. Genom att synliggöra mäns genus

58. *Halland genom tiderna*

menar Alberti att man kan avslöja dem som genussubjekt (Alberti 2007: 70-71). Det Alberti sätter fingret på är att det finns anledning att med hjälp av genusbegreppet problematisera både de mansroller och de kvinnoroller som framställs och representeras.

Då kvinnan är knuten till hemmet och utför sina arbetsuppgifter vid härden tillsammans med de små barnen är den unge och medelålders mannen istället karaktären som i hemmet vilar vid härden (figur 4.9 och 4.10) och utanför hemmet ägnar sig åt eller gör saker tillsammans med de lite större barnen. Den unge och medelålders mannen håller aldrig ett litet barn i famnen eller har det bredvid sig. Den äldre, lite gråhåriga mannen, befinner sig dock ibland vid härden tillsammans med både de minsta och de lite större barnen (figur 4.10) och kan då även arbeta med någonting. Är den unge och medelålders mannen sysselsatt med någonting inne i huset är han placerad i bakgrunden. Män som avbildas arbetande med någonting precis utanför huset kan dock vara i bildens förgrund. Mannen har i många bilder sällskap av en hund, mannen kör ibland dragdjur eller leder dem och han rider på hästar.

Karaktären mannen utför både i texternas berättelser och i de visuella representationerna en mängd olika sysslor vad gäller arbetsuppgifter, ritualer och rekreation. Det finns exempel på modeller och illustrationer där flera män är upptagna med saker utanför huset (jakt och fiske i landskapet, vedhuggning och arbete med flinta i närheten av hemmet) och en eller flera kvinnor sitter inne i eller i närheten av huset, ofta vid en härd.

Mannen är ute och reser och har handelskontakter.

Handelsmännen reste långt under järnåldern...<sup>59</sup>

... många av de män och skepp som deltog ...<sup>60</sup>

Mannen kopplas ihop med gudar, makt och vapen.

Män fick makt. Gravhögar visade ätternas styrka.<sup>61</sup>

Mannen kan spela teater och göra trolleritrick. Mannen spelar spel, blåser i lurar (figur 4.11) och spelar flöjt.

Som i exemplet ovan där "man" gör saker och ting och kvinnorna väver tyger är mannen i utställningsberättelsernas texter och bilder ofta människan i största allmänhet medan kvinnan är undantaget som tar hand om vissa uppgifter. Där det under rubriken "Kvinnligt" berättas om hur kvinnan klär och smyckar sig<sup>62</sup> berättas det under rubriken "Manligt" om livet under järnåldern.

För att hålla sig välkammad användes fint utsnidade kammar gjorda av ben. Spelpjäser är vanligt att arkeologer finner vid undersökningar av gravar från järnåldern. Troligen sysselsatte sig endast rika män med brädspel.  
[ - - - ]

---

59. *Gryningsland*

60. *Gryningsland*

61. *Möten mellan älvorna*

62. *Gryningsland*

Med ovala eldslagingsstenar gjorde man upp eld med hjälp av en liten järnbit.

...

Järnålderns skridskor ... är tillverkade av ben från nöt eller häst. De spändes fast under skon och möjliggjorde färder på isen. Hästutrustningsdetaljer ... berättar om djurens sociala och religiösa symbolvärde.

[ - - - ]

Mot slutet av järnåldern blir ... hästen mer och mer ett riddjur. Spjut och lansspetsar i järn berättar om forna strider.

...

Svärden skiftade i utseende under järnåldern.<sup>63</sup>

Manliga karaktärer omtalas ofta som hövdingar, stormän eller fiskare och flintsmeder och det förekommer att karaktärer namnges som till exempel Hövdingen i Högom<sup>64</sup> och Fiskaren från Barum.<sup>65</sup> Några namngivna karaktärer kallas för mannen, som i exemplen ”Mantelmannen från Gerum”<sup>66</sup> och ”Rolfåkersmannen”,<sup>67</sup> men det förekommer aldrig att den unge mannen omtalas som pojken.

Rolfåkersmannen dog för 4500 år sedan. Han var drygt 20 år gammal, kraftigt byggd och bara 154 cm lång.<sup>68</sup>

En berättelse har rubriken ”Mantelmannen från Gerum och barnen från Bankälla”<sup>69</sup> Men

63. *Gryningsland*

64. *Hövdingen i Högom*

65. *Forntider I*

66. *Forntider I*

67. *Spåren talar*

68. *Spåren talar*

69. *Forntider I*

det är helt separata berättelser och mannen avbildas inte visuellt tillsammans med barnen, bildrepresentationerna är istället placerade mitt emot varandra på varsin vägg.

### *gränsöverskridande*

Ovan konstaterades att könsbedömningar av skelettmaterial har många olika problem och är långt ifrån säkra. Det kan i ett benmaterial finnas tydliga könsindikationer, i andra material är de inte alls lika tydliga. Och det förekommer att ett och samma skelett uppvisar tydliga både manliga och kvinnliga drag. I kombinationer med de artefakter som påträffas tillsammans med kvarlevorna kan gravmaterial på olika sätt öppna upp för tolkningar och diskussioner om gränsöverskridande könsidentiteter och genusroller. Arkeologen Leif Häggström lyfter i en artikel fram ett tydligt exempel där gränsöverskridande kan diskuteras.

[en av gravarna] innehöll en medelålders människa med tydligt könsindikerande osteologiska detaljer för såväl manligt som kvinnligt kön. (Häggström 2014: 335)

Häggström väljer att betrakta individen som ett tredje kön.

Hen hade alltså drag som var för sig skulle ha definierat hen som antingen man eller kvinna beroende på vilka ben man hade tillgång till. Vi kan alltså konstatera att vi har tre biologiska kön identifierade, han hon och hen. (Häggström 2014: 335)



Det här öppnar upp för kategoriseringen hen, den specifika individen som inte är vare sig han eller hon. Kategoriseringen och typen hen förekommer *inte* och diskuteras *inte* i de utställningar som ingår i materialet.

Vad som däremot förekommer i en berättelse är individer som kan växla mellan olika identiteter. Det berättas om gränsöverskridande å ena sidan mellan könsroller:

### **Odens många sidor**

[...]

Dessutom var han en mästare på sejd, en slags spådomskonst som annars var något som kvinnor (völvor) utförde.<sup>70</sup>

... och å andra sidan mellan biologiska kön och även mellan människa och djur.

### **Gränsöverskridare**

Sleipner ägdes av Oden och kunde färdas mellan världens olika delar. Sleipners mor var jätten Loke. Loke var man, men hade förvandlat sig till ett sto och fick barn med hingsten Svadilfare. Loke förvandlade sig också till andra djur och klädde sig som kvinna ibland.

Det går även att utifrån gravmaterial diskutera olika sociala genus och att det kanske fanns fler genus än bara kvinna och man. En enda utställningstext tar upp denna möjlighet:

En del forskare talar om två kvinnliga genus under bronsåldern<sup>71</sup>

Den sista texten handlar om bronsålder och de andra om den fornnordiska trons gudar i en utställningsberättelse där det talas om övergången "[f]rån hedniskt till kristet" och om övergången "Från Oden till Kristus".<sup>72</sup> Det finns inga motsvarande berättelser om gränsöverskridande som kan kopplas till den kristna tron eller till människor som levde som kristna. Det gränsöverskridande hör därmed till det förhistoriska, det så kallade hedniska och inte till det kristna, till Oden och inte till Kristus. Gränsöverskridandet görs av mannen och det berättas inte i någon utställning om gränsöverskridande kvinnor. Kvinnorna kan istället eventuellt höra till olika genus.

### ***analysresultat genus***

Det förekommer i berättelserna att individer omtalas som den (vuxna)/det(barnet) då ospecificerade eller icke könsbedömda individer diskuteras. Det förekommer därmed i berättelserna subjektpositioner som korsas med kategoriseringarna den/det. Kategoriseringen och *typen* hen finns inte i berättelserna och möjligheten till könsöverskridande identiteter diskuteras som regel inte. Regeln är att omtala människor utifrån tudelningen kvinna/man. Det finns en berättelse där det föreslås två olika kvinnliga genus och en annan berättelse där mannen kan gå över gränserna och byta socialt och biologiskt kön och även gå över gränsen till djurvärlden. Dessa berättelser är undantagen.

Den identitetskategorisering under rubriken genus som även kan kallas för *typ* av karaktär som förekommer i berättelserna är *kvinnan*.

---

70. *Vikingar* SHM 2014-04-14

71. *Forntider I*

---

72. *Vikingar* SHM 2014-04-14

kategorisering	<i>typ</i> (subjektposition)	norm	avvikande
man	-	man	kvinn
kvinn	<i>kvinn</i>	-	-
den	-	-	-
det	-	-	-
hen	-	tudelingen kvinn/man	-

Typen *kvinnan* utför vissa specifika uppgifter och kopplas nästan utan undantag samman med hemmet, tygtillverkning och barn. *Kvinnan* förminskas ofta genom att kategoriseras som flicka, eller genom att avbildas som ung. Typen *kvinnan* framställs nästan genomgående med stereotypa drag men det finns också ett flertal exempel där stereotypen utmanas.

Kategoriseringen mannen är ingen typ som förekommer i berättelserna, det är istället en norm. Den vuxne mannen förminskas aldrig genom att omtalas som pojke. Mannen är människan i största allmänhet som utför de flesta arbetsuppgifter. Där kvinnan ibland bryter normen gör mannen det nästan aldrig. Den unge/medelålders mannen arbetar ALDRIG med tygtillverkning och håller aldrig ett litet barn.

## ålder

Analyserna ovan av genus har visat att ålder är en viktig kategorisering vid analyser av berättelsernas karaktärer och därför följer jag flödet och ägnar nästa avsnitt åt analyser utifrån kategoriseringar under rubriken ålder.

När det talas om olika åldrar i berättelser om förhistoria är det ofta utifrån familjen eller den grupp som bor tillsammans på en gård.

Det bor många människor under samma tak. Där finns de gamla, de unga och starka, barnen och trälarna.<sup>73</sup>

De unga omtalas som de starka, trälarna som en grupp utanför ålder. Normen jag ser i berättelserna är kategoriseringen vuxen. Diane Bolger påpekar att det finns en avsaknad av uppmärksamhet gentemot barndom inom arkeologi (Bolger 2006:151) men barnen finns ändå med i de arkeologiska utställningsberättelserna. Barnet och den gamla människan är kategoriseringar som kanske kan kallas för typer av karaktärer?

73. *Gudar och GPS*

### *barnet*

I texten med rubriken ”Mantelmannen från Gerum och barnen från Bankälla” ägnas den första delen av texten åt en mantel och utifrån manteln talas det om en man.

När mannen från Gerum levde var det ganska kallt. [ - - - ] Vintrarna var långa och människor och djur delade på utrymmet i husen. Många barn dog. Flugor och loppor som trivdes på djuren spred sjukdomar till människorna. Kanske dog barnen av influensa eller tuberkulos?<sup>74</sup>

När berättelsen övergår till de i rubriken utlovade barnen handlar det om att många barn dog och om att ohyra och sjukdomar plågade människorna. Det är en vanlig roll för barnet i berättelsen att visa på att livet var hårt och att många dog unga eller redan som barn. Barnens hårda livsvillkor anger berättandediskursen *Det strävsamma livet*.

Barn finns ofta med i illustrationer och modeller som illustrerar vardagsliv under forntiden. De fiskar, klappar djur eller hjälper till med någon syssla. De allra minsta sitter eller kryper nära en *kvinn*a eller en gammal man och de lite större barnen visas ibland tillsammans med en ung/medelålders man. I några modeller som visar förhistoriska boplatser springer det omkring många halvstora barn som leker med hundar eller gungar på gungbräda. Barnens spring och lek antyder berättandediskursen *Det lättsamma livet*.

Några berättelser handlar om hur den förhistoriska människan såg på barn och om

74. *Forntider I*

hur barnen behandlades. I en berättelse lyfts barnens liv och vardag<sup>75</sup> fram och i en annan berättas om deras lekar och det framhålls att

I alla tider har barn lekt. Och många lekar verkar ha varit förunderligt lika.<sup>76</sup>

I de här berättelserna ser jag berättandediskursen *Människan är den samma*, barn har alltid varit så som barn är nu vilket öppnar upp för en process av *resonans* (Roppola 2012: 150) där läsaren kan känna en sammanlänkning med berättelsens barn.

Barnet är ofta just barnet, men det går också ofta att se pojkar och flickor i illustrationerna och modellerna. Om vi återgår till bilden i figur 4.1 där kvinnan är *kvinn*a och mannen normen finns det också två barn. Barnet som håller *kvinn*an i handen strävar aktivt framåt, det andra barnet sitter passivt, kanske plockar det blommor. Utifrån nutida konventioner där pojkar har kort hår och flickor långt (därmed inte sagt att det måste vara så) ser jag ser en pojke som (aktivt) strävar framåt och en (passiv) flicka som plockar blommor (en typisk bild av en flicka).

Det förekommer också att *barn* är karaktärer i textberättelser. Pojken utför i en berättelse en mans arbetsuppgift.

Pojken tynger på årdret som ärjar åkern i rispor och revor.<sup>77</sup>

I en annan berättelse utför pojken arbetsuppgiften att spinna garn som brukar förknippas

75. *Gudar och GPS*

76. *Vikingar* Jamtli

77. *Östgötaliv: Arbetsliv*

med *kvinnan*, men han ska ta hem det till mor och därmed kopplas både *barnet* och garnet till modern, *kvinnan*.

Vallpojken i skogen vilar sina trötta fötter. Ser på gårdens getter och får. Sländan snurrar och pojkens flinka fingrar förvandlar fårens ull till garn. Spinner ett nystan att ta hem till mor.<sup>78</sup>

Det förekommer berättelser om materiella spår efter *barns* aktiviteter och ibland lyfts individuella *barn* fram i beskrivningar av barngravar. Ett tioårigt barn som dog av ett pilskott har en egen berättelse där *barnet* kopplas till mamman, *kvinnan*.<sup>79</sup>

*Barnen* tilldelas ibland kön utifrån gravlämningarna.

En 12-årig pojke har begravts tillsammans med sin häst och hund. [ - - - ]  
En mycket liten flickas smycken. Från en brandgrav vid Mulde.<sup>80</sup>

Det berättas inte hur barnen har könsbestämts och eftersom inga osteologiska bedömningar kan göras på barnen (och DNA-analyser är osannolika) tolkar jag det som att dessa könsbedömningar är gjorda utifrån artefakterna. Hur stor inverkan har här de nutida föreställningarna om könsroller på bedömningarna? Måste ett smycke innebära att det är en flicka? Eller är det här *stereotypen kvinna* ”som den som smyckar sig” som ligger till grund för påståendet? Och

78. *Östgötaliv: Arbetsliv*

79. *Människor som vi*

80. *10 000 år på Gotland*

måste det vara en pojke som gravlagts med häst och hund? Ovan konstaterades att det finns gravar där hundar lagts hos *kvinnor* och att det talas om en *kvinn*a som hanterar en häst. I andra exempel berättas om *kvinnor* som fått med sig en häst i graven.<sup>81</sup>

Birkaflickan är en karaktär i en utställningsberättelse<sup>82</sup> och det har gjorts en rekonstruktion utifrån ett barns kvarlevor. Ett litet barn med röd klänning är placerat i det ganska stora utställningsrummets mitt, framför en vepa med en bild på gaveln av ett hus. Birkaflickan står hemma på gården, hemma vid huset. Hon står stilla med nakna fötter på löv och grenar. Händerna är lite utsträcka framför henne och i dem håller hon några föremål. Hon är inte på väg någonstans, hon gör inget speciellt med föremålen hon håller i händerna, blicken är riktad uppåt, mot fjärran. Hon står och tittar på någonting eller funderar över någonting. *Barnet* som en flicka är passivt och är placerat vid hemmet, hemma på gården.

### *gammal*

Äldre människor förekommer i både visuella berättelser och i texter, om än inte så ofta. Gamla människor kan i berättelser vara en del av familjekonstellationer. Som nämnts ovan tar den gamle mannen ibland hand om de små barnen. Den gamla *kvinnan* tycks dock inte ha denna roll i berättelserna. I en modell där den gamle mannen tar hand om barnen ligger i en annan del av huset en gammal *kvinn*a som ser

81. *Möten mellan älvarna, Blekinge i ett nötskal*

82. *Vikingar SHM*

ut att vara sjuk.<sup>83</sup> Bredvid henne sitter en ung *kvinnas* blick är riktad mot den gamla *kvinnan* och det ser ut som att hon sträcker en hand mot henne. Karaktären den gamla *kvinnan* är inte bara gammal, hon är också den sjuka och den svaga. Karaktären som tar hand om henne, samtidigt som hon ammar ett spädbarn, är den unga *kvinnan*. Scenen framställer den unga kvinnan som den barnafödande och vårdande och den gamla *kvinnan* som den sjuka och behövande. Den gamle mannen är frisk och kan ta hand om barnen.

I en annan modell är rollerna omvända.<sup>84</sup> Den gamle mannen ligger i en säng och bredvid sitter en äldre *kvinnas* invid en härd. Hon spinner garn, men riktar blicken mot ett barn, kanske i sjuårsåldern, som står bredvid. Barnet spinner också garn och möter *kvinnans* blick. Det ser ut som att de talar med varandra.

I berättelser om gravlämningar framhålls ibland människors höga ålder. Till exempel kallas en *kvinnas* i 50-årsåldern för "den gamla från Tågerup".<sup>85</sup> Vad som inte berättas om den gamla är att hon, liksom Bäckaskogskvinnan, först tolkades som en man på grund av den "den manlige skallen och de manliga redskapen" (Nordström 2007: 147).

Ett annat exempel är en berättelse om "Kvinnan från Fjälkinge".<sup>86</sup> I den här berättelsen framhålls att den här *kvinnan* vid sin död var förhållandevis gammal och hade rika gravgåvor.

Dock framhålls inte att hon då kanske hade hög status eller stort inflytande, utan istället ställs frågan om den gamla *kvinnan* någonsin fick några barn. I en berättelse om en äldre mans gravläggning framhålls istället mannens centrala roll i begravningsakten.

En äldre man och en yngre kvinna brändes i ett gravbål ... En stor jordhög restes som minnesmärke [ - - - ] Mannen var ceremonins huvudperson och kvinnan har nog offrats.<sup>87</sup>

En gammal *kvinnas* kan i text framhållas ha makt "trots" sin höga ålder, dock enbart över gården.<sup>88</sup>

I en berättelse om en gammal man görs kopplingar till dagens sjukvård.

En äldre man ... hade en höftledsartros. Den vänstra höftleden var helt förstörd medan den högra höften såg helt frisk ut. Hade mannen levt idag skulle han ha fått en ny höftled genom operation, en rutinåtgärd för sjukvården idag.<sup>89</sup>

Den nutida gamla människan hade inte behövt lida så som den gamle mannen som levde under förhistorisk tid gjorde. Det hade idag inte blivit ett handikapp. Jag ser författarintentionen *Att göra jämförelser mellan livet då och nu* och huvudintrigen *Den stora berättelsen och moderniteten* skymtar fram.

83. *Bilder av våra förfäder*

84. *Vikingar* Jamtli

85. *Människor som vi*

86. *Barbaricum En utställning om Uppåkra och Skånes järnålder*

87. *Vikingar* SHM

88. *ÖstgötaLiv: Familjeliv*

89. *Mellan is och eld*

kategorisering	typ (subjektposition)	norm	avvikande
barn	<i>barn</i>	vuxen	-
ung/medelålders	-	ung/medelålders	barn/gammal
gammal	<i>gammal</i>	ung/medelålders	-

### *analysresultat ålder*

*Barnet* och den *gamla människan* är de två typer jag urskiljer i materialet, karaktärer av typen *barnet* förekommer dock oftare och i mycket större antal än den *gamla människan*. Den unga och medelålders människan är normen som inte omtalas.

Med hjälp av *barnet* påvisas ibland berättandediskursen *Människan är den samma* och *barnets* roll avgör ofta om det är berättandediskursen *Det strävsamma livet* eller *Det lättsamma livet* som framträder i berättelsen. I texterna kopplas *barnen* till *kvinnan* och i de visuella berättelserna umgås de lite större *barnen* med vuxna och gamla män och kvinnor och de små *barnen* sitter alltid hos eller bredvid en *kvinn*a eller en *gammal* man. *Barnet* som flicka eller pojke följer nutida konventionella könsroller liksom könsbedömningar av kvarlevor i vissa fall kan förmodas även de bygga på dessa konventioner.

### **livsstil och försörjning**

Analyserna har hittills visat att kategoriseringar utifrån genus och ålder kombineras och skapar olika skärningspunkter i berättelserna. De båda kategoriseringsprocesserna ingår ofta i analyser med ett intersektionellt perspektiv. För att nu fortsätta med att identifiera de kategoriseringar

som är vanligast förekommande i utställningsberättelser om förhistoria måste jag formulera en annan typ av kategorisering. Berättelsernas karaktärer omtalas ofta som bonden och jägaren och ibland som fiskaren, vilket står för olika sätt att skaffa föda men också för olika livsstilar. Bonden är den bofasta jordbrukaren och boskapsskötaren, jägaren lever under äldre stenålder som fiskare-jägare-samlare och är i berättelserna inte bofast. Kategoriseringen fiskaren förekommer i berättelserna, men det är ofta istället jägaren som fiskar. Samlaren är en kategorisering som borde ha en roll i berättelser om äldre stenålder men som nästan aldrig nämns.

### *bonden*

Bonden är en kategorisering som förekommer i olika kombinationer. Bonden kallas ibland för jordbrukare och/eller boskapsskötare men det är i berättelserna framförallt den jordbrukande bonden som omtalas. Boskapsskötsel omtalas i enstaka fall, en vallpojke nämns vid ett tillfälle men herde är en benämning jag inte hittar någonstans. I berättelser om stenålder är bonden den som blir bofast och börjar odla jorden i motsats till den kringvandrande samlar-jägaren. Bonden är därmed en given karaktär i

huvudintrigen *Vägen från kringvandrande till bofast* och ett utmärkande karaktärsdrag är att bonden, i motsats till samlar-jägaren, är just bofast. Bonden är också huvudkaraktären i berättelser om det första jordbruket och livet under yngre stenålder. Bondens liv jämförs i en berättelse med samlar-jägarens liv.

En sak är i alla fall forskarna överens om – bondens arbetsdag blev längre och hårdare än jägarens/samlarens. Bonden fick lägga betydligt mer arbete och tid på att skaffa mat, och han blev mer beroende av väder och vind och risken för missväxt och svält. ... Som bonde och boskapskötare började människan påverka naturen och förändra den i en helt annan utsträckning.<sup>90</sup>

I den här texten är bonden å ena sidan en individ, en man, och å andra sidan mänskligheten som här tilldelas agens. Det går att läsa det som att mannen är mänskligheten. I en annan berättelse är bonden (mänskligheten) en *kvinnna*.

När människan blev jordbrukare bodde hon på samma plats år efter år.<sup>91</sup>

Det finns också berättelser där det är *kvinnan* som kommer på idén att börja odla jorden.

Det har antagits att det var kvinnorna som utvecklade växtodling och boskapsuppfödning.<sup>92</sup>

---

90. *Årtusendens Skåne*

91. *Spåren talar*

92. *10 000 år på Gotland*

När bonden mjölkar sina kor är det en *kvinnna* som utför arbetsuppgiften, förutom i ett exempel där en bild visar en nutida bonde som hämtar hem korna för mjölkning. I modeller och bilder förekommer det att *kvinnan* och mannen arbetar tillsammans på åkern. Men det är alltid mannen som kör hästen eller oxen.

Bonden kan i berättelser om stenålder vara hela familjen.

Familjen bränner ris och buskar i skogen och röjer mark. De sår korn och vete med hjälp av en grävkäpp.<sup>93</sup>

I berättelser om bonden och de första bondesamhällena framställs ibland människors liv som mer komplext än tidigare och med en början till hierarkier.

Kategoriseringen bonde följer sedan med genom berättelser om brons- och järnålder men framställs på olika sätt i de olika tidsepokerna. I utställningen *Gudar och GPS* handlar berättelsen om bönder från stenålder till nutid och karaktären bonden är därmed huvudperson genom hela berättelsen. Under järnåldern är det ibland *bönder* som skaffar sig rikedomar och makt. Även *vikingen* var *bonde*.

Under vikingatiden ägde de flesta bönder sina egna gårdar. De som arbetade på gårdarna var antingen anställda eller slavar.<sup>94</sup>

*Bonden* är nu en enskild individ som är överhuvudet på gården och som har makt över andra

---

93. *Gudar och GPS*

94. *Vikings – mellan Oden och Kristus*

människor. Denne enskilde individ är *inte* kvinna.

Där odlar bonden säd och föder upp husdjur.  
Kvinnorna spinner garn, väver tyg och syr kläder. ...  
I smedjan arbetar smeden med järnets hemlighet.<sup>95</sup>

*Bonden* kan också i berättelser om vikingatidens aristokrati vara det vanliga folket.

### *jägaren*

Kategoriseringen jägaren är kopplad till en specifik tidsperiod, den äldre stenåldern, som även kallas för jägar-samlarstenåldern, vilket i sin tur ofta förkortas till jägarstenåldern. Istället för jägaren används i några utställningar begreppen fångstman och fångstfolk. Jägaren är en kringvandrande människa som inte har en fast boplatz året runt och den omtalas ofta som den första människan som kommer till trakten.

Från jägarfolkens första famlande steg i Värmland, till beredskapstid och månlandningar på 1900-talet.<sup>96</sup>

I några berättelser lever jägaren ett behagligt liv, utan slit och gott om mat. I andra berättelser är jägarens liv hårt och kallt med ständigt hot om svält och faror. Oavsett om livet var hårt eller gott så framställs inte jägaren som en individ med handlingskraft och agens. Jägaren lever ett liv där naturkrafter och omgivning bestämmer

villkoren och när omgivningen ändras följer jägaren med.

Landet höjdes och floder bröt nya vägar och jordbävningar omformade naturen. När de stora däggdjuren ändrade sina vandringsleder följde jägarna efter.<sup>97</sup>

Kategoriseringen jägaren kan både i text och i bild vara en kringvandrande samlar-jägare under äldre stenålder men den kan också vara jägaren som jagar storvilt eller kommer hem med småvilt. Jägaren kan vara både *kvinna* och man, men det är oftast mannen som jagar. Det finns visuella representationer som visar *kvinnor* med jaktvapen, en bild visar en *kvinna* som spänner en pilbåge, men själva jaktbytet får betraktaren i dessa bilder själv föreställa sig. Några bilder visar *kvinnor* som kommer hem med småvilt de fångat eller fällt. Vad gäller jaktscener där jägaren verkligen faller ett byte eller riktar ett vapen mot ett byte som finns i bild visar dessa alltid en man som faller eller jagar en älg och vid ett tillfälle en björn.

I en utställning har jägaren en egen berättelse. I en text berättas att

Vi kan tänka oss hur jägaren flådde sitt byte, men jägaren själv är för alltid borta. Hennes tro och tankar, hennes sagor och sånger, hennes sorger och glädjemen vet vi ingenting om. Men om du lyssnar noga kanske du hör hennes berättelse...<sup>98</sup>

95. *Gudar och GPS*

96. *Jag Herulen*

97. *Årtusendens Skåne*

98. *Årtusendens Skåne*



I den här texten är det *kvinnan* som aktivt ägnar sig åt jakt. En del av utställningsrummet har avdelats där besökaren kan sitta och lyssna på jägarens berättelse. En modell i naturlig storlek av en *kvinna* berättar om flytten, kanoter och om landskap. Hon står i en mörk skog och berättar om sina män och sina *barn*, om fisk i vattnet, vilt i skogen, bär och örter.

I jägarens talade berättelse finns olika karaktärer beskrivna, den innehåller olika subjektpositioner. Den skrivna texten framhåller jägaren som jagar som en *kvinna* men i jägarens egen berättelse är hon en människa om lever under äldre stenålder och en av männen i hennes berättelse är den duktige jägaren som jagar, den andre mannen är en yngre duktig kanotbyggare.

Jägarens berättelse är heteronormativ.

Kvinna och man måste glädjas tillsammans genom livet.

... och framhåller kärnfamiljen, kvinna, man och barn. Det är mannen som jagar och bygger båtar och *kvinnan* som funderar på familj och *barn* som samlar bär och örter. Kategoriseringar som går att urskilja i den skärningspunkt den berättande jägare placeras är jägare, kvinna och heterosexuell som levde under äldre stenålder.

I berättelsen om karaktären Bäckaskogskvinnan framhålls att hon är "Mamma och jägare".<sup>99</sup> En visuell representation visar en kvinna som står i en skog, hon är diffus och flyter ihop med omgivningen. Hon håller en pilbåge och en pil i handen. Berättelsen om Bäckaskogskvinnan är en berättelse om hur människor kan ha levt under äldre stenålder.

99. *Fornitider I*

Det berättas att

Kvinnan från Bäckaskog levde tillsammans med en mindre grupp människor. Där fanns säkert hennes barn men också några andra vuxna. Om man bildade familj vet vi ingenting om, men man behövde hjälpas åt för att skaffa mat och för att bygga tillfälliga boplatser.

Gemensamt för de båda karaktärerna Bäckaskogskvinnan och den berättande jägaren är att de i första hand representerar människor som levde under äldre stenålder. De är båda två *kvinnor* och jägare men ingen av de visuella representationerna visar den aktiva akten att jaga. Bäckaskogskvinnan framstår dock som lite mer aktiv än den berättande jägaren där hon står med pilbågen i handen. I "jägarens berättelse" nämns själva jakten i den tillhörande texten men den talande jägaren berättar inte om själva jakten och det finns inte några visuella representationer med jaktscener. I berättelsen om Bäckaskogskvinnan talas det om pilar som användes vid jakt av stora djur. Väggen mitt emot bilden av kvinnan med pilbågen täcks av en siluett av ett träd och en hjort, ett djur som jägaren kan jaga. Tittar jag upp mot taket upptäcker jag en grupp med pilar som hänger i taket. De ser ut att vara på väg från bilden av Bäckaskogskvinnan mot hjorten. Dock tog det ett bra tag innan jag upptäckte dessa pilar, de framträder inte så tydligt i rummet. I en film vid utställningens ingångar visas en scen där Bäckaskogskvinnan reser sig upp och tar tag i jaktredskapen som hon håller redo då hon möter betraktaren. Det finns en antydning om att Bäckaskogskvinnan kanske jagade en hjort.

I en utställningstext berättas att

I både mans- och kvinnogravar lades jaktvapen och fiskeredskap.<sup>100</sup>

Men den aktive storviltsjägaren är i det undersökta materialet uteslutande en man.

### *fiskaren*

I berättelser om äldre stenålder framhålls ofta att människor levde nära vatten och att fiske var en viktig födokälla. Benämningen fiskaren förekommer vid ett par tillfällen<sup>101</sup> och i en av berättelserna talas om "Fiskaren från Barum" som blev "Bäckaskogskvinnan".<sup>102</sup> Yrkestiteln tilldelas karaktären då arkeologerna tolkar kvarlevorna som en man och försvinner sedan i benämningen då osteologerna konstaterar att kvarlevorna är från en *kvinna*. Men fiskaren kan även vara en kvinna och i en utställningsbild visas en nutida yrkesfiskare som *kvinna*.<sup>103</sup>

Människor som i text och bild ägnar sig åt fiske är både män och *kvinnor*. Dock omtalas människor sällan som fiskare, det är istället kategoriseringarna jägare, fångstfolk eller stenåldersmänniskan som fiskar eller fångar fisk. I en illustration visas fem personer som ägnar sig åt jakt och fiske.<sup>104</sup> Det är tre män som ägnar sig åt jakt och två *kvinnor* som fångar och harpunerar fisk. I just denna illustration är jakten mannens syssla och fisket *kvinnans*. Fisket kan ske från land eller i en båt. Då människor i de visuella berättelserna är ute i en båt är det alltid män.

100. *10 000 år på Gotland*

101. *Forntid och Forntider I*

102. *Forntider I*

103. *Spåren talar*

104. *Forntid*

### *samlaren*

*Samlare* är den ena delen i begreppet samlar-jägarstenålder/-kultur och eftersom samlardelen i begreppet ofta utelämnas och människorna kallas för jägare eller fångstfolk förekommer kategoriseringen och karaktären samlare i stort sett aldrig i berättelserna. En enda utställningstext nämner en person som samlar.

En gammal kvinna samlar hasselnötter, skuggad av ek och alm.<sup>105</sup>

Begreppet samlare används inte, det är den *gamla kvinnan* som samlar. Verbet samla används i några berättelser.

Man samlar bär, växter och ätbara rötter. [ ... ]  
Växter och bär samlas in under sommaren<sup>106</sup>

Fiskar och jagar,  
samlar det som växer i frodiga marker.<sup>107</sup>

I en annan berättelse används verbet plocka.

Skogarna gav timmer till byggnader och båtar, här kunde man jaga samt plocka nötter och bär. Vid sjö och hav bedrevs jakt på fågel och säl, samt det livsviktiga fisket.<sup>108</sup>

I utställningarnas illustrationer och modeller ägnar sig människor nästan aldrig åt att samla och det är bara i en enda utställningsberättelse som det finns visuella representationer av

105. *Östgötaliv: Familjeliv*

106. *Gudar och GPS*

107. *Tidens gång*

108. *Vikingar – mellan Oden och Kristus*

sysslan.<sup>109</sup> Samlaren representeras i denna berättelse både i en bild och i en modell. I bilden går en *kvinn*a framåt böjd och drar upp någonting ur jorden. Rubriken till texten som hör till bilden är "Jägerstenåldern" och det är mannen som längst till höger i bilden ägnar sig åt jakten. Texten och teckningen är placerad vid en monter där en modell av en boplatz från äldre stenålder visas. Mängder av miniatyrmodeller av människor ägnar sig åt olika arbetsuppgifter och ut ur skogen kommer en *kvinn*a gående tillsammans med ett halvstort *barn*. I handen bär hon vad som ser ut som en liten korg med bär. *Kvinnan* och *barnet* har varit ute i markerna och samlat, men det är inga stora mängder de har med sig hem. Till insamling kan räknas att plocka ägg och musslor, men detta omtalas bara i en text<sup>110</sup> och visas inte i några bilder eller modeller.

Kategoriseringen och *typen* samlaren finns inte i någon av berättelsernas texter och i de få visuella representationer som visar sysslan är samlaren en *kvinn*a. I en av de visuella representationerna har kvinnan sällskap av ett barn, vilket också framkom i "jägarens berättelse" ovan där *barnen* framhölls vara till stor nytta för att samla in föda. Typerna *kvinnan* och *barnet* kan ägna sig åt sysslan att samla, men kategoriseringen samlare används inte. Samlingen är den underförstådda sysslan som i berättelserna nästan inte utförs av någon.

Den forntida människan åt inte bara det som jägaren och fiskaren bar hem, den åt även det samlaren fann i markerna, precis som begreppet

jäger-samlarstenålder antyder. Men i de berättelser där det räknas upp vad den forntida människan åt utelämnas ofta den insamlade delen av födan och när den innefattas talas det inte om att människor samlade in den utan bara att de åt den.

De första människorna som bosatte sig här levde av jakt, fiske och insamlade växter. Man jagade bl a säl, älg, hjort och vildsvin.<sup>111</sup>

Både fisket och insamlandet av växter kommer i den här texten i bakgrunden av jakten då verbet jagade används tillsammans med en uppräknning av vilka djur som jagades. Jakten är aktiv, fisket och insamlandet passivt. Framlyftande av jakt och nedtonande av insamlandet av föda sker i många utställningstexter. Och även då insamlad föda nämns i texter är ändå utställningsberättelserna i sin helhet för det mesta fokuserade på jakt tillsammans med fångst och fiske. Det är även vanligt att samlar-delen utelämnas helt ur berättelsen.

De första människorna levde av jakt och fiske och bodde vid den dåtida stranden ... en fångst- och jägarkultur som kallas gropkeramisk.<sup>112</sup>

Under 7000 år levde vi som jägare och fiskare nära djuren och naturen.<sup>113</sup>

109. *Från renjägare till viking*

110. *Östgötaliv: Familjeliv*

111. *Gryningsland*

112. *Gryningsland*

113. *Fångstfolk*

Då det sedan berättas om hur människor går över från samlar-jägarlivet till att börja odla föda och hålla djur framhålls ofta jakten och fisket i den tidigare livsstilen och i några berättelser framhålls näringsgrenarna fortfarande ha betydelse för de första bönderna.

Jordbruk förekommer i Skandinavien från ca 4000 f Kr. Men det skulle dröja länge innan det ersatte jakt och fiske som den viktigaste näringen<sup>114</sup>

Under äldre stenålder är det jakten och den animaliska födan som framhålls, under yngre stenålder är det tekniken jordbruk som kommer före boskapsskötseln och berättelserna kretsar runt jägaren och den jordbrukande bonden.

Men även om typen samlaren inte finns med och det aktiva samlandet inte nämns i berättelserna så finns det i alla fall några undantag där de olika delarna av kosten framhålls.

Jakten var viktig, men fisk och ätliga växter, rötter och nötter var antagligen en betydligt större del av maten.<sup>115</sup>

De grupper som höll till vid sjön var inte bofasta utan flyttade runt säsongvis allteftersom tillgången på växter, fisk och kött varierade. Genom analyser av skelett vet vi att man levde av en varierad kost bestående av växter och nötter, havs- och insjöfisk och vilt.<sup>116</sup>

### *analysresultat livsstil och försörjning*

Analyserna av kategoriseringar under rubriken försörjning har visat att de typer av karaktärer som förekommer i berättelserna är *bonden* och *jägaren*. Typen *bonden* kan vara både *kvinn*a och man och den kan vara ensam (individen som man), i par (*kvinnan* och mannen) eller grupp (familjen). De få gånger som det uttalas en agens vad gäller ”uppfinnandet” av jordbruk är det *kvinnan* som lär sig/kommer på idén att odla jorden. I illustrationer utförs arbetet på gårdar ofta av *kvinnor*, män och *barn* tillsammans. När det sedan talas om framväxande hierarkier kan *bonden* vara det vanliga folket eller *bonden* (mannen) som gårdens överhuvud. *Bonden* som *kvinn*a uppfinner (det primitiva) jordbruket (vilket är ett steg i vägen från naturen till kulturen) och försvinner sedan i bakgrunden under brons- och järnålder då gården växer och blir rationell, hierarkisk, komplex, utvecklad (modern) och styrs av den inflytelserike *bonden* som är en man. I sammanfattningen av typen *bonden* finns huvudintrigen *Berättelsen om vägen från naturen till kulturen* med de medföljande dikotomierna **från** kvinna/egalitärt **till** man/hierarkiskt.

Typen *jägaren* är en sammanfattning av kategoriseringar på karaktärer som lever på fångst-fiske-insamling-jakt. Att kategoriseringen jägare i berättelserna används som en sammanfattning av tidsperiodens människor förvränger kompositionen och förstorar jakten och förminskar fisket, fångsten och samlandet, även om fiske och fångst ändå omtalas ganska mycket i berättelserna. Kompositionen innehåller kategoriseringsprocesser som skapar in/-exkludering och inte/erkännande (Lykke 2012:

114. *Forntider II*

115. *Från renjägare till viking*

116. *Mellan is och eld*

kategorisering	typ (subjektposition)	norm	avvikande
bonden	<i>bonden</i>	bonden	-
jägaren	<i>jägaren</i>	jägaren	samlare + kvinna/ barn/gammal
fiskaren	-	jägaren	-
samlaren	-	jägaren	-

209) i flera lager. Det medför att det uppstår en hierarki mellan kategoriseringarna där jägaren står på toppen (inkludering + erkännande), fiskaren någonstans i mitten (inkludering + inte erkännande) och samlaren hamnar längst ned i botten (exkludering + inte erkännande). Typen jägare kan vara både *kvinnor* och *män*, *barn* och *gammal*, men det är mannen som jagar och ingen (kvinnan och barnet) som samlar in det som ofta inte berättas att människorna åt. Kategoriseringen fiskare förekommer, men det är ingen typ, det är *jägaren* (*kvinnor*, *män* och *barn*) som fiskar.

## tidsperiod

Analyserna av kategoriseringen bonde under rubriken försörjning uppdagade att berättelsernas *typer* förändras utifrån den tidsperiod berättelsen handlar om. Stenålderns *bonde* är inte den samma som järnålderns *bonde*, de är kombinationer av olika grupper av kategoriseringar. Kategoriseringarna bonde-stenålder-bofast kombineras lika ofta med kvinna som med man, liksom med ”den”. Kategoriseringarna bonde-järnålder kombineras istället med ”vanligt folk” eller med kategoriseringarna

man-överhuvud. Jag påpekade också ovan att *jägaren* lever under äldre stenålder och en av de kategoriseringar som alltid kombineras med och sam-formar (Lykke 2012: 208-209) typen *jägare* är stenålder och det handlar alltid om den äldre stenåldern, oavsett om det nämns eller ej. I berättelser om yngre stenålder talas ibland om att jakt fortfarande är viktig, men människor benämns inte längre som jägare, det är underförstått (den bofaste) *bonden* som (fortfarande) jagar. Analysresultaten visar alltså på att kategoriseringarna sten-, brons- och järnålder har en avgörande betydelse för hur identitetskategorier kombineras i berättelsernas subjektpositioner. Därför följer jag nu flödet och arbetar med analyser av hur kategoriseringarna sten-, brons- och järnåldersmänniska används i berättelsernas karaktärer och *typer*.

## stenåldersmänniskan

De vanligaste kategoriseringarna i berättelser om stenålder är jägare och bonde, som var för sig brukar vara huvudkaraktärer i berättelser om äldre respektive yngre stenålder, men karaktärerna i dessa berättelser omnämns också ofta som stenåldersmänniskor. Kategoriseringen

stenåldersmänniska avser människorna som levde i tidsåldrarna innan metaller började användas. Begreppet stenåldersmänniska är också en stereotyp som i det västerländska samhället används på många olika sätt tillsammans med begreppet stenålder. ”Det är rena rama stenåldern” är ett sätt att uttrycka att någonting är omodernt, uråldrigt och arkaiskt, både teknologiskt och socialt. Begreppet stenåldersmänniska förknippas inte bara med sten-teknologi och förhistoria utan även med skinnfällor, klubbor, hårlighet, vildhet och grottor (Moser 1998, Wiber 1998). Ett annat begrepp som förekommer är grottmänniska, vilket ofta konnoterar ungefär det samma som stenåldersmänniska. Båda begreppen antyder ”vildar”, primitivitet och o-civilisation.

I berättelser om äldre stenålder omtalas människorna ofta som ”de första människorna” som ”kom till trakten” vilket därmed är ett vanligt karaktärsdrag hos *stenåldersmänniskan*, precis som hos *jägaren*. En utställningsberättelse inleds med frågan ”När kom vildmannen?”.<sup>117</sup> Den första människan omtalas här som en vilde och illustreras med en bild på en man med långt skägg och hår, endast iklädd löv. I en annan utställning berättas om två olika livstilar, kulturer, som arkeologerna urskiljer. Det annonseras att:

Denna skillnad vill vi i utställningen tydliggöra, för att bryta upp bilden av den stereotypa stenåldersmänniskan.<sup>118</sup>

De båda livsstilarna som berättas om är ”den klassiska livsstilen som jägare och samlare” och

en kultur där ”man blev mer bofast”. I utställningsberättelsen används med andra ord huvudintrigen *Från kringvandrande till bofast* i vilken *stenåldersmänniskan* är berättelsens viktigaste karaktär.

*Stenåldersmänniskan* kan också omtalas i lite mer generella ordalag där äldre och yngre stenålder läggs samman till en berättelse om hur *stenåldersmänniskan* levde jämfört med oss idag.

Fett var väldigt viktigt för stenåldersmänniskan, som levde ett mycket mer aktivt liv än vi gör idag. Därför åt man också andra delar på djuret än vi gör.<sup>119</sup>

*Stenåldersmänniskan* ägnar sig åt att överleva och den är upptagen med vardagens göromål, att samla in, fånga och jaga mat och tillverka olika sorters verktyg. *Stenåldersmänniskans* liv är kort och gott vardag och vardagssysslor.

De föremål som hittats på boplatserna berättar om det dagliga livet.<sup>120</sup>

De lever av vad naturen ger, jagar, fiskar och samlar. De känner bytesdjurens levnadsrytm och skiftar boplatser efter jaktssäsong.<sup>121</sup>

*Stenåldersmänniskan* är ett med naturen och lever sitt liv utomhus. En vägg i ett utställningsrum där det berättas om stenålder täcks av ett fotografi av ett landskap vid vatten. Det hörs ljud i rummet och en text berättar att

119. *Östgötaliv: Familjeliv*

120. *Gryningsland*

121. *Östgötaliv: Familjeliv*

117. *Forntid*

118. *Människor som vi*

Ljudet i rummet skildrar hur en människa kommer gående i strandgruset, stannar upp för att leta efter någon lämplig sten, undersöka denna och lyssna på naturens ljud.<sup>122</sup>

*Stenåldersmänniskans* liv är enkelt och nära naturen, men kanske har den ett själsliv och tror på andra makter.

Föreställer sig stenåldersmänniskan att världen är full av demoner och onda makter? Försöker man beveka dem?<sup>123</sup>

Under yngre stenåldern byggde *stenåldersmänniskan* stora gravar.

Över 250 gånggrifter utspridda över Falbygden vittnar än idag om stenåldersfolkets visioner och religion.<sup>124</sup>

I något enstaka fall omtalas att stenåldersmänniskan reste<sup>125</sup> och ibland omtalas långväga handelskontakter.<sup>126</sup>

Flintan har hämtats från Skåne och Danmark.<sup>127</sup>

### ***bronsåldersmänniskan***

I de utställningar som ingår i analysen är berättelserna om bronsålder färre och mer kortfattade än berättelser om sten- och järnålder, vilket

å ena sidan innebär att det finns mycket mindre underlag för analyserna och å andra sidan att det i berättelserna förekommer färre kategoriseringar och *typer*. Bronsåldersmänniskan är inte ett etablerat begrepp på det viset som stenåldersmänniskan är, och det är heller inget begrepp som brukar användas i utställningsberättelserna. Det talas kort och gott om människor som levde under bronsåldern.

Bronsålderns människor levde ett behagligt liv.<sup>128</sup>

Men även om ordet bronsåldersmänniska inte används så är det en kategorisering och en *typ*. *Bronsåldersmänniskan* kan vara bonde och fiska och jaga precis som *stenåldersmänniskan*. Men under bronsåldern sker det förändringar ...

Under den här tiden började stora förändringar för människor märkas. Boskapshållningen, liksom odlingen tog fart. Hästen och fåret blev "nya" husdjur, jämte kon och grisen.<sup>129</sup>

... och berättelserna om bronsåldern flyttar fokus från vardagslivet med insamling, jakt och överlevnad till berättelser om hållristningar, religiösa ritualer och solkult.

Under bronsåldern ristar människorna in budskap på stenhällar. Kanske som en religiös ritual.<sup>130</sup>

---

122. *Gryningsland*

123. *Gudar och GPS*

124. *Fortid på Falbygden*

125. tex. *Gryningsland, Fortider I*

126. t ex. *Blekinge i ett nötskal, Fortider I*

127. *Mellan is och eld*

---

128. *Gryningsland*

129. *Gryningsland*

130. *Jag Herulen*

Hällristningar är spår efter bronsålderns religiösa ritualer.<sup>131</sup>

Solen var mycket central för bronsålderns människor.

[ - - - ] Kanske kopplade man kremeringen till soldyrkan eller kanske möjliggjorde den själens frigörelse från kroppen?<sup>132</sup>

## SOLKULT

Under bronsålderns senare del är solkulten tydligt manifesterad ... I några fynd finns en tydlig koppling till kvinnliga föremål.<sup>133</sup>

En berättelse om bronsåldern har rubriken ”Fest för livet”<sup>134</sup> och en illustration visar människor som ägnar sig åt ritualer och ristar i sten. I mitten på bilden ligger ett kärlekspar (figur 4.7). En *kvinn*a syns i bakgrunden med ett svärd upphöjt över huvudet (figur 4.6) och en annan *kvinn*a hackar in hällristningar i bildens förgrund (figur 4.8). Högt på en kulle står två män, en man håller upp en gris och ett får, den andre blåser i ett horn. Båda har erigerade penisar och upprättstående hår. Bakom dem flamlar en eld. Jag ser i bilden hämningslös extas och kult.

Ett karaktärsdrag hos typen *bronsåldersmänniska* är just ritualer och religion och i de här situationerna är människorna unga och medelålders *kvinnor* och män.

Riterna och festerna verkar ha varit många och hämningslösa. Sex, drugs and rock and roll!<sup>135</sup>

131. *Forntid på Falbygden*

132. *Forntider I*

133. *10 000 år på Gotland*

134. *Tiden i rummet*

135. *Tiden i rummet*

I samband med dessa ritualer och fester blåser ofta *bronsåldersmänniskan* i lurar, det är alltid män.

*Bronsåldersmänniskan* ägnar sig åt varuutbyte med kontinenten och berättelserna lyfter fram en framväxande komplexitet och hierarki tillsammans med nya tekniker och yrkeskategoriseringar. *Bronsåldersmänniskan* agerar och förändrar sin omgivning och utvecklar tekniker. Det talas om rikt folk som äger brons, en elit. *Bronsåldersmänniskan* kan, förutom att vara *bonde*, vara bronsgjutare<sup>136</sup>, skinnhantverkare<sup>137</sup>, krigare<sup>138</sup> och hövding. Bronsålderns hövding är den rike som kan klä sig i bronsmycken<sup>139</sup>, som kan vara ledare för kulten<sup>140</sup> och hövdingen är utan undantag en är en man.

*Bronsåldersmänniskan* intresserar sig för kläder och smycken.

Det är en tid med tydliga mode- och skönhetsideal. Alla smyckar sig så gott det går och ser sig själv med andras ögon.<sup>141</sup>

I berättelser om bronsålder händer det att manligt och kvinnligt diskuteras och det frågas i en berättelse om det kanske fanns två olika genus för kvinnor.<sup>142</sup>

I en utställning talas om en karaktär som kallas för Granåkersmannen.<sup>143</sup> Det är en berättelse som är uppbyggd runt kvarlevorna av en man som kanske blev mördad.

136. *Gryningsland*

137. *Forntider I*

138. *Mellan is och eld?*

139. *Gudar och GPS*

140. *Tiden i rummet*

141. *Tiden i rummet*

142. *Forntider I*

143. *Forntider I*



### *järnåldersmänniskan*

Järnåldersmänniskan är på samma sätt som bronsåldersmänniskan en kategorisering som förekommer i utställningsberättelserna, men som inte benämns på det viset. Berättelser om järnåldern är dock ofta uppdelade i olika perioder och mer omfattande och mångfasetterade än berättelserna om bronsåldern. *Järnåldersmänniskan* är därmed också lite mer mångfasetterad och fungerar som ett samlande begrepp. Många av de karaktärer som kan kallas för järnåldersmänniska är subjektpositioner där flera olika kategoriseringar kombineras. De yrkeskategoriseringar som börjar användas i berättelserna om bronsålder blir mer framträdande, som till exempel smeden och hövdingen och det talas nu också om samhällets olika skikt. Människor kategoriseras som aristokrater, *bönder* (som i det vanliga folket), fattigt folk och trälar. Som konstaterades ovan kan järnålderns *bonde* vara både det mäktiga överhuvudet på den stora gården och det vanliga folket som hövdingen har makten över.

Den speciella kategoriseringen *viking* är också en viktig typ i berättelserna om järnålder. Berättelserna fokuseras ofta på kvinnligt och manligt och stereotypen *vikingakvinnan* som omtalades ovan är en *järnåldersmänniska*. Subjektpositioner för berättelsernas *järnåldersmänniskor* består därmed av flera olika korsande kategoriseringar så som rik eller fattig, kvinna eller man, hövding eller vanligt folk, viking, bonde och smed.

De två mest förekommande kategoriseringarna i berättelser om järnålder är vikingen och hövdingen (individ) tillsammans med aristokraterna (gruppen). Hövdingen och

aristokraterna är den elit som berättelser om järnålder ofta fokuseras på och när *järnåldersmänniskan* i berättelserna tilldelas agens är det framförallt elitens ageranden i långväga handelskontakter och maktspel som framhålls. Därmed passar analyserna av dessa båda typer bättre under kategoriseringen klass som följer nedan, vilket för tillbaka det rhizomatiska analysflödet till den lite mer typiska kategoriseringstrion kön-klass-etnicitet.

*Vikingen* är en komplex typ som är sammanflätad av många olika kategoriseringar, vilket medför att det blir missvisande att göra en sammanhängande analys av *typen* under en enda rubrik. Jag väljer att inleda analysen här under kategoriseringen järnåldersmänniska och följer sedan upp och vidareutvecklar under kategoriseringen etnicitet. För att fullfölja analysen av *typen vikingen* följer jag också det rhizomatiska flödet till kategoriseringen religiös tillhörighet.

Berättelser om järnålder är också berättelser om den nya metallen, berättelser om hur den framställs och smids, och det berättas ibland utförligt om detta. I dessa berättelser framträder smeden som den skicklige hantverkaren. Smeden nämns också vid några tillfällen som den som har tillverkat till exempel hästutrustningar som aristokraterna fått med sig i sina rika gravar. Smeden kommer att diskuteras nedan under rubriken yrken och specialisering.

*Vikingen* är huvudkaraktären i berättelser om hur människor levde under den tidsperiod som kallas för vikingatiden och den *viking* som framträder i de utställningsberättelser som ingår i materialet är en nordbo vars liv å ena sidan består av vardagsbestyr.

De flesta människor under vikingatiden var bönder. De var mångsysslare, som gotländska bönder alltid varit.<sup>144</sup>

Järn och boskap och handel mellan öst och väst är viktigt för Falans bondeviking.<sup>145</sup>

Den uppodlade marken, husen och tamdjuren var grunden för vikingens liv. [ - - - ] Vattenlederna var vikingens huvudsakliga förutsättning för kommunikation och motsvarar dagens vägnät.<sup>146</sup>

I de här texterna skulle *vikingen* kunna vara både *kvinna* och man, liksom *gammal* och *barn*. Det berättas till exempel om karaktären Birkaflickan som skapats utifrån kvarlevorna av ett barn som dog då det var i 6-årsåldern. Å andra sidan kan vikingen vara hövding och aristokrat och även den aristokratiska *vikingen* kan vara både *kvinna* och man, hövdingen är däremot alltid en man.

*Vikingen* är så klart ute och reser, vilket berättas att det finns nedtecknat bland annat på runstenar. Den resande *vikingen* är i berättelserna också som regel en man. På resorna utfördes både handel och röveri. Och resorna krävde teknik och kunnande.<sup>147</sup> Några *vikingar* filade sina tänder.

Det är troligt att fårorna på tänderna var ett hederstecken, som visade att man tillhörde de modiga och stridsdugliga som rest i österled.<sup>148</sup>

---

144. 10 000 på Gotland

145. Fortid på Falbygden

146. Vikingr – mellan Oden och Kristus

147. Vikingr – mellan Oden och Kristus

148. 10 000 år på Gotland

*Vikingen* möter på sina resor andra folkgrupper och andra religioner och berättelser om *vikingen* innehåller även inslag om övergången från fornnordisk religion till kristendom. *Vikingen* är den så kallade hedningen som går över till kristendomen, vilket diskuteras nedan under rubriken religiös tillhörighet.

I en berättelse framhålls att *Vikingen* levde i en tid då släkt och blodsband var viktiga.

Vikingatidens härskarideologi ställde krav på att hövdingens härstamning hade rätt anor. Diktningens huvudsyfte var att leda släktbanden tillbaka till den förste hövdingen, som var son till gudarna.<sup>149</sup>

### *analysresultat tidsperiod*

Typen *stenåldersmänniskan* framstår i berättelserna som den som vandrar in och slår sig ned och sedan stannar på platsen. *Stenåldersmänniskan* lever i små egalitära grupper och livet är riskfyllt men enkelt. Det berättas sällan om de resor och kontakter över längre avstånd som kan ha förekommit under tidsperioden. *Stenåldersmänniskan* som lever på fångst, jakt och insamling finns i stort sett bara i berättelser om äldre stenålder och den är då inte bofast. *Stenåldersmänniskan* i berättelser om yngre stenålder är på samma sätt nästan utan undantag den bofaste bonden. Kortfattade berättelser om olika folkgrupper som levde parallellt, olika livsstilar, olika grader av bofasthet, både för fångstfolk och för jordbrukare, förekommer i några fall men saknas för det mesta. Händelseförloppet från kringvandrande till bofast framstår i det analyserade materialet som på varandra automatiskt följande steg i en utveckling.

---

149. Vikingr – mellan Oden och Kristus

kategorisering	typ (subjektposition)	norm	avvikande
stenåldersmänniska	<i>stenåldersmänniska</i>	-	-
bronsåldersmänniska	<i>bronsåldersmänniska</i>	-	-
järnåldersmänniska	<i>järnåldersmänniska</i>	-	-
viking	<i>viking</i>	man	kvinn
vikingakvinna	<i>vikingakvinna</i>	-	-

huvudintrigen *Från kringvandrande till bofast* är ett framträdande karaktärsdrag i typen *stenåldersmänniskan* och det är den huvudintrig som berättelser om stenålder i första hand bygger på.

*Stenåldersmänniskan* kan vara *kvinn*, *man* eller *barn* och vid några enstaka tillfällen är den *gammal*. *Stenåldersmänniskan* kan vara flintsmid, *jägare* och fiskare. I en berättelse finns en antydning om att *stenåldersmänniskan* kanske inte var främmande för samkönad kärlek.<sup>150</sup>

Typen *bronsåldersmänniskan* är i det analyserade materialet en karaktär som i första hand ägnar sig åt ritualer (soldyrkan), fester (till och med orgier) och att rista hållar. Även om det berättas om utbyten av varor och kulturella och religiösa uttryck framstår det inte som att *bronsåldersmänniskan* var ute och reste. Och även om det berättas om framväxande hierarkier är *bronsåldersmänniskan* bara i några få berättelser en hövding. Det samma gäller för hantverk och jordbruk, det förekommer men är inte framträdande i berättelserna. Kategoriseringen *bronsåldersmänniska* kombineras helt enkelt inte så ofta med andra kategoriseringar än *kvinn* och *man*.

*Bronsåldersmänniskan* är framförallt en ung (kanske medelålders) *man* eller *kvinn* och det

öppnas vid ett tillfälle upp för två olika kvinnliga genus. *Bronsåldersmänniskan* är inte *gammal* och inte *barn*.

*Järnåldersmänniskan* kan vara aristokrat, bonde, fattig och träl, även om berättelsernas mest framträdande karaktärer i stort sett alltid är aristokrater. Den kan vara *kvinn*, *man* och *barn* och någon gång *gammal*. *Järnåldersmänniskan* kan vara hövding, hantverkare och handelsman. Den kan vara *viking* och den kan kallas för hedning eller kristen. *Järnåldersmänniskan* är *typen* som är ute och reser och möter andra kulturer och religioner, både på nära och långt håll. *Järnåldersmänniskan* har tydliga könsroller i *kvinn* och *man*, men den fornnordiska manlige guden kan i en berättelse vara gränsöverskridare både vad gäller könsroller och biologiskt mellan *människa* och *djur* och *kvinn* och *man*.

## klass

I berättelser om äldre stenålder framhålls ofta att människorna levde i egalitära grupper, i berättelser om bronsålder börjar det talas om ett skiktat samhälle och i berättelser om järnålder lyfts aristokrater fram som mäktiga hövdingar med makt över *bönder* och träl

150. *Mellan is och eld*

kan därmed sägas att utställningsberättelserna ofta innehåller en berättelse om vägen från det klasslösa samhället till det skiktade samhället i huvudintrigen *Från egalitärt till hierarkiskt*.

De *typer* av karaktärer i det undersökta materialet som tydligast framträder och som mest ingående kan diskuteras under rubriken klass är *hövdingen* och *aristokraterna*, alltså det övre samhällsskiktet i berättelser om järnålder. Men om det finns en överklass borde det finnas en medelklass som inom genrer som berättar om förhistoria kanske lämpligare benämns ”det vanliga folket”, vilket är en kategorisering jag väljer för analyser av berättelsernas framställningar av människor i mellanskiktet. I berättelserna om aristokratin nämns ibland fattiga människor och trälarna, vilket jag benämner det tredje skiktet.

### *hövdingen, furstinnan och aristokraterna*

Kategoriseringen hövdingen är vanligt förekommande i berättelser om järnålder. *Hövdingen* är en typ med agens som i text och i bild utan undantag är en man. Dock konstateras i en text att

Sammantaget är det troligt att det är en hövding eller småkung som begravts i Kungshögen. Däremot kan vi inte säga om personen var en man eller en kvinna, eftersom de påträffade benen varit brända.<sup>151</sup>

*Hövdingen* omtalas dock som en man i utställningens alla övriga texter.

Andra begrepp som förekommer är storman, godsherre och småkung, som också utan

151. *Kungshögen – en statusgrav i det vendeltida Sunnerby*

undantag kategoriseras som män. I det här sammanhanget låter jag dessa benämningar ingå under typen *hövdingen*. *Hövdingen* tillhör en grupp människor som kallas för aristokrater. *Aristokraten* kan vara både *kvinnor* och *män* och i en berättelse förekommer en furstinna.

En liten grupp aristokrater levde på stora gods, startade krig och begravdes med pompa och ståt. Omgivna av kostbara ting dominerade de sin tid. Godsherren från Vendel och furstinnan från Birka bjöd på pampiga fester i praktfulla salar.<sup>152</sup>

Kategoriseringen furstinna skulle kanske också kunna placeras under typen *hövding*? I berättelsen framhålls att

De makalösa föremålen från en kvinnas timrade gravkammare ... lämnar inget tvivel om att kvinnor kunde ha makt och en hög social ställning ...<sup>153</sup>

Texten fortsätter med att beskriva vad furstinnan kan ha bjudit på, hur hon smyckade sig och klädde sig och framhåller att

Nyckeln var en symbol för kvinnans makt över gården.<sup>154</sup>

Furstinnan framställs därmed som en *kvinnor* som smyckar sig, agerar i hemmet och har makten över gården och karaktären furstinnan har därmed mer gemensamt med typen *kvinnan*

152. *Vikingar SHM*

153. *Vikingar SHM*

154. *Vikingar SHM*

och stereotypen *vikingakvinnan* än med *hövdingen*. Vid ett senare besök på utställningen har texten om kvinnan från Birka ändrats.

Nyckeln ... visar på hennes makt över godset. Hon rådde över godsets resurser och möjliggjorde frikostigheten som var så viktig för att kunna upprätthålla familjens status.

...

Hennes framtoning var mäktig och hennes föremål visar på de långväga kontakter som hon var del i.<sup>155</sup>

Furstinnans makt och status framhålls mer i den nyare texten och begreppet gården har bytts ut mot det mäktigare godset. Omnämmandet av nyckeln återkopplar dock till *vikingakvinnan*.

Ett annat begrepp som används i samma utställning är härskarinnan. Den ”hedniska härskarinnan” påminner om furstinnan, dock med den tydliga skillnaden att hon kopplas till den fornnordiska religionen och kallas för magiker och kultledare. Även berättelsen om härskarinnan har vid det senare besöket ändrats, lite grand i texten och mycket i rummet. Karaktären kallas nu istället ”Härskarinna av Öland” och berättelsen illustreras av en stor målning som visar en kvinna som sitter i en tron, omgiven av tre män och en *kvinn*a. I motsats till alla andra illustrationer av *kvinnor* som framhålls ha makt och status avbildas härskarinnan inte som ung, hennes auktoritet förstärks istället med ett lite äldre ansikte.<sup>156</sup>

---

155. *Vikings* SHM 2014-04-14

156. Den ”hedniska härskarinnan”/”härskarinnan av Öland diskuteras även under rubriken religiös tillhörighet nedan och i kapitel sju under rubriken ”kvinnligt och manligt i rummet”/... och när det sker en förändring.

I övriga berättelser omtalas den kvinnliga *aristokraten* just som *kvinnan*, medan den manlige *aristokraten* tilldelas olika titlar, som i exemplet ”Godsherrn från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik.”<sup>157</sup> Ibland berättas det om *kvinnan* som är med i de ledande grupperna, i citatet nedan som en grupp kvinnor.

Ledande kvinnor och män ur hövdingafamiljer begravdes i monumentala högar och ståtliga gravkammare i jorden.<sup>158</sup>

*Hövdingen* är huvudpersonen i berättelser om rikedom, makt, allianser, imperier och långväga handelskontakter och det händer att även *hövdingen* är en del av en grupp.

Hövdingar ger bort värdefulla saker för att knyta människor till sig och skapa allianser. ... Saker från avlägsna platser värderas högt. Det romerska riket är en stormakt och spår från imperiet i söder når ända hit.<sup>159</sup>

Men ofta omtalas *hövdingen* som en specifik individ.

*Hövdingen* omges av sin familj och andra människor på gården.

Hövdingen ... med familj och följe kunde i sin hall och på sin gård ägna sig åt olika aristokratiska aktiviteter.<sup>160</sup>

---

157. *Forntider I*

158. *Tiden i rummet*

159. *Östgötaliv: Familjeliv*

160. *Kungshögen – en statusgrav i det vendeltida Sunnerby*

Inne i den stora hallbyggnaden stod den mäktige Vendelfurstens högsäte. Här vistades han tillsammans med sina närmaste män och kvinnor.<sup>161</sup>

*Hövdingen* har makt över människor i sin omgivning.

Gravhögarna berättar om samhället med hövdingar som hade makt att beordra de stora arbetsinsatserna. Det är främst män som är begravda i högarna. Gravgåvorna visar på kontakter med det övriga Europa.<sup>162</sup>

Utanför hallen levde och strävade alla de som arbetade för godsherren.<sup>163</sup>

Godsherren ... kontrollerade män och vapen. ... behövde han en stor mängd människor som arbetade för honom.<sup>164</sup>

Han har *tjänstefolk* och *trälar* och det är han som inför kristendomen.

Stormän med tjänstefolk är de som först låter sig döpas i en tid som byter asagudar mot Gud. Präst, storman och kung bygger tillsammans makten i det nya Sverige.<sup>165</sup>

### *vanligt folk*

I berättelser om stenålder framhålls ofta att livet levs i okomplicerade samhällen och *stenåldersmänniskor* omtalas som om alla vore vanligt folk. Typen *jägaren* är "vanliga människor" liksom flintsmeden, även om flintsmeden kan ha hög status. Stenålderns *bonde* framhålls inte vara någon storbonde, men det antyds i någon berättelse att när jordbruket införs kan sådana tendenser skönjas. I berättelser om brons- och järnålder kan *bonden* både vara vanligt folk och storbonde och i berättelser där huvudkaraktären är av typen *hövding* är *bonden* det vanliga folket.

Vanligt folk hamnar under herremannens skydd, men måste ställa upp med vapen och liv när han kallar.<sup>166</sup>

Citatet är taget från *Tiden i rummet* som är en berättelse med tre parallella spår. En berättelse handlar om livet hemma på gården, en om tidsepokens sociala strömningar och traktens maktrelationer och en berättelse handlar om den globala förhistoriens viktiga händelser så som till exempel "jordbruket uppfinns". Upplägget visar på att det går att lägga berättelsen på flera olika nivåer och berättelsen om livet på gården lyfter fram det vanliga folket i det dagliga livet. Ett liknande upplägg finns på utställningen *Vikingar* på SHM där den introducerande texten delar in utställningen i de tre delarna aristokratin, kristnandet och vardagslivet på gården. Indelningen lyfter fram att vikingatidens människor inte bara var *aristokrater*, lyx och makt utan att det också fanns vanligt folk som levde sina liv.

161. *Forntider I*

162. Årtusendens Skåne

163. *Forntider I*

164. *Forntider I*

165. *Gudar och GPS*

166. *Tiden i rummet*

För de flesta människor i södra Skandinavien kretsade verkligheten kring arbetet på gården.<sup>167</sup>

Vid en ombyggnad av utställningen har denna indelning och rubriksättning av berättelsen tagits bort.<sup>168</sup> Texten med citatet ovan finns dock kvar.

Berättelser om järnålder kan handla om livet på gården för den vanliga människan men *järnåldersmänniskan* som framlyft karaktär är i det undersökta materialet för det mesta en *aristokrat* eller en skicklig hantverkare. Det finns dock ett intressant undantag. I utställningen *Spåren talar* visas i ett av utställningsrummen föremål i två montrar som är placerade bredvid varandra med ett par meters mellanrum. Mellan montrarna hänger en vepa som täcker en stor del av väggen. Bilden visar en scen från modern järnframställning. Flytande järn rinner ur en masugn, framför står en person i arbetskläder och vit hjälm. Texten till den ena montern berättar under rubriken ”Gravar med lyx”:

[ ... ] En del brändes, andra inte. Bland dem som inte brändes fanns gravar med lyxigt innehåll. [ ... ] På samma gravfält fanns också några brandgravar med betydligt enklare innehåll ... Berättar dessa gravar om olika skikt i samhället?

Vid den andra montern berättas under rubriken ”Grav med järn”

Den ena graven var full av järnföremål [ . . . ] I den andra graven fanns bara en del keramikskärvor och en glaspärla. Varför fick de så olika saker med sig? Vilka var de?

Vad som är intressant med det här exemplet är att den visuella berättelsen inte visar de rika människorna med lyxföremålen och att bilden heller inte visar förhistorisk järnframställning eller en förhistorisk smed utan istället visar en nutida situation och en person som enligt nutidens kategoriseringar skulle kallas för arbetarklass.

### *fattiga människor och trälar*

I berättelser om järnålder talas det ibland om trälar och fattiga människor.

En del är rika, många mycket fattiga. Trälar utan människovärde slavar för högfärdigt husbondefolk. Vissa kan pryda sig med tunga praktfulla smycken, andra äger inte sina egna kläder.<sup>169</sup>

Männens händer och fötter bands ihop. Sedan halshöggs båda två och lades som gravgåvor till en fri man. Montern visar delar av deras skelett och andra fynd från graven ...<sup>170</sup>

En kortvägg i ett utställningsrum täcks av en vepa med en bild på tre människor som sitter bredvid varandra på en bänk.<sup>171</sup> Deras kläder är enkla och gråaktiga. I texterna berättas om trälar och jag tolkar de tre människorna som visuella representationer av dessa trälar.

---

167. *Vikingar* SHM

168. *Vikingar* SHM 2014-04-14

---

169. *Tiden i rummet*

170. *Vikingar* SHM

171. *Forntider I*

kategorisering	typ (subjektposition)	norm	avvikande
hövding	<i>hövding</i>	järnåldersmänniska + man	-
aristokrat	<i>aristokrat</i>	järnåldersmänniska	vanligt folk/fattiga människor/trälar
vanligt folk	-	stenåldersmänniska	-
fattiga människor	-	-	-
trälar	-	-	-

De fattiga och de ofria människorna syns sällan i de visuella berättelserna, de är en grupp ansiktslösa människor som omtalas ibland men som inte lyfts fram som karaktärer.

### *analysresultat klass*

När framlyfta karaktärer i berättelserna kan kategoriseras som vanligt folk är det i stort sett alltid i berättelser om stenålder, där det inte framhålls finnas någon elit. Därmed är kategoriseringen vanligt folk inte en typ utan istället normen i berättelser om stenålder. I berättelser om bronsålder börjar det lyftas fram en elit och det är i regel denna elit som de enstaka framlyfta karaktärerna hör till. Undantaget är berättelsen om Granåkersmannen<sup>172</sup> som framstår som ”vanligt folk”. Det vanliga folket är i övriga berättelser de odefinierade bronsåldersmänniskorna som inte hör till eliten. I berättelser om järnålder är det vanliga folket en anonym massa som levde i vardagen bakom framlyfta *hövdingar* och *aristokrater*. De typer jag därmed identifierar utifrån kategoriseringen klass är *hövdingen* och *aristokraten*. Det

analyser av kategoriseringar utifrån begreppet klass visar är alltså att kategoriseringarna är en del av processer där sam-produktion och ömsesidig omformning (Lykke 2012: 208-209) i första hand skapar inkludering och erkännande av elitklassen, till viss del exkludering och inte erkännande av vanligt folk och till stor del exkludering och inte erkännande av fattiga människor och trälar.

### **yrken och specialisering**

Kategoriseringarna hantverkare och smed kan kallas för yrkesbenämningar och det kan också betraktas som specialiseringar. Det samma kan även sägas om kategoriseringarna jägare och bonde. Kategoriseringen jägare åsyftar dock i de arkeologiska berättelserna ofta mer livsstilen fångst-insamling-jakt-nej bofast än den specifika specialiseringen att jaga, men när det väl är tal om själva (storviltsjakten)jakten är det utan undantag mannen som är jägare(specialisten). Det samma kan sägas om kategoriseringen bonde som i några berättelser hänsyftar till livsstilen och i andra till det specifika arbetet att odla jorden. Som konstaterades ovan kan bonden i text och i

172. *Forntider I*



bild vara både man och *kvinn*a och i flera illustrationer arbetar mannen och *kvinnan* tillsammans på åkrarna. Men det finns exempel där bonden blir en specialisering. I en utställning berättas i en text om arbetsuppgifter på en gård och det talas om *bonden*, *kvinnorna* och smeden.

Där odlar bonden säd och föder upp husdjur.  
Kvinnorna spinner garn, väver tyg och syr kläder.  
...  
I smedjan arbetar smeden med järnets  
hemlighet.<sup>173</sup>

*Kvinnan* som väver omtalas som en grupp kvinnor som utför en rutinsyssa när *bonden* och *smeden* är enskilda yrkesspecialiserade individer.

I det samlade materialet urskiljer jag ett antal kategoriseringar av berättelsernas karaktärer som bygger på vad vi idag skulle kalla för yrkesspecialiseringar och därmed följer jag det rhizomatiska flödet in i en analys av hur dessa kategoriseringar används i berättelserna.

### ***hantverk***

Kategoriseringen hantverkare används i många utställningsberättelser och fungerar ofta som ett samlande begrepp för olika specialiseringar så som smeden och bronsgjutaren. Men *hantverkaren* är också *typen* som i största allmänhet tillverkar någonting. I en berättelse om yngre stenålder berättas under rubriken ”Skickliga hantverkare”

Redskapen och verktygen blev flera. Utseendet spelade också roll. Stenyxor fick blank yta och form som en båt. Nålar av ben och kärll

173. *Gudar och GPS*

av lera fick olika mönster. Flintsmeden gjorde yxor som skulle likna yxor i brons.<sup>174</sup>

Ibland kopplas hantverket ihop med *kvinnan*.

### **Hantverksföremål blir gravgåvor**

Vid sidan av vapengravar och gravar med kontinentala lyxartiklar begravdes vissa människor med särskilda redskap. ”Redskapsgravarna” innehåller olika slags knivar ... sylar, nålar och skäror. Föremålen har framförallt hittats i gravar tillhörande vuxna kvinnor.<sup>175</sup>

Texten talar om föremål för hantverk men använder inte kategoriseringen hantverkare utan talar istället om gruppen kvinnor. De uppräknade redskapen antyder att klädtillverkning ingår i begreppet hantverk. Tyg- och klädestillverkningen har ovan konstaterats utföras av *kvinnan* och arbetsuppgiften framhålls ofta höra hemmet till.

Kläder och andra textilier gjordes ofta i hemmet.<sup>176</sup>

Och det berättas i en del utställningar om att redskapen för tyg- och klädestillverkningen följer *kvinnan* i graven.

Vävtygder, sländtrissor, saxar, nålhus, nålbrynen och nålar var kvinnans redskap i hemmet liksom i graven.<sup>177</sup>

174. *Spåren talar*

175. *Forntider I*

176. *Vikingar SHM*

177. *Möten mellan älvarna*

Ovan konstaterades att gruppen kvinnor tillverkar tyger när individen smeden arbetar i smedjan. Yrkesspecialiseringen används på järnsmidet, tygtillverkningen kategoriseras som en rutinsyssla utförd av en grupp.

Texten i citatet ovan där tygtillverkningen placeras i hemmet finns dock inte kvar längre, den har bytts ut mot en text med rubriken ”Mästerligt hantverk” och berättar att

Gravfynden visar att textilhantverket var betydelsefullt i det vikingatida samhället. Hantverkaren var vanligtvis en kvinna. Arbetet var avancerat och resultatet dyrbart.<sup>178</sup>

Arbetsuppgiften kategoriseras nu istället som (vanligtvis) en *kvinnas* yrkespecialisering. I två andra utställningar används begreppet väverska.<sup>179</sup> Den ena berättelsen lyfter fram det exceptionella hantverket att tillverka Överhagdalsbonaderna och väverskan är i berättelsen en viktig karaktär.

Tyg- och klädtillverkning nämns ganska ofta i utställningsberättelserna, dock beskrivs arbetet sällan ingående. Ett annat hantverk som i berättelserna kopplas samman med *kvinnan* är tillverkning av keramik. *Kvinnan* har i de visuella representationerna ofta ett kärl av keramik i handen eller ägnar sig åt att tillverka det, men i texterna omtalas keramik-tillverkningen bara vid några enstaka tillfällen. Vid en modell av en person som arbetar med lera sitter en skylt med texten ”krukmakerska”.<sup>180</sup> Krukmakerskan är

en miniatyrmodell av en *kvinna*, placerad i en monter där det berättas om hur det gick till att tillverka och dekorera krukor. Kategoriseringen kvinna kombineras här i detta enda exempel med kategoriseringen krukmakerska. Och tillsammans med den nyskapade texten i citatet ovan och de två tillfällen som väverskor omnämns finns det därmed i hela det granskade materialet fyra exempel där kategoriseringarna kvinna och yrkesspecialiseringen hantverkare kombineras i berättelsernas karaktärer.

I *Gudar och GPS* finns en berättelse om hur keramik tillverkas. Den illustreras med fotografier på arbetande (kvinno)händer. Kategoriseringen krukmakerska används inte. Det finns även några texter som berättar om olika typer av keramik som arkeologer namnger folkgrupper utifrån. Det berättas om olika sorter lera och magring, om olika former och mönster. Det nämns även att det har varit ett ”specialiserat hantverk”. I texter och bilder framstår det som att detta specialiserade hantverk utförs av anonyma individer.

I samma utställning berättas om tillverkning av stenredskap.

Stensmeder med gott handlag kan tillverka effektiva redskap.

Illustrationen visar en man som arbetar med sten. Här anger kategoriseringen en yrkesspecialisering och stensmeden framstår som en skicklig individ och inte bara som ett par anonyma händer.

Keramik kopplas i berättelserna ibland samman med vardag och tidlöshet.

178. *Vikingar* SHM 2014-04-14

179. *Vikingar* Jamtli och Möten mellan älvarna

180. *Fornsalen*

### Tidlös vardag

Människans spår är ofta vardagliga.<sup>181</sup>

Resterna av krukor och kärl omvittnar tidlösa behov ...<sup>182</sup>

I några utställningar visas vad som skulle kunna kallas för ”prakt-krukor” (figur 4.12) men sådana begrepp förekommer inte och det talas heller aldrig om en ”skicklig” krukstillverkare. I en berättelse konstateras att

Det som offrades var inte dyrbara föremål och vapen, utan mat i hundratals lerkärl och jordbruksredskap av trä.<sup>183</sup>

Texten sitter invid en monter där det visas föremål från en offermosse och några av kärlden hör till ”finservisen” (figur 4.13), kärl som måste ha tillverkats av en erfaren och skicklig hantverkare och som mycket väl kan ha betraktats som ”dyrbara föremål”.

Istället för tillverkning av keramik och tyg ägnas berättelserna åt flintslagning, bronsgjutning, järnframställning och järnsmide. I berättelser om dessa hantverk lyfts *hantverkaren* fram och blir en tydlig karaktär i berättelsen.

Flintsmeden var en duktig hantverkare med en lång utbildning. Syslan gav status och prestige.<sup>184</sup> Stensmeden måste vara lugn till sinnes och säker på hand. Felaktiga hugg leder till inre skador på stenen.<sup>185</sup>

---

181. *Blekinge i ett nötskal*

182. *Skatterna i Vång*

183. *Halland genom tiderna*

184. *Människor som vi*

185. *Gudar och GPS*

I berättelser om äldre stenålder omtalas ofta *flintsmeden* som ibland också tilldelas en egen arbetsplats.

### Flintsmedens arbetsplats

[ - - - ]

På en bergavsats har smeden tillverkat yxor. Kvar på platsen fanns flera hundra avslag och rester av flintblocken.<sup>186</sup>

På boplatsen hittades en stor sten. En sittplats för en flintsmed. Flintsmeden satt med ryggen mot vattnet och vänd mot boplatsen. Alla kunde se flintsmeden vid uppvisningsplatsen på stenen!<sup>187</sup>

I texterna ovan framgår inte om flintsmeden är en *kvinn*a eller man, men alla visuella representationer som förekommer i de dokumenterade utställningarna visar *flintsmeden* som en man.

*Smeden* är framförallt karaktären som smider järn. *Smeden* är en hantverkare och en specialist, en mästare med högt anseende.

Överskottet skapade också utrymme för fler specialister i vardagen, som till exempel smeder.<sup>188</sup>

Större gårdar och byar hade sina egna smeder som tillverkade det mesta man behövde till vardags.<sup>189</sup>

---

186. *Spåren talar*

187. *Människor som vi*

188. *Mellan is och eld*

189. *Gryningsland*

Färdiga verktyg kunde även köpas från specialiserade hantverkare. Bland dessa hade smeden särskilt högt anseende.<sup>190</sup>

Smedens kunskap växte om brons och om järn. Det stärkte hövdingarnas ställning.<sup>191</sup>

### Mästersmedens verktyg

...

Det handlade inte om vilken bysmed som helst utan om en högt kvalificerad hantverkare ... Han var dessutom timmerman och kanske båtbyggare, vagnmakare och möbelsnickare.<sup>192</sup>

### Mästerverket

Smeden som gjorde de här berömda betselbeslagen ... var en mycket skicklig och uppskattad person. Duktiga hantverkare reste på uppdrag mellan aristokraternas gods.<sup>193</sup>

*Smeden* är både i text och i bild en man och i en berättelse framhålls *smeden* som någonting mer än bara en hantverkare.

Framställningen av brons och järn under forntiden kan inte beskrivas som en funktionell aktivitet enligt vår definition. Kanske var smeden ett slags präst eller rituellt ledare som närvarade vid såväl smidets ritual och de dödas begravningar.<sup>194</sup>

Ibland beskrivs även järnframställningen i berättelserna och visuellt visas de olika arbetsuppgifterna alltid utförda av mannen.

### handel

I berättelser om järnålder talas mycket om långväga kontakter och varuutbyten och då förekommer kategoriseringen handelsman. Som begreppet antyder är *handelsmannen* en man och det är också mannen som gör handelsresor.

Mannen i huset gjorde handelsresor.  
Kvinnan skötte gården.<sup>195</sup>

En illustration visar hur två *handelsmän* möts ute i landskapet. Den ene mannen har med sig en *kvinna* som han håller fångad och bakbunden i ett rep. I bildens berättelse sköter mannen handeln och *kvinnan* är handelsvaran.<sup>196</sup>

Föremål som i berättelserna förknippas med handeln är vågen och vikten.

### Handelsmannagravar

I många gravar finns en påse eller ask med våg och vikter – dåtidens plånbok.  
Tolv sådana handelsmannagravar har hittills hittats, de flesta i Storsjöbygden.<sup>197</sup>

Men vikter kan också bedömas som ett statusföremål. I den vikingatida grav arkeologerna tolkar som Estrids fanns vikter och i en text berättas att:

190. *Vikingar – mellan Oden och Kristus*

191. *Möten mellan älvorna*

192. *Vikingar SHM*

193. *Vikingar SHM*

194. *Forntidens identiteter*

195. *Möten mellan älvorna*

196. *Tiden i rummet*

197. *Vikingar Jamtli*

I gravsammanshang tolkas dessa som föremål för personer med maktställning.<sup>198</sup>

Estrid kopplas i berättelsen ihop med status och makt men visas visuellt med en rekonstruktion där hon håller ett par barnskor i handen, vilket istället knyter henne till familj och hennes roll som mor och farmor till Jarlabanke i den mäktiga Jarlabanke-slakten. Typen *kvinn*a kopplas i det undersökta materialet aldrig ihop med agerandet i handel.

### **matlagning, helande, siande och kontakter med andevärlden**

En arbetsuppgift som ibland skymtar fram i utställningsberättelserna är matlagning. I en illustration visas en man och ett *barn* som ägnar sig åt just detta tillsammans med en text som berättar om tillredning av mat.<sup>199</sup> I en annan utställning berättas om hur mat tillreds i en kokgrop och det berättas också om några recept och vad som kan stå på menyn,<sup>200</sup> ett tema som även finns i en annan berättelse om livet på gården.<sup>201</sup> Det berättas ofta vad människorna åt, framförallt i berättelser om stenålder, ibland nämns kokgropar och matlagning men det talas inte så mycket om hur maten tillreddes. Ovan konstaterades att *kvinnan* ofta i de visuella berättelserna befinner sig invid en härd och då ägnar hon sig ibland åt vad som skulle kunna vara matlagning. Det nämns dock sällan i texter att någon lagar mat och det förekommer inte

i någon berättelse att det används en kategorisering som framhåller tillredningen av maten som en specialisering som i till exempel kokerska. Istället antyds i de visuella berättelserna att *kvinnan* lagar maten.

Ytterligare en specialisering som kanske skulle kunna talas om i berättelser är helandet. Ovan konstaterades att kategoriseringen samlaren inte förekommer i samband med anskaffande av föda och samlaren som samlar in läkande örter finns inte heller. I en berättelse används kategoriseringen boterska.

Läkekunstens boterska tillskyndar med bote-medel och redskap i hängget.<sup>202</sup>

I en annan utställning finns en teckning som visar en *kvinn*a med två väskor över axlarna som antyder att hon kan vara på väg ut att samla örter.<sup>203</sup> Förutom dessa båda exempel är läkekunst inte ett ämne som diskuteras i de berättelser som ingår i materialet.

Nära förknippat med helande är siande och kontakter med andevärlden. Karaktärer som i berättelserna ägnar sig åt dessa sysslor kategoriseras som specialister. I en utställning ägnas en monter åt ”Den andliga makten”. Det berättas om ”Visendakóna, the Wise Woman” med hjälp av ett citat från Cornelius Tacitus år 98 e Kr.

De anse till och med att hos deras kvinnor finnes något heligt och profetiskt. De avvisa ingalunda råd som dessa kvinnor ge, och de lämna ej heller deras svar på spörsmål obeaktade.<sup>204</sup>

198. *Ett annat liv*

199. *Fortiden – renskötsel – nybyggarliv*

200. *Gudar och GPS*

201. *Tiden i rummet*.

202. *Laponia*

203. *Bilder av våra förfäder*

204. *Barbaricum*

Völva, prästinna och shaman är uttryck som förekommer i utställningstexter och de förknippas nästan alltid med *kvinnan*.

En völva var en spåkvinna – en sejderska – som kunde se in i framtiden. ...

Att kunna sejda var en gåva från gudarna. Man trodde att völvan kunde se människors öden.

Därför var människorna rädda för henne.<sup>205</sup>

Völva är den vanligaste benämningen och den används i berättelser om vikingatid. Kategoriseringen völva används i flera fall på kvinnliga karaktärer som framhålls ha makt och status som till exempel *Härskarinnan av Öland*.

### ***analysresultat yrken och specialisering***

Analyserna av kategoriseringar av yrken och specialiseringar visar tydligt att en grupp arbetsuppgifter kategoriseras som yrken och en annan grupp arbetsuppgifter kategoriseras som rutinsysslor, som i det engelska begreppet *chore*, vilket resulterar i ett erkännande av den första gruppen arbetsuppgifter och ett inte erkännande av den andra gruppen. Det kan kallas för en professionalisering av vissa arbetsuppgifter vilket innebär att nutida värderingar och kategoriseringar appliceras på den förhistoriska människans liv och får värderingarna och kategoriseringarna att framstå som universella och historielösa.

Den grupp arbetsuppgifter som ges yrkestitel är å ena sidan jakten, fisket och jordbruket och å andra sidan hantverk, smide och handel. Dessa kategoriseringar är vanliga och förutom de

redan identifierade typerna *jägaren* (som jagar) och *bonden* (som odlar) ser jag *hantverkaren*, *sten-/flintsmeden* och *smeden* som tydliga typer. De tre typerna av hantverkare är utan undantag män, vilket markeras antingen i de skrivna texterna eller i illustrationerna. Det kan också visas implicit genom att säga att *smeden* smider järnet och *kvinnorna* spinner garn. Formuleringen uttrycker inte explicit att *smeden* är en man, men eftersom det markeras att *kvinnorna* spinner garn blir det tydligt att *kvinnorna inte* smider järn. *Smeden* är alltså per definition man.

Den grupp arbetsuppgifter som istället kategoriseras som rutinsysslor utförs av *kvinnan*, ofta i grupp som kvinnorna. Tygtillverkning och keramik-tillverkning kategoriseras enbart i undantagsfall som specialiserade hantverk (inte erkännande), begreppet väverska används i två texter och krukmakerska i en text. Matlagning omtalas vid något tillfälle men är för övrigt rutinsysslan som *kvinnan* i visuella berättelser ägnar sig åt i bakgrunden. Arbetsuppgiften syns, men omtalas inte (exkludering + inte erkännande).

Vid ett tillfälle kallas en karaktär för boterska. Völvan är en kategorisering som skulle kunna betraktas som en yrkesspecialisering, benämningen förekommer tillräckligt ofta för kallas för en typ. *Völvan* är per definition en *kvinn*a och det är en subjektposition som ofta kopplas samman med *aristokraten*, alltså med makt och status (inkludering + erkännande). Subjektpositionen man-skicklig-hantverkare finns i många utställningsberättelser, ges stort utrymme och omtalas ofta i singular, som en enda specifik individ, som till exempel *smeden*. Det berättas aldrig om ”mannen eller männen som tillverkar” exempelvis stenredskap. I några enstaka berättelser

205. *Gudar och GPS*

<b>kategorisering</b>	<b>typ (subjektposition)</b>	<b>norm</b>	<b>avvikande</b>
hantverkaren	<i>hantverkaren</i>	yrke + man + skicklig (praktföremål)	yrke + kvinna + skicklig
flintsmeden	<i>flintsmeden</i>	yrke + man + skicklig (praktföremål)	-
smeden	<i>smeden</i>	yrke + man + skicklig (praktföremål)	-
handelsman	<i>handelsman</i>	yrke + man	-
krukmakare/erska	-	syssla + kvinna (vardagsföremål)	-
vävare/erska	-	syssla + kvinna/ kvinnor (vardagsföremål)	yrke + kvinna + skicklig (praktföremål)
spinnare/erska	-	syssla + kvinna/ kvinnor (vardagsföremål)	-
(kock/kokerska)	-	syssla + kvinna (vardagsföremål)	-
botare/erska	-	kvinna	-
völva, prästinna	<i>völva</i>	yrke + kvinna + makt + status	man
shaman/nåjd	-	man	-
jägare (som jagar)	<i>jägare</i>	yrke + man	kvinna
bonde (som jordbrukar)	<i>bonde</i>	yrke + man	kvinna

omtalas väverskan och krukmakerskan i singular, i övriga berättelser är det ”kvinnan eller kvinnorna som väver tygerna”, krukmakeriet omtalas sällan och matlagning nästan inte alls, men det kopplas tydligt framförallt i bildmaterialet till *kvinnan*. De arbetsuppgifter som mannen ägnar sig åt professionaliseras (erkänns), de arbetsuppgifter som *kvinnan* ägnar sig åt omtalas som rutinsysslor (erkänns inte). Männens tilldelade arbetsuppgifter ägnas stort utrymme i berättelserna (inkludering), kvinnornas tilldelade rutinsysslor hamnar i bakgrunden och omtalas ofta inte alls (exkludering).

Vad analyser av i berättelserna förekommande kategoriseringar av yrkesspecialiseringar respektive rutinsysslor visar är att kategoriseringarna fungerar som en sam-verkan (Lykke 2012: 208-209) i flera steg. Kategoriseringen man kombineras med den nutida synen på professionalisering utanför hemmet (i smedjan, på åkern) och de specialistkunskaper som i berättelserna kopplas samman med mannen flyttas fram i fokus i berättelserna. Mannen flätas samman till en skicklig specifik individ med viktiga specialkunskaper som ges stort utrymme i berättelsernas förgrund, typen *kvinnan* flätas samman till en (diffus) grupp i berättelsernas bakgrund som utför (oviktiga/ointeressanta) rutinsysslor i hemmet.

Mannen kan ägna sig åt handel, men det är ofta typen *handelsmannen* som är berättelsens karaktär. Kvinnan kan vara handelsvara men aldrig den aktiva parten i handelstransaktioner. Därmed kombineras kategoriseringen kvinna inte heller med yrkesspecialiseringen handel. Den enda specialisering som kategoriseringen kvinna kombineras med tillräckligt ofta för att kalla för en typ är *völva*, en subjektposition

som också kombineras med makt, status och aristokrati.

## etnicitet och ”ras”

Etnicitet och begreppet ras har från början varit grundpelare i analyser av korsande maktrelationer och utifrån kategoriseringarna går det att göra djupgående analyser av de arkeologiska utställningsberättelserna. Det skulle mycket väl fungera att vända på prioriteringsordningen i det här kapitlet och inleda med etnicitet och ha det som utgångspunkt genom hela analysarbetet. Och det skulle troligtvis uppdaga andra kategoriseringsprocesser än de jag har hittat i mina analyser. Extra tydligt kanske detta skulle bli i analyser av kategoriseringen vikingen. De berättelser som har skapats om vikingatid och vikingar har sedan slutet på 1800-talet varit starkt influerade av nationalistiska och evolutionistiska idéer (Svanberg 2003). Och Bodil Petersson framhåller att även om vikingen och vikingatiden i mångt och mycket betraktas som en gemensam nordisk förhistoria så är vikingen också tydligt nationaliserad. I en jämförande studie av svenska, norska och danska forntidsbyar konstaterar Petersson att i dessa rekonstruktioner framhålls den danske vikingen vara en båtbyggare, den norske är en äventyrare och den svenske vikingen en entreprenör och handelsman (Petersson 2003: 133). Hur berättelser om vikingar och vikingatid har använts och fortfarande används är komplext och mångbottnat och går långt utanför syftet med den här avhandlingen.

I det rhizomatiska flöde som jag har följt i det här arbetet har etnicitet hamnat lite längre ned på prioriteringsskalan och jag har därmed



inte utrymme att göra så djupgående analyser som jag egentligen hade velat göra, vare sig av vikingen eller av alla andra aspekter av etnicitet som hade kunnat analyseras utifrån berättelsernas kategoriseringar och *typer*.

Analyserna av genus och ålder visade att det finns normer i hur berättelsernas karaktärer framställs. Mannen är normen liksom den vuxna människan. Dessutom fokuseras mycket av berättandet på aristokraten. I dessa analyser hade jag tydliga kategoriseringar att jämföra mellan, mannen är normen gentemot *kvinnan*, den vuxne är normen gentemot *barn* och *gamla*. *Aristokraten* namnges och framställs som en individ framför en grå massa av vanligt folk och trälar. Under rubriken etnicitet och "ras" är det i de berättelser jag undersöker inte lika uppenbart vilka kategoriseringar jag ska utgå ifrån, vilket efter en del funderande leder mig till slutsatsen att normen är så dominerande att jag måste leta efter vad det är den skapas i relation till. Jag kommer att förklara detta ...

Men det finns några exempel där även etnicitet och "ras" framstår som väldigt tydliga kategoriseringar och i några berättelser används nutida kategoriseringar på förhistoriska människors "etniska tillhörighet".

Under stenåldern var den eftertraktade flintan importvara för blekingen. Stora mängder fördes in från Skåne ...<sup>206</sup>

Varifrån kom Hallands urinnevånare – landskapets första invandrare?<sup>207</sup>

206. *Blekinge i ett nötskal*

207. *Halland genom tiderna*

Under järnåldern blir värmlänningarna bofasta.<sup>208</sup>

Att skapa berättelser om förhistoria utifrån landskapsindelningar och att dessutom kategorisera det förhistoriska landskapet och den förhistoriska människan med nutida landskapsnamn ger illusionen av att gränserna och namnen på landskapen tillsammans med identitetskategoriseringarna är givna, eviga och självklara. Vad som görs i de här berättelserna är att lägga ett raster med nutida värderingar och kategoriseringar på den förhistoriska människans liv.

Även kategoriseringen "ras" är aktuellt som analysbegrepp. Berättelsen *Forntid på Falbygden* inleds med en illustration där en apa med människokropp klättrar på en stege. En text upplyser om att

för 2 miljoner år sedan klättrade vi ner från träden ...

Människans biologiska evolution är en naturlig del av arkeologiska berättelser som handlar om de delar av världen där tidigare människoarter levde. I berättelser om människans evolution är arten *Homo sapiens* slutmålet. Visuellt illustreras berättelsen ofta med en bild som troligtvis alla känner igen. Bilden visar en serie figurer i profil, som rör sig från vänster till höger. Längst till vänster syns en mörk, ofta svart, apa som går på alla fyra och längst till höger i bilden går en ljushyad upprättstående man. Det genomgående draget är att apan nästan alltid är mörkare än den upprättgående människan och att illustrationen

208. *Jag Herulen*

enbart visar män (skapelsens krona). Samma berättelse återkommer i utställningar på naturhistoriska museer, till exempel på Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm<sup>209</sup>, där två nakna, håriga och mörkhyade rekonstruktioner av arten *Australopithecus Afarensis* promenerar först i raden och en ensam modell av en ljushyad, ljushårig och klädd ung man längst fram i tiden representerar *Homo sapiens*. Att många museibesökare upplever den här typen av berättelser, och därmed även uppfattar evolutionsteorier, som rasistiska (Scott 2005, 2007) är inte förvånande. Tillsammans med de visuella illustrationerna av människans evolution från svart till vit skapas också berättelser om vägen "Out of Africa" där den ljushyade människan har just "utvecklats ut ur Afrika" (Scott 2005, 2007).

I det material som ingår i den här undersökningen finns det en enda visuell illustration av människans evolution, det är en modell som är placerad vid den ena kortväggen i det långsmala utställningsrummet *Bilder av våra förfäder* (figur 4.14). Olika människoarter representeras av miniatyrer, ca 30 cm höga, som har placerats på en halv sfärs yta. Sfärens diameter är kanske 1,2 meter och den är målad som en jordglob. Individerna är här inte placerade i en rad och de bildar därmed inte den utvecklingslinje som är typisk för de traditionella illustrationerna. De är istället utspridda och ser ut att ägna sig åt olika aktiviteter. Någon kanske jagar, en annan ser ut att dansa. Några av dem är kvinnor, några är män, några har mörkbrun hy, andra har lite ljusare brun hy och en individ är ljushyad. Individerna med brun hy har svart hår, den ljushyade har ljust hår. Det intressanta är att

den person som har mörkast hy står högst upp på globen, det är en *kvinn*a och hon representerar arten *Homo sapiens*. Den svarta *kvinnan* står högst upp på stegen och därmed utmanas normer både vad gäller genus och "ras".

Den ljushyade personen är en *man* som representerar arten *Homo neandertalensis*, i dagligt tal en neandertalmänniska, en art som levde i västra Asien och Europa för 300 000 till 30 000 år sedan. En bild-google-sökning på begreppet "neandertalare" ger mängder med träffar på foton av modeller och rekonstruktioner av en eller flera neandertalmänniskor. De är nästan alla ljushyade, ibland med mörkt hår, ibland med ljust och någon är rödhårig. Även Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm visar en grupp neandertalmänniskor, en kvinna, en man och ett barn. De har förhållandevis ljus hy, bruna ögon och mörkt brunt hår. Neandertalmänniskan brukar förknippas med Europa (out of Africa), är det därför den har så ljus hy?

Vid den andra kortväggen i *Bilder av våra förfäder* finns ännu en halv jordglob (figur 4.15). På denna glob står två individer, en naken mörkhyad *kvinn*a av arten *Afarensis* och en ganska ljushyad *Homo sapiens*, en blond *kvinn*a i jeans, röd jacka och ryggsäck. I en tillhörande text ställs en fråga:

Över tre miljoner år har förflutit sedan hominiden *Afarensis* levde. Hur mycket kommer vi egentligen att få veta om henne?

De båda människorna som står på jordgloben och tittar på varandra representerar "oss" som vill veta om "henne". Mänskligheten representeras här av *kvinnan* och nutidens kvinna,

209. Besökt 2011-01-29

”vi”, har ljus hy, är blond och klädd, urtidens kvinna, ”de Andra”, är mörkhyad och naken. På jordgloben i den andra änden av rummet visas den första människan av arten *Homo sapiens* som mörkhyad, mörkhårig och naken. Som den ”första” människan av arten *Homo Sapiens* framstår hon i det här sammanhanget inte som en nutida människa då den ”första” människan levde i Afrika under äldre stenålder, paleolitikum.<sup>210</sup> Dagens *Homo sapiens* är klädd, blond och ljushyad och den nutida människan representerar i berättelserna ”oss”, och ”vi” är därmed i den här berättelsen ljushyade, blonda och klädda som ”västerlänningar”.

Kategoriseringar som går att urskilja i de båda jordglobberättelserna är å ena sidan de båda människoarterna *Homo Sapiens* och *Australopithecus Afarensis* och å andra sidan den nutida människan och urmänniskan. På den ena globen finns flera andra människoarter men den som sticker ut från mängden är neandertalmänniskan då den har så mycket ljusare hy än de andra individerna, han har ljusare hy än den blonda nutida *kvinnan* på den andra globen.

Men, som sagt, det här är den enda berättelsen om människans biologiska evolution som finns med i det undersökta materialet och i alla andra berättelser hör alla karaktärer till kategoriseringen *Homo sapiens*. Några av de karaktärer som förekommer i berättelserna kan kategoriseras som nutida människa, alla de karaktärer som förekommer i berättelser om förhistoria kan kategoriseras som forntida människa.

Typen den *nutida människan* är i de visuella

210. ”arkeologisk period omfattande tiden mellan det att människan började tillverka redskap för ca 2,3 miljoner år sedan och slutet av den senaste istiden för ca 10 000 år sedan” (ne.se)

representationer som finns i de granskade utställningarna *kvinnor*, män och *barn* i olika åldrar. En *kvinna* ser ut att ha östasiatiskt ursprung<sup>211</sup> och två män ser ut att ha afrikanskt ursprung (figur 4.16). De båda mörkhyade männen är nästan nakna och visar upp sina muskulösa bodybuilder-kroppar. De båda männen är, tillsammans med den *kvinna* som representerar arten *Homo sapiens* och en bild av en (historisk)man i en båt<sup>212</sup> de enda mörkhyade individerna som finns i det material som ingår i undersökningen. De båda body-builder-männen har endast på sig minimala byxor, mannen i båten har bar överkropp, *kvinnan* är helt naken. Stephanie Moser har visat att nakenhet är ett ikonografiskt medel att förmedla primitivitet som går att spåra så långt bak som till antiken (Moser 1998). Melanie Wiber konstaterar att primitivitet i illustrationer visas med hjälp av hårighet, apliknande och nakenhet vilket klumpas ihop med mörk hy och kvinnlighet (Wiber 1998: 117).

De övriga visuella representationer av typen *den nutida människan* som finns i det granskade materialet har olika hår- och ögonfärg, men de har alla ett europeiskt västerländskt utseende, både vad gäller klädsel och anletsdrag. Alltså, här ser jag normen vad gäller den *nutida människan*. Hur ser då den forntida människan ut i berättelserna?

Med de identifierbara författarintentionerna *Att berätta om arkeologin* och *historiebruk* och *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor* berättas i de båda utställningarna *Bilder av våra*

211. *Forntider II*

212. Se kapitel tre ”berättandetid och rum”

*förfäder* och *Forntider II* om hur arkeologer har arbetat med ras och ursprung.

Vad man ville visa var att Sverige redan på forntiden befolkades av en ren, blond och blåögd ras. De som bodde här under forntiden var samma folk som bodde i Sverige ännu på 1900-talet. Man betonade att detta gjorde Sverige unikt.<sup>213</sup>

I en annan text berättas om museets nu nedmonterade utställning där det fanns en äldre modell (alltså inte rekonstruktion) av hur Bäckaskogskvinnan kunde ha sett ut.

I utställningen Tio tusen år i Sverige tog man för givet att hon varit blond och blåögd. I museets nutida rekonstruktion är hon mer gråögd. Men hon kunde naturligtvis lika gärna ha varit mörkhårig och brunögd.<sup>214</sup>

Den rekonstruktion av Bäckaskogskvinnan som nu finns i utställningen *Forntider I* är med andra ord inte blond och blåögd. Håret kanske kan beskrivas som halmfärgat och hyn är ljus. Rekonstruktionen är en av många som gjorts på senare år och i de utställningar som ingår i materialet finns rekonstruktioner av 6 vuxna individer, ett barn i 6-årsåldern och ett spädbarn.<sup>215</sup> Vad som är gemensamt för dessa rekonstruktioner, förutom en där inte hud- och hårfärg har

lagts till, är att de är ljushyade, ljushåriga och de har alla ljusa ögon. Tonen på håret varierar mellan nästan blond, halm och lite mörkare rött och på ögonen mellan gråblått och grönaktigt, men det är ingen som har en djup brun nyans på håret eller svart hår, ingen har bruna ögon och ingen har en mörkare ton på hyn. Det samma gäller för alla modeller i naturlig storlek som finns i de granskade utställningarna, de har alla samma färgskala som rekonstruktionerna. Här ser jag normen för hur den förhistoriska människan framställs, så här såg den förhistoriska skandinav ut.<sup>216</sup> I bilder och illustrationer är det dock mycket större variation på färgskalorna och människor kan ha mörkt bruna ögon och svart hår, dock inte mörk hy.

Men, det handlar så klart om mycket mer än utseende. I kulturpropositionen framhålls att kulturarvet måste definieras både "inifrån" och "utifrån" och kulturarvet kan inte begränsas till enbart det som skapas av människor inom Sveriges gränser. Andra länder och världsdelar har alltid bidragit med import och impulser och har därigenom genom tiderna påverkat det "svenska" (Regeringens proposition 1996/97:3).

Det finns enstaka exempel där det talas om att *stenåldersmänniskan* har långväga kontakter med andra kulturer. I en berättelse nämns att en grupp som lever som fiskare-jägare-samlare har kontakter med jordbrukande folkgrupper.<sup>217</sup> Det här är dock undantag från berättelser där *stenåldersmänniskans* liv framstår som ganska isolerat.

213. *Forntider II*

214. *Forntider II*

215. Grupp med man, kvinna och spädbarn i utställningen *Östgötaliv: Familjeliv*. Bäckaskogskvinnan *Forntider I*, Birkafflickan *Vikingar* SHM, Hallonflickan *Forntid på Falbygden*, Estrid *Ett annat liv*, Granåkersmannen *Forntider I*.

216. Diskussionen utvecklas i kapitel sex under rubriken "resurser för meningsskapande".

217. *Forntider I*

*Bronsåldersmänniskan* har istället kontakter med andra delar av Europa, men det framstår mer som influenser av idéer än verkliga möten mellan människor.

Stora högkulturer kring Medelhavet var samtida med vår bronsålder. Spiralornamentiken, som pryder många föremål från bronsåldern, fanns också i Mykene. Bilder som målades på väggarna i palatset i Knossos påminner om figurer som ristats i Bohuslän ...<sup>218</sup>

I berättelser om järnålder framhålls ofta kontakter med romarriket som kan spåras genom de arkeologiska föremål som härstammar därifrån. Berättelser om typen *vikingen* innehåller möten med andra kulturer och i berättelserna omtalas vikingarna ibland som nordbor eller nordmän. *Vikingen* är ute på ute på handels- och erövringsresor och i några utställningar berättas med hjälp av citat om hur vikingarna uppfattades av människor på de platser de besökte.

I Västeuropa beskrivs nordmännen som noggranna med sitt yttre. En annan bild tecknas av Ibn Fadlān, en arabisk diplomat som år 922 e Kr var utsänd till bulgarernas furste vid floden Volga.

De är Allahs smutsigaste varelser. De tvättar sig inte efter att ha skitit eller kissat, inte heller efter samlag och tvättar inte händerna efter maten. De är som vilsefarna åsnor. -<sup>219</sup>

Citatet fungerar som en fokalisator i berättelsen, en röst som utifrån beskriver hur den uppfattar berättelsens *viking*. Då rösten presenteras som en historisk skriftlig källa framstår den som mycket trovärdig.

I en berättelse framhålls att även "här hemma" kan vardagslivet innebära möten mellan kulturer.

I Sigtuna blandas inhemskt och utländskt, man hör främmande språk och möter nya seder.<sup>220</sup>

Och i en annan berättelse görs en jämförelse mellan här och där.

Vikingatidens kvinnor åtnjöt större respekt än sina samtida systrar i andra delar av världen.<sup>221</sup>

Den noggrant läsande museibesökaren kan även finna information om vikingarnas möten med andra kulturer i beskrivningar av arkeologiska föremål med arabiska skrivtecken och islamiska symboler. *Vikingen* är också i berättelserna den så kallade hedningen som möter och för in den nya religionen kristendomen till Skandinavien. Mer om detta under rubriken Religiös tillhörighet.

Det finns i berättelserna också exempel där möten mellan olika folkgrupper som lever nära inpå varandra diskuteras. I berättelser om stenålder talas i några utställningar om att olika grupper levde sida vid sida. Det finns i de här berättelserna inga "vi" och "dom".

---

218. *Gryningsland*

219. *Vikingr – mellan Oden och Kristus*

---

220. *Tiden i rummet*

221. *Vikingr – mellan Oden och Kristus*

Det fanns ... skillnader i levnadssätt [. . .] En förklaring kan vara ... att skillnaderna speglar olika grupper av människor. Kanske är detta ett uttryck för kollektiva identiteter, identiteter kopplade till olika sätt att leva.<sup>222</sup>

Samtidigt med den gropkeramiska kulturen levde båtyxefolket<sup>223</sup>

Det finns i Sverige fem erkända nationella minoriteter – samer (som också är urfolk), romer, judar, tornedalingar och sverigefinnar (länsstyrelsen.se) – och i de arkeologiska berättelserna om förhistoria förekommer i några berättelser kategoriseringen same. Två av de museer som ingår i materialet är också same-museer. Det finns mycket att gå in på när det gäller arkeologi och relationer mellan samer och ”svenskarna” och det är ett för stort område att fördjupa sig i här (se till exempel Levy 2006: 135). Jag har i mina analyser fokuserat på hur *relationer* kategoriseras och framställs i berättelser där samer nämns. Det skiljs i några berättelser på ”våra” förfäder och samernas förfäder och i båda samemuseernas berättelser upplever jag till stor del ”vi” som samer och ”de Andra” som ”svenskar”. De förhistoriska människor som de arkeologiska utställningarna handlar om kallas dock inte för ”svenskar” (även om de ibland kallas för till exempel skåningar).

Men det finns exempel där berättelsen fortsätter in i historisk tid och i utställningen *Spår* berättas om hur svenskarna och nybyggarna kommer till samernas trakter. Jag som inte identifierar mig som same ser här ett utifrånperspektiv på ”det

svenska” och berättarrösten uppfattar jag som samernas. I några andra utställningar berättas om ”de Andra” som lever på ”ett annat sätt”. Dessa andra kopplas ibland ihop med samer och då uppfattar jag berättarrösten som ”det svenska”. I en berättelse vävs dock folkgrupperna ihop i en gemensam förhistoria.

Vilka var människorna? Många har talat nordiskt språk, men andra säkert samiska. Oavsett vilket var det dessa kvinnor och män som för tusen år sedan skapade den bygd som i dag är vår.<sup>224</sup>

I kapitel sju görs djupanalyser av några utställningar där kategoriseringen same används i berättelserna och jag hänvisar därmed läsaren dit för fortsatta analyser och diskussioner.

### *analysresultat etnicitet och ”ras”*

Kategoriseringar som används i det dokumenterade materialet som kan kopplas till etnisk tillhörighet är för det första nutida landskapsnamn som i några fall appliceras på de förhistoriska människornas liv. För det andra kategoriseras i några berättelser om stenålder olika grupper som framhålls ha levt sida vid sida. För det tredje förekommer i berättelser om järnålder kategoriseringen ”de Andra” som framhålls ha levt på ”ett annat sätt” (än oss). Ibland kopplas ”de Andra” samman med kategoriseringen same och i de två samemuseerna som ingår i materialet är ”de Andra” istället (under alla tidsperioder) implicit ”svenskarna”. Karaktären samem kallar jag för en *typ*.

222. *Forntidens identiteter*

223. *Gryningsland*

224. *Vikingar* Jamtli

kategorisering	typ (subjektposition)	norm	avvikande
benämning utifrån landskapsnamn	-	-	-
den andre	-	-	-
samen	<i>samen</i>	man	kvinn
<i>Homo sapiens</i>	-	ljushyad	mörkhyad
förmänniska	-	mörkhyad	ljushyad
den nutida människan	<i>Den nutida människan</i>	Europé ”västerländsk” ljushyad	utomeuropeisk mörkhyad
den förhistoriska människan	-	(ljus hår, ljusa ögon) och ljus hy	(svart/mörkt hår, bruna ögon) mörkhyad
viking	<i>viking</i>	man	kvinn

Det finns en tydlig skillnad på berättelser om stenålder och berättelser om järnålder vad gäller kategoriseringsprocesser runt etnisk tillhörighet. I berättelserna om stenålder görs inte skillnad på ”vi” och ”dom” i de olika grupperna. I berättelser om järnålder handlar berättelserna om en grupp som är ”vi” som kan komma i kontakt med den andra gruppen. I de (ganska magra) berättelser om bronsålder som ingår i materialet framstår Skandina viens invånare som endast en kulturell grupp som tar in influenser från framförallt medelhavet.

En fjärde kategorisering som går att se i materialet är den nutida människan och den förhistoriska människan. Den nutida människan är en typ som förekommer i flera berättelser och normen är att den *nutida människan* är ”vit och västerländsk”. Två nutida människor är svarta

och de visar i bilden upp sina extremt muskulösa kroppar utan kläder, vilket tillsammans med hudfärgen i evolutionsberättelser brukar beteckna vildhet och primitivitet (Moser 1998, Wiber 1998). (I den enda utställningsberättelse som visar människans evolution antyds att ljus hy kopplar samman Europa och nutid och mörk hy kopplar samman Afrika och urtid).

Det finns i de dokumenterade utställningarna också en norm i hur den förhistoriska skandina ven framställs ha sett ut. Rekonstruktioner och modeller i naturlig storlek visar alla ljushåriga, ljushyade och ljusögda människor. I bildmaterialet är färgskalorna mer varierade på hår- och ögonfärg men normen vad gäller hudfärgen är den samma.

Slutligen framhålls i berättelserna i första hand *vikingen* vara den som har kontakt

med olika kulturer och religioner, både vad gäller möten ute på resor och på hemmaplan. I berättelser om bronsålder talas om influenser men faktiska möten diskuteras inte. Stenåldersmänniskan kan möta andra grupper på hemmaplan med framhålls sällan ha kontakter med resten av världen.

## sexuell orientering (analysresultat)

En annan norm som framträder i berättelserna är heteronormen med kärnfamiljens sammansättning av man, *kvinn*a och *barn*. Det förekommer i berättelserna att det diskuteras större familjekonstellationer där flera generationer ingår i begreppet familj eller grupp. I en enda utställning ställs en fråga om huruvida det fanns samkönad kärlek under förhistorien.<sup>225</sup> Frågan illustreras med en bild på två män i ett intimt möte. I denna visuella berättelse kan därmed den nutida teckenskaparen se subjektpositionen homosexuell-man. Förutom detta exempel är sexuell orientering, liksom könsöverskridande identiteter, en icke-fråga i utställningsberättelserna.

225. *Mellan is och eld*

## funktionsvariationer

Ett funktionshinder är en begränsning av en individs fysiska eller psykiska funktionsförmåga och det uppstår då en person har en funktionsnedsättning. Men funktionshindret är inte en egenskap hos individen utan istället något som försvårar eller hindrar individen från att delta i aktiviteter i specifika miljöer och situationer (NE). Ett funktionshinder kan betraktas som en social och kulturell konstruktion på samma sätt som "ras" och genus (Garland-Thomson 2002: 5, Arwill-Nordbladh 2012: 99) och därmed som en identitetskategorisering.

Porträtteringar av funktionshindrade människor i museiutställningar har, tills nyligen, i stort sett inte förekommit (Sandell et al. 2005, Sandell & Dodd 2010: 3). Där museerna aktivt arbetar för att bättre spegla verklighetens mångfald i utställningsberättelserna och också arbetar för att öka antalet besök av underrepresenterade grupper tenderar ett fokus på tillgänglighet för funktionshindrade överskyla arbetet med berättelser om funktionshindrade människor (Sandell & Dodd 2010: 11). På senare år har dock funktionshinder, eller snarare funktionshindrade människor, blivit ett mer viktigt ämne för museerna och det behandlas i vetenskapliga artiklar, på seminarier och i konferenssessioner (Sandell & Dodd 2010: 10) och i boken *Re-presenting disability* (Sandell et al 2010) samlas artiklar från en grupp av internationella

(nutida) kategorisering	typ (subjektposition)	norm	avvikande
heterosexuell	-	heterosexuell	-
homo- bisexuell	-	-	-



författare vars forskning och arbete ägnas åt dessa frågor.

Sandell & Dodd berättar om intervjuer med museipersonal som har visat på en oro över hur funktionshinder och funktionshindrade människors osynlighet i berättelserna ska kunna tacklas utan att återskapa olämpliga former av utställningar som påminner om "freakshower". Många på museerna är intresserade av att arbeta med berättelser om funktionshinder, men att de upplever att de behöver vägledning för att kunna gå vidare. Därav startades det storskaliga flerpartners projektet *Rethinking disability representation* som löpte över tidsperioden 2006-2009. Avsikten var att undersöka och utvärdera nya tillvägagångssätt att porträttera funktionshindrade människor i museer och gallerior. Nio experimentella ingripanden gjordes på museer i England och Scotland. I de nio projekten arbetades gemensamt för att motverka stereotyper genom att presentera nyanserade redogörelser av erfarenheter av funktionshinder. Avsikten var att belysa och undersöka historiska och samtida typer av diskriminering och förtryck (Sandell & Dodd 2010: 12-13).

Här i Sverige har projektet Handikapphistoria i kulturarvet, HAIKU, genom en enkätundersökning till svenska museer kommit fram till att aspekter av funktionshinder ännu inte ingår i mångfaldsbegreppet när museerna arbetar med insamling, dokumentation och utställningar. Det har visserligen funnits ett antal tillfälliga utställningar med fokus på aspekter av funktionshinder, men de har inte fått så mycket uppmärksamhet. Och i de fasta utställningarna är det ovanligt att det tas upp överhuvudtaget (Persson 2013: 140).

Handikapp och varierande funktionsförmågor är även inom den arkeologiska forskningen ett mycket marginaliserat område (Johansson 2008: 7-8) och frågan är nu om subjektpositionen den funktionshindrade finns i utställningsberättelser om förhistoria.

I några utställningsberättelser diskuteras handikapp och funktionshinder och i en utställning står ett antal frågor skrivna på en skärm.

Hur såg man på funktionsförmågor?  
 Hur levde människor med handikapp?  
 Fanns det omsorg om de svaga?  
 Är ålderdom ett funktionshinder?  
 Hur behandlas du om din kropp är annorlunda?<sup>226</sup>

Frågorna illustreras med en målning. I förgrunden sitter en ung eller medelålders *kvinn*a med ryggen mot ett träd. Hon sitter bredbent och täljer på ett föremål. Mot det ena benet står en käpp lutad. På marken bredvid *kvinnan* sitter ett *barn* och pysslar med någonting. *Barnets* ansikte och ben är mörkskuggade. Är det *barnets* hy som är mörk eller sitter barnet skugga? *Barnets* hår ser ut att vara svart och småkrusigt, kanske är det ett mörkhyat barn? Längst bak i bilden står en person som är framåtböjd, kanske kuttryggig, och ser ut att luta sig mot en stav som den håller i ena handen. Det går inte att urskilja om det är en man eller en kvinna, men kläderna antyder för mig en *kvinn*a. Frågorna till bilden använder kategoriseringarna handikapp, svag, ålderdom, funktionshinder och annorlunda. Tillsammans med den visuella

---

226. *Mellan is och eld*

berättelsen skapas subjektpositionerna kvinna/barn-svag-handikappad-annorlunda.

Under rubriken ”Annorlunda gravar” berättas i en annan utställning att

Benen i graven kommer från en äldre man. Trots att han var en dvärg fick han en värdig begravning. På samma gravfält fanns det ytterligare en dvärg, samt en kvinna med spetälska. Var man av rätt börd spelade handikapp och sjukdom kanske ingen roll.<sup>227</sup>

Texten framhåller det som anmärkningsvärt att kortvuxna och sjuka personer behandlats med värdighet och rubriken placerar dessa personer som det som avviker, som ”de Andra”. I berättelsens subjektposition finns de korsande kategoriseringarna gammal man-handikappad-annorlunda och kvinna-handikappad-sjuk.

I en annan utställning är en siluett i naturlig storlek av en *kvinna* placerad på väggen bredvid en monter. *Kvinnan* ser ut att vara ung eller medelålders och representerar en person i nutiden. På kvinnans kropp, framför bröst och mage, är en textskylt placerad.

Alla de olika forntida skelettdelarna i montern är från människor som råkat ut för skador eller haft sjukdomar som gjorde att de levde resten av sina liv med svåra plågor eller funktionshinder.

[ - - - ] Det kan vara svårt att leva i vårt nutida samhälle om man är hindrad att medverka som alla andra.<sup>228</sup>

Subjektpositionen som finns i berättelsen är ung/medelålders-(nutida) kvinna- funktionshindrad. Subjektpositionen som *inte* finns i någon utställningsberättelse är man-ung/medelålders-funktionshindrad-annorlunda-sjuk. Melanie Wiber påpekar att i ikonografiska illustrationer som visar människans evolution finns aldrig överviktiga, skadade, äldre eller sjuka män. Det meddelande som detta ger menar Wiber är att män är atletiska, kompetenta, friska och progressiva (Wiber 1998: 84).

### *analysresultat funktionsvariationer*

Funktionsvariationer och funktionshinder är inte helt och hållet en icke-fråga i utställningsberättelserna. Det förekommer, även om exemplen är få, och jag noterar intresserat att det uppenbarligen är acceptabelt att diskutera funktionsnedsättningar och sjukdomar utifrån det som går att se på skelettmaterialet men det är en icke-fråga att kvarlevorna kan antyda könsöverskridande identiteter. Med viss tveksamhet lyfter jag fram typen *den funktionshindrade* som en karaktär som förekommer i några berättelser.

227. *Tiden i rummet*

228. *Forntider II*

kategorisering	typ (subjekt-position)	norm	avvikande
frisk hel funktionell	-	frisk + hel + funktionell	sjuk/skadad/ funktionsnedsatt
den skadade/sjuka	<i>den funktionshindrade</i>	kvinn/barn/ gammal + man- kvinn	-
den funktionshindrade	<i>den funktionshindrade</i>	kvinn/barn/ gammal + man- kvinn	-
den annorlunda	<i>den funktionshindrade</i>	kvinn/barn/ gammal + man- kvinn	-

## religiös tillhörighet

I berättelser om stenålder diskuteras ibland vad människorna kan ha haft för trosföreställningar. Berättelser om bronsålder handlar till stor del om solkult och religiösa ritualer. Berättelser om järnålder, och då framförallt om vikingatid, har ofta mer eller mindre omfattande inslag av fornnordiska myter och trosföreställningar. I berättelserna om de förhistoriska epokerna flyter det andliga livet och de religiösa föreställningarna ihop med helande, kontakter med djurvärlden och/eller med andevärlden och även med siande.

I en berättelse omnämns människan som ”hon” då det talas om tron på andar och gudar.

Så länge människan har funnits har hon säkert också, på ett eller annat sätt, försökt hålla sig väl med andar och gudar och med deras hjälp förklara det oförklarliga och skaffa garantier inför framtiden.<sup>229</sup>

I det undersökta materialet finns några illustrationer med människor som på olika sätt ägnar sig åt offerritualer och kontakter med andevärlden. Det är alltid mannen som offerar och det är *kvinnan* som har kontakter med ande- eller djurvärlden och/eller har kunskaper om att hela och sia. Ovan diskuterades typen *völván* som ofta är en individ med status och makt.

229. *Ártusendens Skåne*

”Skogsfolkets” viktigaste person framhålls vara schaman eller nåjd

De hade inga hövdingar. Schamanen eller nåjden var den viktigaste personen i gruppen.<sup>230</sup>

I *Trumtid* berättas om ”Jägarsamhällets religion”

Björnceremonien, nåjden och riter vid sejten är de äldsta delarna av vår religion.

I samma utställning lyfts även relationen fram mellan olika religioner.

... det går att se både likheter och skillnader mellan samers och nordbors religiösa föreställningsvärld. [ - - - ]

Precis som samernas nåjd hade också nordborna sina religiösa specialister ...<sup>231</sup>

Förutom några omnämnanden av nåjden är det genomgående i berättelserna om förhistoria att det framförallt är *kvinnorna* som har kontakt med gudar och djurvärld, som siar och som botar. I de fornnordiska myterna finns berättelser om både kvinnliga och manliga gudar men det är framförallt de manliga gudarna som lyfts fram i utställningsberättelserna. Utställningen *Vikingr – mellan Oden och Kristus* har ett övre våningsplan som handlar om de fornnordiska gudarna och de som lyfts fram är Oden, Tor, Frej och slutligen Freja längst in i ett hörn. På sätt och vis är det alltså i berättelserna männen som är gudar och kvinnorna som har kontakten med

---

230. *Hövdingen i Högom*

231. *Trumtid*

dem. De fornnordiska gudarna är ett så stort inslag i berättelser om järnålder och framförallt vikingatid, att jag kallar kategoriseringen för en typ. De kvinnliga *gudarna* underkommuniceras (exkluderas och erkänns inte) i berättelserna och de manliga *gudarna* överdimensioneras (inkluderas och erkänns).

I utställningen *Bilder av våra förfäder* berättas att långt ifrån alla människor tror på evolutionsteorin.

Enligt svensk läroplan ska alla skolor undervisa i evolutionsteori. [ . . . ]

Det är lätt att glömma att det finns stora grupper i Sverige och utanför vårt land som förkastar evolutionsteorin. Vissa avfärdar den helt och menar att människan ... är skapad av en Gud.<sup>232</sup>

Det här är det enda exemplet där evolutionsteorin, som den arkeologiska ursprungsberättelsen brukar ansluta till, placeras i ett sammanhang och där den arkeologiska berättelsen framhålls vara en av flera berättelser. De arkeologiska berättelser som ingår i den här undersökningen behandlar dock, med enstaka undantag, inte den biologiska evolutionen och därmed behöver inte den arkeologiska berättelsen säga emot exempelvis en kristen skapelseberättelse. Av de nutida religioner som en museibesökare kan tänkas identifiera sig med förekommer i de utställningar som ingår i materialet i första hand berättelser om kristendomen som under vikingatiden tar över efter den fornnordiska religionen, alltså i berättelser om järnålderns slutfas.

---

232. *Bilder av våra förfäder*

Det är, som nämndes ovan, typen *vikingen* som i berättelserna "blir kristen" eller som "för in" kristendomen och även om det egentligen inte diskuteras i berättelserna, är det tydligt att *vikingen* också hade mycket kontakt med islam och i någon berättelse nämns en buddastatyett.

Silverringen ... bär inskriften "Allah". Den kommer ... från den islamska världen.<sup>233</sup>

Under glödpannans handtag finns en inskription med kufiska bokstäver "Allah rachim u rachman" (Allah barmhärtig och rättrådig).<sup>234</sup>

Att *vikingen* blir kristen och inte muslim framstår dock i berättelserna som en självklarhet. Kerstin Cassel framhåller att den muslimska närvaron i södra Europa ofta "glöms bort" när Europas historia diskuteras. I Norden talas inte heller så gärna om påverkan från muslimskt eller östligt håll. Cassel konstaterar att det finns en medvetenhet om att vikingars färder gick österut men det som omtalas är i första hand de föremål som fördes hem, mer sällan diskuteras människorna de mötte eller de förändringar av idéer och föreställningar det kan ha fört med sig (Cassel 2008: 18-19). Jag ser i de arkeologiska berättelserna som ingår i materialet många artefakter från den muslimska världen men aldrig några funderingar över vad kontakterna med muslimer kan ha inneburit.

Berättelser om vikingatid handlar ofta just om övergången från den fornnordiska religionen till kristendomen och genomgående för dessa berättelser är att begreppen hedendom

och förkristen religion används istället för fornnordisk religion.

Hedniska myter kunde ha en plats i det tidiga kristna kyrkorummet.<sup>235</sup>

den nordiska vikingatiden, övergången mellan hedniskt och kristet.<sup>236</sup>

Krigare som dött i strid fick enligt den förkristna religionen tillträde till Odens sal i dödsriket.<sup>237</sup>

Begreppet förkristet antyder att just kristendomen per automatik följer efter det fornnordiska precis som till exempel bronsåldern i berättelserna framstår som automatiskt följande på stenåldern. Begreppet hedendom är problematiskt då det är en nedsättande benämning på icke-kristna folkgrupper.

Två utställningar har en titel som direkt anknyter till övergången från den fornnordiska religionen till kristendomen: *Att välja himmel* och *Vikingr – mellan Oden och Kristus*. Titeln *Att välja himmel* antyder en fridfull händelse.

Åtskilliga föremål antyder ... att hedningar och kristna under en övergångstid levde fredligt sida vid sida.

I *Vikingr – mellan Oden och Kristus* uttrycks det lite mer dramatiskt.

---

233. *Vikingar* SHM

234. *Spår av liv*

---

235. *Vikingar* SHM

236. *Vikingar* Jamtli

237. *Vikingar* SHM

I kampen mellan hedendom och kristendom segrade den katolska kyrkan.<sup>238</sup>

Oden står här ensam för den fornnordiska tron vilket återkommer i rubriken ”Från Oden till Kristus” i en annan utställning.<sup>239</sup> Rubriken döljer att den fornnordiska tron hade många olika gudar, både kvinnliga och manliga, och Oden framstår som den fornnordiska religionens Kristus. Rubriken döljer också att berättelserna i utställningsrummet handlar om flera mäktiga kvinnor som hade viktiga roller inom den fornnordiska religionen.

### Hednisk härskarinna

Hon begravdes i furstlig prakt och med kraftfulla symboler för den hedniska magin och kulten. Förkristna kvinnliga kultledare och magiker kallades Völur

...

Staven visar på hennes ledande ställning i religionen och är samtidigt en tydlig aristokratisk symbol.<sup>240</sup>

Det finns i den här utställningen också några texter som behandlar gränsöverskridande, både mellan könstillhörighet och mellan människa och djur.<sup>241</sup> Det är de manliga fornnordiska gudarna som går över gränserna, det finns inga berättelser om flexibla *kvinnor*. Det gränsöverskridande hör till det fornnordiska och det diskuteras inte någonstans tillsammans med kristendomen.

Kristnandet berörs också från samernas perspektiv i berättelsen *Trumtid*.

Samerna hade känt till kristna idéer nästan lika länge som nordborna ...

För nordborna blev kristendomen ett redskap för de nya staterna ... För samerna däremot var den gamla religionen perfekt anpassad till den nomadiserande livsstilen ...

... skulle årskilliga århundranden förflyta innan den främmande religionen slutgiltigt påtvingades dem av de skandinaviska kungadömena.

### analysresultat religiös tillhörighet

*Stenåldersmänniskan* framstår i berättelserna som en naturmänniska som dyrkar naturen, solen, döda släktingar och djurandar, men berättelserna fokuseras mer på vardagsbestyr än religiösa föreställningar. *Bronsåldersmänniskan* är istället den som i första hand ägnar sig åt religiösa ritualer och mindre åt vardagens angelägenheter. *Järnåldersmänniskan* och framförallt *vikingen* tillägnar sig den fornnordiska religionen, de kommer i kontakt med både islam och kristendom och inför även kristendomen i Skandinavien. Kategoriseringen hedendom används genomgående i berättelserna och begreppet förkristet förekommer. Det framstår i berättelserna som att kristendomen per automatik följer på den fornnordiska religionen. I berättelser om den fornnordiska religionens gudar ser jag typen (den fornnordiske) *guden* som kan vara både kvinna och man, men de manliga gudarna dominerar (inkludering + erkännande) och de kvinnliga kommer i bakgrunden eller

238. *Vikingr – mellan Oden och Kristus*

239. *Vikingar* SHM 2014-04-14

240. *Vikingar* SHM

241. Se diskussion i kapitel fyra under rubriken Genus/Gränsöverskridande

kategorisering	typ (subjekt-position)	norm	avvikande
den som har kontakt med andevärlden	-	kvinn	-
völva	<i>völva</i>	kvinn	man
den offerande	-	man	-
den offrade	-	-	-
forrnordisk gud	<i>gud</i>	man	kvinn
viking	<i>viking</i>	forrnordisk tro/ kristen	muslim
kristendom	-	kristendom	islam
forrnordisk tro	-	kristendom	islam

nämns inte alls (exkludering + inte erkännande). Den manlige forrnordiska *guden* kan överstiga könsgränser, genusgränser och gränser mellan människa och djur, men det är inte de inslagen som dominerar i berättelserna.

Kategoriseringarna prästinna, shaman, nåjd och *völva* förekommer i berättelserna. Nåjden kombineras med kategoriseringarna same-man, de andra kategoriseringarna kombineras nästan uteslutande med *kvinnan*. Det är *kvinnan* som har kontakten med gudar och andra makter, men det är alltid mannen som offerar.

En av utställningsberättelserna framhåller evolutionsteorin som en bland flera ursprungsberättelser.

Det går att se huvudintrigen vägen *från hedendomen till kristendomen* i utställningsberättelserna. Kristendomen framstår som normen och den forrnordiska tron kan kallas för innan-normen (före kristendomen).

## avslutande reflektioner

Analysresultaten visar flera tydliga samverkande kategoriseringsprocesser som å ena sidan skapar berättelsernas subjektpositioner och som å andra sidan systematiskt utesluter andra subjektpositioner. Det skapas framförallt det Lykke kallar för in-/exkludering och inte/erkännande i processer av sam-produktion och ömsesidig omformning (Lykke 2012: 208-209) där flera olika kategoriseringsprocesser systematiskt samverkar.

Då jag började arbeta med analyserna av utställningsberättelsernas karaktärer och *typer* var jag noggrann med att försöka behandla kategoriseringarna kvinna och man på samma sätt, det vill säga att inte bara undersöka på vad kvinnor gör och inte gör, vad de är och inte är, utan också undersöka vad mannen är och inte är och vad han gör och inte gör. Att jag skulle vara tvungen att tala om kategoriseringen

kvinnor som en *typ* räknade jag med utifrån tidigare forskning som visar att kvinnan ofta finns med för att vara just kvinna (se till exempel Gifford-Gonzalez 1993, Wiber 1998, Sørensen 1999, Bünz 2011), men för att inte hamna snett i analyserna ville jag också behandla kategoriseringen mannen som en typ. Som resultat av analyserna måste jag nu allvarligt fråga mig om det i någon enda berättelse förekommer en karaktär som är just typen *mannen*. Istället är det typerna *hövdingen*, de yrkesspecialiserade *hantverkaren*, *bonden* och *jägaren* som kategoriseras som man. Typen *kvinnan* förekommer istället i nästan alla berättelser, hon kan göra många olika saker och hon kan ha makt och status men det är en och samma typ, *kvinnan*, ofta som gruppen kvinnorna.

På 1980-talet konstaterade Gundula Adolfsson att de arkeologiska utställningarna då kretsade runt artefakterna och hon efterlyste därför berättelser om människorna bakom föremålen (1987). Genomgången och analyserna av berättelsernas karaktärer och *typer* har visat att på 2010-talet är människan mycket mer närvarande i utställningsberättelserna och omtalas som generella stenåldersmänniskor, smeder, hövdingar och som namngivna personer så som Igelkottsflickan och Rolfåkersmannen. Men det varierar mycket mellan de olika utställningarna och det finns fortfarande utställningsberättelser där människan är generell och där det inte används några visuella representationer av människor<sup>242</sup> och utställningar där enbart enkla och ofta stiliserade representationer

finns i rummet.<sup>243</sup> De människor som finns med i berättelserna framstår dock till stor del mer som *typer* än som specifika karaktärer. Det är dock inte är svårt att koppla till genren eftersom skaparna av de arkeologiska berättelserna har väldigt lite information om enskilda individer att utgå ifrån. Det är svårt att på ett trovärdigt sätt berätta om något mer än *typer* av människor. Analyser av utställningarnas texter, bilder och tredimensionella modeller utifrån begreppen karaktär och *typ* har visat att utställningarnas bilder och modeller inte bara fungerar som illustrationer till texternas berättelser. Det finns mycket information om berättelsernas karaktärer i de visuella representationerna, information som kompletterar eller säger emot det som sägs med ord. Det tydligaste exemplet är då *kvinnan* i texten framhålls ha makt och status och illustrationerna visar unga, nästan flickaktiga, personer som därmed dämpar karaktärens auktoritet betydligt. Bilderna ger också information om sådant som utelämnas i texterna, som till exempel när *jägaren* och *smeden* omtalas som "den" i texten men avbildas som en man eller en kvinna i illustrationer.

Vad analyserna också har visat är att berättelserna om de tre olika tidsåldrarna sten-, brons- och järnålder fokuseras på helt olika saker, något som även Adolfsson såg i utställningarna på 1980-talet. I berättelser om stenåldern konstaterar Adolfsson att begrepp som arbete, organisation eller struktur inte brukar användas, vilket förmedlar en utvecklingsbild där sociala strukturer är något som uppträder under de senare utvecklingsperioderna (Adolfsson 1987:

242. T ex. *Gryningsland, Kungshögen – en vendeltida statusgrav*

243. *10 000 år på Gotland, Barbaricum, Människor som vi, Spår av liv, Möten mellan älvorna, Jag Herulen*



152-153). Vidare konstaterar Adolfsson att framställningar av den äldre stenåldern kretsar runt redskapstillverkning, matproduktion och naturmiljö. Framställningar om bronsåldern sätter bronstillverkning, gravformer och handel i centrum och berättelsen om järnåldern domineras av hantverk, gravar och handel. Adolfsson kallar det här en samhällsevolution som i utställningstermer är beskriven som ett steg från natur till kultur (Adolfsson 1987: 150-151).

I de utställningar som ingår i den här analysen ser jag samma innehåll i berättelserna om stenålder som de Adolfsson räknar upp. Berättelserna handlar om vardagsliv och familjeförhållanden, klimat och landskap, att tillverka redskap och införskaffa föda, utveckla jordbruk och boskapsskötsel för att sedermera bli bofast. Vid ett tillfälle omtalas samkönad kärlek. Men i berättelser om bronsålder fokuseras inte längre så mycket på bronstillverkning och handel utan det berättas istället om kulturella kontakter och vad som kallas för nya religiösa uttryck i bild och ritual. *Bronsåldersmänniskan* framstår nästan som exotisk, med stort intresse för smycken, kläder, fester, ritualer och kult. Några människor framhålls vara rika och kan kosta på sig dyrbara föremål. Kvinnligt och manligt börjar diskuteras och här (utifrån ett exempel) kan det kanske finnas fler genus än kvinna och man.

I berättelser om järnålder framhålls att samhället är skiktat, att inte alla människor lever på samma sätt, men berättelserna fokuseras till stor del på toppskiktet, de rika gravarna och aristokraterna. Tekniken att framställa järn är ett viktigt inslag i berättelserna och framhållandet av att smederna var skickliga mästare. I berättelser om

järnåldern det mycket mindre vardag, klimat och landskap. Familjekonstellationer, samkönad kärlek, fler genus än kvinna och man diskuteras inte alls. Dock kan i en berättelse den manlige fornnordiske *guden* röra sig över gränser mellan sociala och biologiska kön och mellan människa och djur. Berättelser om järnålder handlar i mångt och mycket om makt, status och hierarkier, herre och slav och kvinnligt och manligt, där det kvinnliga är stereotypiskt framställt och det manliga är järnålderssamhället i det stora hela.

Med andra ord så har berättelserna om stenålder inte förändrats så mycket sedan 1980-talet medan berättelserna om brons- och järnålder fokuserar mindre på praktisk teknologi och olika gravformer och mer på kultutövande, ”mästerligt” hantverk och elitens gravar, livsstil och kontaktnätverk. Där Adolfsson såg ett fokus på teknikens utveckling, på en teknoluktion där människan kom i bakgrunden, ser jag berättelser där människor lyfts fram, där fokus riktas mot eliten och hierarkiernas utveckling i huvudintrigen *Från egalitärt till hierarkiskt*, från det vanliga till det exceptionella, från det enkla till det komplexa.

Då utställningsberättelser komponeras kan en tidsperiod som i storyn är relativt kort ges mycket utrymme i berättelsen medan en i storyn lång tidsperiod kan nämnas i berättelsen med bara några ord. Analyserna har visat att samma sak gäller vilka aspekter av det förhistoriska livet, samhället och människorna som lyfts fram och hur mycket utrymme det får i text, bild och rum och vilka aspekter som tonas ned eller inte nämns över huvudtaget. Att typen

*jägaren* är huvudkaraktär i berättelser om äldre stenålder och att kategoriseringen samlaren inte finns med överhuvudtaget innebär att aspekter av jakt och animalisk föda överbetonas (inkluderas + erkänns) och insamling och vegetarisk föda underbetonas eller utelämnas helt (exkluderas + inte erkänns). Att dessutom den jagande *jägaren* alltid är en man och den (för det mesta inte omnämnda) personen som samlar (den ofta inte omnämnda födan) är en *kvinn*a och/eller ett *barn* skapar subjektpositioner med sammanflätade nedvärderingar och exkluderingar i flera lager.

Även i berättelser om järnålder skapas subjektpositioner där flera olika kategoriseringar korsas. Kategoriseringarna hövding-man-mäktig plussar på varandra och då kombinationen ges stort utrymme i berättelserna lyfter det upp subjektpositionerna ännu mer, medan kombinationen av till exempel kategoriseringarna man-träl istället förflyttar karaktären till berättelsens bakgrund (om den överhuvudtaget finns med).

Ett liknande fenomen blir synligt då en jämförelse görs mellan de hantverk som i berättelserna utförs av mannen och de som utförs av *kvinnan*. Flintslagning, bronsgjutning, järnframställning och järnsmide, arbetsuppgifter som alla utan undantag kombineras med mannen (individen) och ges stort utrymme då berättelserna komponeras (inkludering + erkännande), det kategoriseras som yrkesspecialiseringar som kräver stor skicklighet (erkännande) och föremålen som tillverkas omtalas ofta som värdefulla praktföremål (erkännande). Det av *kvinnan* (gruppen kvinnorna) utförda arbetet med tyg- och klädtillverkning kategoriseras

istället som rutinsysslor i hemmet (inkludering + inte erkännande), tillverkningen av keramik omtalas bara i några få berättelser (exkludering + inte erkännande), de tillverkade föremålen omtalas som inte-värdefulla vardagsföremål (inte erkännande) och den mattillredning som de visuella berättelserna antyder att kvinnan ägnar sig åt omtalas enbart undantagsvis (exkludering + inte erkännande).

Effekterna blir alltså flerdubbla i de här exemplen var för sig och de samverkar också med varandra (sam-produktion) som intra-agerande kategoriseringsprocesser som systematiskt i flera olika samtidigt samverkande lager höjer upp kategoriseringen mannen, gör mannen komplex och ger honom stort utrymme i berättelserna och samtidigt systematiskt i flera olika samtidigt samverkande lager sänker typen *kvinnan* som, oavsett om hon finns med lika ofta som mannen i berättelserna eller ej, framstår som enkel, oviktig, o-specialiserad och vardaglig i grupp i motsats till komplex, viktig, skicklig och specialiserad individ. Den stereotypiska framställningen av kvinnor som mödrar och hemmafruar som lagar mat och står för omvårdnad, samtidigt som dessa sysslor systematiskt nedvärderas (Sørensen 1999: 138) är alltså fortfarande ett tydligt framträdande drag i de arkeologiska utställningsberättelserna. Och fortfarande framstår männen "in specific, often dominant, roles such as 'Hunter', 'Metalworker', 'Farmer'" (Wood & Cotton 1999: 33).

Med utgångspunkt i det intersektionella perspektivet ser jag i analysresultaten ett antal tydliga normer. Utifrån genuskategoriseringar är normen tudelningen kvinna och man och

mannen är normen i relation till kvinnan. Kvinnan är det avvikande (inte erkännande), andra genuskategoriseringar är det som inte nämns alls (exkludering). Vad gäller ålder är det vuxen som är den tydliga normen. I analyserna av livsstil och försörjning syns normerna jägare och bonde. Analyserna av klass visar att i berättelsen om vägen från det egalitära till det hierarkiska är det överklassen som är slutmålet, vilket antyder en norm. Analyser av kategoriseringen yrkesspecialiseringar visar normen mannen-specialist (erkännande) och kvinna-rutinsyssla (inte erkännande), i kategoriseringarna etnicitet och ”ras” är den tydliga normen ljushårig-ljusögd-(och framförallt) ljushyad. Heteronormen är i det analyserade materialet nästan helt oemotsagd och normen är att den unge-medelålders mannen utan undantag är frisk utan skador och funktionshinder. Slutligen, är kristendomen det självklara målet i intrigen från hedendomen till kristendomen.

En intressant reflektion om de här resultaten är att även om den friska individen utan skador och funktionshinder är en tydlig norm i de arkeologiska berättelserna förekommer ändå ämnet funktionshinder och typen *den funktionshindrade* i flera berättelser. Berättelserna bygger på information som går att utläsa av mänskliga kvarlevor. På samma sätt skulle det även kunna gå att exempelvis diskutera könsöverskridande identiteter utifrån de mänskliga kvarlevorna, vilket inte alls görs i utställningsberättelserna. Det går alltså att se en annorlunda trend i de arkeologiska utställningarna jämfört med andra typer av utställningar där funktionshinder och funktionshindrade människor är nästan helt exkluderade medan det finns exempel där det

arbetas aktivt med hbtq-perspektiv på museer och det finns exempel på utställningar där hbtq-identiteter inkluderas och lyfts fram. Det framhålls genomgående att hbtq-perspektiv i museivärlden i mångt och mycket kommer i bakgrunden, men det diskuteras och museernas insamlings-, kategoriserings- och utställningspraktiker problematiseras och teoretiseras (se till exempel: Stone & Washkansky 2014, Steorn 2012, Gorman-Murray 2008, Mills 2008, Frost 2008).

Analyserna av berättelsernas karaktärer och *typer* visar att kategoriseringsprocesser samverkar i olika kombinationer i de subjektpositioner som förekommer i berättelserna. Då exempelvis kategoriseringarna bonde och kvinna kombineras är det uteslutande tillsammans med kategoriseringen stenåldersmänniska. Kombinationen järnåldersmänniska och bonde innebär alltid att individen kategoriseras som en man. Det samma kan sägas om yrkeskategoriseringar, som jag konstaterat nästan alltid kombineras med kategoriseringen man medan kategoriseringen kvinna kopplas samman med kategoriseringen rutinsyssla. I de här fallen är alltså den stora skillnaden i kategoriseringsprocesserna huruvida en karaktär framhålls vara kvinna eller man, det är den avgörande kategoriseringen för hur kombinationerna ser ut. Men detta gäller framförallt de teman som är vanligast förekommande i de svenska arkeologiska utställningar som ingår i den här undersökningen. Alltså berättelser som inte i någon större omfattning berör andra platser i världen eller andra folkgrupper än de som levde i vad som idag kallas för Sverige, med andra ord berättelser där begreppen etnicitet

och "ras" inte framstår som en komponent i berättelserna, även om det implicit ingår i berättelsernas budskap om vad som är normen. Vad jag vill säga är att till kombinationerna av kategoriseringar kan även läggas kategoriseringen nordisk(svensk) som finns med implicit så länge inget annat framhålls.

Men det finns ändå några exempel där kategoriseringarna kvinna och man kommer i bakgrunden av andra kategoriseringar. När det berättas om förhistoriens barn framstår ofta kategoriseringarna barn och forntid som det viktiga i en jämförelse mellan nu och då. Ett annat exempel är kategoriseringen svart, som i de få fall den förekommer kombineras med naken, vilket kan betyda primitiv (Moser 1998, Wiber 1998, Scott 2005, 2007). Svart kombineras i ett fall med urtid jämfört med nutid och i ett annat står den ende europeiska förmänniskan ut med ljus hy och blont hår jämfört med de mörkhyade afrikanska förmänniskorna. I de

här enstaka förekommande exemplen framstår kategoriseringar baserade på hudfärg vara viktigare än man och kvinna.

I berättelser om möten mellan etniska grupper förekommer kategoriseringar som omtalas som "de andra", vilka ibland kopplas ihop med samer och i några fall är "de andra" vad som kan uppfattas som svenskarna. Vikingen är nordmannen som möter andra folkgrupper i andra delar av världen och den berättelse-tradition som finns runt vikingen innehåller många aspekter av nationalism och nordiskhet som inte har behandlats i det här arbetet. De utställningsberättelser om vikingatid som ingår i undersökningen handlar till stor del om aristokratens liv vilket innebär att kategoriseringen aristokrat kommer i förgrunden och vanligt folk och trälarna kommer i berättelsernas bakgrund. Men i berättelserna om aristokratin spelar kategoriseringarna man och kvinna en mycket viktig roll i hur subjektpositionerna ser ut.



# 5

## visuell kommunikation

### inledning

De diskussioner som hittills har förts har främst fokuserats på de berättelser som finns i utställningarnas texter och bilder och modeller har till stor del behandlats som komplement till textberättelserna. I det här kapitlet flyttas fokus över till de visuella berättelser som finns i utställningarna och analyser av utställningsberättelsernas *genrer*, *huvudintriger*, *berättandediskurser* och *typer* kommer att breddas och fördjupas med hjälp av Gunther Kress och Theo van Leeuwens metod för att läsa bilder, en metod de kallar *grammatik för visuell design* (Kress & van Leeuwen 2006). Bild innefattar i det här sammanhanget mer än fotografier och målningar. Med den visuella designens grammatik går det även att analysera visuella och rumsliga arrangemang som innefattar bilder, modeller och artefakter och analysmetoden flyter steglöst ihop med den multimodala analysen som introduceras i nästa kapitel. Den visuella grammatiken är

utarbetad inom socialemiotiska ramar och då jag arbetar med den är jag en teckenskapare med en livshistoria som använder de resurser jag har i en historiskt specifik situation i en specifik kulturell kontext.

Kommunikation med hjälp av visuella representationer kan delas upp i två huvudsakliga strukturer som Kress & van Leeuwen kallar för *narrativa* och *konceptuella*. I bilder med en narrativ disposition visas *representerade deltagare* som att de *gör* någonting mot eller för varandra (Kress & van Leeuwen 2006: 59). De binds samman av en linje som skapar en riktning, i mönster som är narrativa. Kress & van Leeuwen använder begreppet *vektor*<sup>1</sup> då de diskuterar aktivitet och riktning i visuella narrativa. Narrativa mönster framställer utspelade handlingar och händelser, processer av förändring och

---

1. Vektor är ett begrepp som används inom matematik och fysik. En vektor representeras av en sträcka till vilken man ordnat en viss riktning (ne.se).

övergående rumsliga arrangemang. Den visuella grammatiken tillhandahåller redskap för att ingående analysera de berättelser som finns i utställningarnas bilder, modeller och visuella arrangemang.

Bilder som istället har en konceptuell disposition visar hur olika representerade deltagare förhåller sig till varandra. De visar olika representerade deltagares inbördes relationer och utifrån inneboende betydelser, om de är jämlika eller om det finns en hierarkisk ordning. Den kan också visa deltagarna som delar och helheter. En konceptuell disposition visar deltagarna utifrån klassificering, struktur och/eller betydelse (Kress & van Leeuwen 2006: 59). Den narrativa dispositionen visar vad som ”händer” i bilden, den konceptuella visar hur representerade deltagare ”är” och/eller ”hör ihop”. Många bilder och modeller har både en narrativ struktur och flera lager av konceptuella betydelser. De två första avsnitten i det här kapitlet kommer att ägnas åt att steg för steg beskriva och använda begrepp för analys av narrativ respektive konceptuell disposition i bilder, modeller och rumsliga arrangemang i utställningarna.

En annan viktig aspekt av den visuella kommunikationen är de *relationer* och *attityder* som förmedlas, dels mellan de olika representerade deltagarna men också mellan representationer och betraktare. I kommunikationen mellan skapare och betraktare, alltså mellan de interaktiva deltagarna, tvingar skaparen betraktaren in i olika typer av relationer och attityder gentemot de representerade deltagarna. När museibesökaren i sin vandring genom utställningsrummet betraktar bilder och modeller som exempelvis visar karaktärer av typerna *stenåldersmänniska*

eller *viking* möter den de val av vinklar, beskärningar och placeringar som skaparen har gjort. Även om betraktaren gör många val och tolkningar utifrån sina egna intressen och referensramar så kan den inte välja bort den representerade deltagarens blick om den är riktad ut mot betraktaren, lika lite som den kan välja att möta en blick som är bortvänd. En representerad deltagare kan interagera med betraktaren och den kan förmedla attityder med blick, minspel, kroppshållning och gester, men den kan också rikta sin uppmärksamhet mot en annan representerad deltagare, mot en syssla eller mot någonting som inte syns i bilden. Och frågan är då vilka relationer och attityder som besökaren tvingas in i gentemot en *stenåldersmänniska* och en *viking*? Eller gentemot en *kvinn*a eller man, ett *barn* eller en *gammal människa*, en *hövding* och en träl?

Efter dessa tre första grundläggande genomgångar följer sedan några teman för analys där de olika delarna av den visuella grammatiken används. Bilder och modeller som tolkas i kapitlet är valda för att de på olika sätt är representativa för det undersökta materialet och för att å ena sidan kunna visa på olika aspekter av den visuella grammatiken och å andra sidan för att fördjupa analyserna av *genrer*, *huvudintriger*, *berättandediskurser* och *typer*.

Berättelsernas karaktärer representeras i utställningsberättelserna visuellt med hjälp av rekonstruktioner, modeller och målningar som kan visa hela scener och händelseförlopp eller enbart en människas ansikte eller ett par händer i arbete. I många utställningar illustreras berättelserna med människor, scener och miljöer

som inte är direkt knutna till specifika kvarlevor och de är i berättelserna generaliserade förhistoriska människor. Men ett utmärkande drag hos genren museiutställning där det berättas om förhistoria är att det i rummet ofta finns mänskliga kvarlevor, materiellt närvarande kvarlevor av en gång levande människor. I många utställningar visas delar av eller hela gravsättningar med brända eller skeletterade ben. Dessa ger en närvaro i rummet, en närvaro av berättelsernas tänkta människor.

I den visuella grammatiken används begreppet *representerad deltagare* på grund av att de visuella berättelsernas deltagare är just (materiella)representationer. De mänskliga kvarlevorna som finns i utställningsrummet är deltagare i den visuella kommunikationen och de kan fungera som representerade deltagare i narrativa och konceptuella dispositioner, men de är också faktiskt materiellt närvarande i rummet och då inte representationer utan istället indexikala tecken på den en gång levande människan. Ibland skapas berättelser runt kvarlevorna och illustrationer, modeller och/eller rekonstruktioner ger gravarnas individer ansikten, men lika ofta lämnas kvarlevorna att i de visuella berättelserna, så att säga, tala för sig själva tillsammans med den mer eller mindre utförliga information som finns i texter.

Att mänskliga kvarlevor visas i utställningsmontrar kan framkalla många olika reaktioner hos den enskilde museibesökaren. Det kan vara känslomässiga reaktioner som hänger ihop med den specifika individens livshistoria, trosföreställningar, ideologier och traditioner. Metoden att granska utställningarnas berättelser med utgångspunkt i visuell kommunikation och med

hjälp av den visuella grammatiken täcker inte in dessa aspekter av museibesökarens upplevelser av att se mänskliga kvarlevor i rummet. Med den visuella grammatiken riktas fokus på kvarlevorna som deltagare i den visuella kommunikationen. Det innebär att diskussioner runt de olika lager av känslomässiga reaktioner som just mänskliga kvarlevor kan framkalla hos en betraktare inte kommer att diskuteras.

### **narrativ disposition**

I utställningen *Mellan is och eld* hänger framför ett stort fönster två tunna skärmar bredvid varandra på vilka en gemensam målning visas. De två rektangulära skärmarna är ca två meter höga och en meter breda och mellan dem finns en glipa på ca 1 dm. Skärmarna är inramade med mörka lister som tillsammans med glipan skapar en genomskärning av den kvadratformade målningen. Motivet är ett öppet landskap med slätter som ser ut att vara grästäckta. Färgerna i bilden är ljusa och klara, men de tunna skärmarna släpper igenom dagsljuset från fönstren de hänger framför, vilket bleker färgerna. Det medför också att konturer av fönsterlister syns genom det målade landskapet. Bilden har ett djupt perspektiv och vid horisonten syns en kulle och en sjö. En ljusblå himmel skymtar fram bakom vita luddiga moln.

På den högra skärmen syns en grupp människor som befinner sig nära vattenkanten, alltså ganska långt in i bildens perspektiv (figur 5.1). På den vänstra skärmen står fem korta rader med text. Människorna är i bilden små i ett stort öppet landskap. Det är två vuxna personer varav den ena står till vänster, den andra



sitter till höger och har ett litet barn i knäet. Med riktning från den sittande personen springer ett lite större barn mot den andre vuxne. Gruppen med människor urskiljer jag på håll så fort jag kommer in i rummet, texten måste jag gå nära för att kunna läsa. Bilden är placerad i ett rum där det berättas om äldre stenålder.

Det går att se rörelser och riktningar i bilden i figur 5.1, den visar en händelse, och därmed har den en narrativ disposition. De fyra människorna i bilden är av typen *stenåldersmänniska* och de är också *representerade deltagare* som gör saker för/mot varandra. Då jag först kommer in i rummet och ser den stora bilden med de små människorna tolkar jag personen till vänster i gruppen som en gravid kvinna som lämnar fram ett jaktbyte mot det springande barnet. Personen till höger ser jag som en man som har suttit tillsammans med barnen när kvinnan varit ute och jagat. Utifrån den tolkningen finns i bilden därmed också typerna *jägare*, *kvinna* och *barn* representerade och kvinnan i bilden representerar en subjektposition med de tre korsande identitetskategoriseringarna kvinna-jägare-stenåldersmänniska. I det föregående kapitlet konstaterades att typen *kvinna* i utställningsberättelserna brukar knytas till hemmet, bland annat med hänvisning till barnafödande, medan kategoriseringen mannen kopplas till aktiviteter utanför hemmet. Utifrån min tolkning att kvinnan är gravid kan det här vara en bild som bryter mot detta mönster och talar emot att graviditet och barnafödande hindrar kvinnans rörelser utanför hemmet. Det konstaterades också i kapitel fyra att en ung/medelålders man i utställningsberättelserna aldrig håller ett litet barn eller har det bredvid sig medan

däremot *den gamle* mannen kan ha de små omkring sig eller i knäet. *Den gamle* mannen brukar markeras med grått hår. Mannen i den här bilden har mörkt hår och med en hastig blick på avstånd ser jag en medelålders man. Jag ser i gruppen kärnfamiljen med mannen, kvinnan och barnen.

Bilden i figur 5.1 är beskuren för att kunna visa en närbild på scenen så att detaljerna i kroppshållningar, anletsdrag och minspel ska kunna studeras. Kvinnans kropp och anletsdrag indikerar för mig en ung människa, medan mannens anletsdrag ser lite grövre ut, kanske är det en äldre man. Och är kvinnan verkligen gravid? Vid den första blicken mot bilden uppfattade jag det som att hon vänder kroppens profil mot betraktaren och att magen putar ut betydligt. Vid en närmre granskning ser jag att det bara är benen som visas från sidan och att hon vänder överkroppen mot betraktaren. Då är en utputande mage inte lika självklar, det kan vara tunikan som fladdrar i vinden. Som aktiv teckenskapare såg jag först en gravid kvinna och gruppkonstellationen kärnfamilj, vilket därmed är en möjlig tolkning av bilden. Men det är inte den enda tolkning som kan göras. Det kan vara en ung kvinna och en äldre man, kanske farfar eller morfar till barnen. Vilken tolkning som görs beror på den specifika teckenskaparen och kanske också på hur noggrant bilden betraktas. Jag gjorde en tolkning när jag såg bilden på avstånd och en annan då jag betraktade detaljerna på nära håll.

Nästa steg är nu att titta lite mer noggrant på bildens narrativa struktur med hjälp av de redskap som den visuella grammatiken erbjuder. Vad är det som händer i bilden? Vad har de

representerade deltagarna, berättelsens karaktärer, för roller i berättelsen? Vad kan det här säga om hur kategoriseringarna stenåldersmänniskan, jägaren, kvinnan, mannen och barnet framställs i berättelsen?

Den representerade deltagare som jag tolkar som en ung *kvinn*a står till vänster i bilden och sträcker fram jaktbytet som hon troligtvis har dödat med pilbågen hon håller i den andra handen. En lite äldre man sitter till höger i bilden och har det mindre *barn*et i knäet. I kulturer där skrift läses från vänster till höger betraktas det som placeras till vänster i en visuell disposition som har en horisontal axel som det givna, det vi redan vet, och det som placeras till höger läses som det nya där nyckelinformationen presenteras. Det är här som ”meddelandet” finns (Kress & van Leeuwen 2006: 180). Att *kvinnan* har jagat och kommer med ett jaktbyte är därmed för en interaktiv deltagare som är van att läsa text från vänster till höger kompositionens givna, det som inte är en nyhet. Att mannen sitter tillsammans med *barn*en är dispositionens nyckelinformation. Om mannen och *barn*en istället hade placerats till vänster och *kvinnan* till höger skulle bildens berättelse ha varit att det är ”givet” att den äldre mannen tar hand om *barn*en och nyckelinformationen hade varit att *kvinnan* har ”varit ute och jagat”. Det är här upp till bildskaparen att välja vad som i berättelsen är givet och vad som är nyhet, men oavsett vilket val skaparen gör läses bilden på olika sätt av olika interaktiva deltagare beroende på vilken skriftriktning individen är van vid.

Jaktbytet som *kvinnan* sträcker fram mot *barn*et är en hare eller något liknande, alltså småvilt. Att typen jägaren mycket väl, både i

text och i bild, kan vara en kvinna konstaterades i föregående kapitel. Hon visas eller omtalas aldrig falla vare sig ett litet eller ett stort byte men det förekommer att hon spänner en pilbåge mot ett osynligt mål eller bär ett fångat eller fällt småvilt. Bildens ”givna” är därmed ett för utställningsberättelserna ganska typiskt ”givet”. Mannen med det lilla *barn*et i knäet till höger i bilden, som bildens ”meddelande”, skulle vara väldigt intressant om den interaktive deltagaren tolkar personen som en ung eller medelålders man. Det skulle i så fall motsäga mitt uttalande i föregående kapitel om att unga och medelålders män aldrig håller de allra minsta barnen eller har dem bredvid sig. Det skulle verkligen vara en ”nyhet”. Om mannen istället av betraktaren tolkas som en *gammal* man är bildens meddelande inte lika normbrytande då det förekommer i utställningarnas visuella berättelser att *gamm*la män tar hand om de små barnen.

Men om vi nu istället leker med tanken att kvinnan verkligen är gravid, så som jag såg henne först, vad händer då? Att hon då inte binds till hemmet på grund av barnafödande har jag redan konstaterat, och detta skulle verkligen vara en ”nyhet”, ett meddelande som säger emot alla andra berättelser i det undersökta materialet, både i text och i bild. Men hon är placerad till vänster i bilden, som någonting vi redan vet. Om berättaren är ute efter att bryta mönster och presentera alternativ till traditionella tolkningar fungerar valet att presentera ”*jägaren* som en gravid *kvinn*a” som ett ”givet” kanske bättre än att framställa det som en nyhet då det ger budskapet att ”alla vet att (även gravida) kvinnor kan vara ute och jaga” (det är inget konstigt alls). En placering till höger

i bilden ger istället meddelandet ”vi vill berätta att gravida kvinnor kan vara ute och jaga” (kan ni tänka er!). Om teckenskaparen läser från höger till vänster gäller så klart det motsatta.

**Vad de här analyserna av bilden i figur 5.1 har visat är hur stor skillnad det kan vara mellan olika interaktiva deltagares läsning av en bilds berättelse på grund av olika tolkningar av detaljer i bilden, som till exempel om kvinnan är gravid eller ej och om mannen är ung eller gammal. Men det visar också att det ändå finns ett system i hur vi läser bilder från vänster till höger, och att om du känner till det kan du vara mer medveten om vilka betydelser en interaktiv deltagare kan tänkas skapa.**

Den interaktiva deltagarens invanda läsriktning är en av de saker som påverkar tolkningen av narrativa strukturer. Inom den visuella grammatiken finns fler redskap som går att använda både vid analyser av färdiga bilder och som redskap då du vill försöka förutse hur interaktiva deltagare kan komma att läsa en bild.

Om vi går tillbaka till bilden i figur 5.1 så går det att säga att det i bilden finns *aktörer* och *mål* som binds samman av *vektorer*. *Aktören* är en aktiv representerad deltagare som är sammanvävt med *vektorn* eller som är startpunkten för händelseprocessen. *Målet* är en passiv deltagare i en händelseprocess mot vilken *vektorn* riktas (Kress & van Leeuwen 2006: 74). Det finns en *vektor* med startpunkt från vänster i bilden som utgår från *kvinnan*. Vektorn är riktad mot *barnet* som därmed är *målet* för handlingen. Men *barnet* är inte passivt, det är startpunkten för en handling som riktas mot jaktbytet och

*kvinnan*. Jaktbytet är ett *mål*, det är en passiv deltagare mot vilken vektorn är riktad. *Barnet* är både *mål* och *aktör* samtidigt, vilket *kvinnan* också är. Då representerade deltagare är både aktörer och mål samtidigt är de *interaktörer* i berättelsen (Kress & van Leeuwen 2006: 74). De är deltagare i en händelseprocess där vektorn kan sägas både utgå ifrån och riktas mot båda deltagarna. *Kvinnan* och *barnet* interagerar med varandra. Jag ser en berättelse i bilden där *kvinnan* har varit ute och jagat och kommer tillbaka till mannen och *barnen* som har väntat. Det lite större *barnet*, som kanske har suttit på marken bredvid mannen, springer mot *kvinnan* och jaktbytet.

Bilden i figur 5.2 är en målning som hänger på en vägg i ett rum där det berättas om en kvinna, kallad för Hallonflickan, som levde under yngre stenålder.<sup>2</sup> Den har en svart, tunn ram och mäter ca 80x70 cm. Den är skissartad målad i svart, vitt och olika nyanser av blått. Bilden har en narrativ struktur där två *aktörer* riktar sina handlingar mot ett och samma *mål*. Jag ser två män som gör någonting mot en *kvinn*a. De representerade deltagarna interagerar inte med varandra, händelseprocessen är enkelriktad mot det enda *målet*. Bildens berättelse är att de båda männen gör någonting med/mot *kvinnan*.

**Vad analysen av bildernas narrativa strukturer i figur 5.1 och 5.2 har visat är att de båda subjektpositionerna stenåldersmänniska-man och stenåldersmänniska-kvinn**a har olika roller i de två berättelserna. I den första bilden interagerar *kvinnan* med *barnet* och de är båda aktiva, medan mannen passivt

---

2. *Forntid på Falbygden*

tittar på. I den andra bilden agerar båda männen mot en passiv *kvinn*a. Det finns en ömsesidighet i relationen mellan *kvinn*an och *barn*et i figur 5.1 medan männens agerande mot *kvinn*an i figur 5.2 är enkelriktat.

Den här typen av enkelriktade handlingar utförda av en eller flera *aktörer* riktade mot ett *mål* är i utställningarnas bilder och modeller en mycket vanligare narrativ struktur än den ömsesidiga interaktion som sker mellan *kvinn*an och *barn*et i figur 5.1. Till exempel har alla de bilder och modeller som visar *jägare/fiskare* som siktar på eller har träffat ett *mål* en enkelriktad narrativ disposition med en vektor som startar hos *jägaren/fiskaren/aktören* och riktas mot det jagade djuret/den fångade fisken. Vad som också förekommer är att människor, ensamma eller i grupp, är på väg någonstans. De är tillsammans en del av en vektor som har ett i bilden osynligt mål. Människor kan också leda eller köra djur och då är människan och djur/et/en en del av vektorn. Slutligen är det mycket vanligt att en representerad deltagare ägnar sig åt olika typer av sysslor så som att slå flinta, skrapa ett skinn eller holka ur en träd-stam till en båt. Det är då främst den interaktive deltagarens armar och händer som rör sig längst en vektor och målet är stenen och stocken. Alla dessa olika typer av aktiviteter är enkelriktade från en *aktör* mot ett synligt eller osynligt *mål*.

I de båda bilderna i figur 5.1 och 5.2 agerar deltagare mot andra deltagare med rörelser som följer en vektors riktning. Men det går även att skapa riktning och berättelse genom att använda en representerad deltagares blick. När en vektor skapas genom att en eller fler representerade

deltagare riktar blicken mot någonting kallas det för en *reaktionsprocess* och aktören och målet byts ut mot begreppen *reaktör* och *fenomen*. En *reaktör* måste vara en människa, ett djur eller någonting som har ögon som kan skapa en siktlinje och ett *fenomen* kan vara en representerad deltagare, ett händelseförlopp (brinnande eld) eller en handling (Kress & van Leeuwen 2006: 67).

Ett exempel på en bild där det finns *reaktörer* är en målning där en *man* tittar på en *kvinn*a som strör små partiklar på marken. Det är en skämtsam och naiv målning och deltagarnas kroppformer, minspel och rörelser är lite överdrivna. Mannens grå skägg står rakt ut framåt och kvinnans långa gula flätor står rakt ut åt sidorna. Mannen bär ett spjut med två spettade fiskar i den ena handen och en död säl på den andra axeln. Med hjälp av en text i en pratbubbla upplyses den betraktande deltagaren om att mannen reagerar på *kvinn*ans agerande.

Varför slänger du maten på marken?<sup>3</sup>

En möjlig tolkning av bildens berättelse är att mannen, som har kommit gående från vänster i bilden, tvärstannar då han får syn på att kvinnan ”slänger maten på marken”. *Reaktören* visar med rund öppen mun förvåning. *Fenomenet* tittar tillbaka mot *reaktören*, hon möter hans reaktion med vad som ser ut som ett leende och därmed *interreagerar* de båda deltagarna med blickarna. **Att representerade deltagare interreagerar på varandra är i det undersökta materialet mycket ovanligt** och jag har bara hittat två exempel där två förhistoriska karaktärer ser ut att *interreagera* på varandra. Det andra exemplet

3. *Tiden i rummet*

är en scen i en modell av ett hus där en äldre kvinna sitter vid en härd och bredvid henne står ett *barn*, kanske i sjuårsåldern. De ser ut att möta varandras blickar i ett samtal.<sup>4</sup> Det finns även ett exempel där en *nutida människa* möter en urmänniska<sup>5</sup>, jag återkommer till denna scen nedan. I alla de andra bilder och modeller där en eller flera representerade deltagare reagerar på ett fenomen besvarar fenomenet inte blickarna utan fokuserar istället på det den gör eller vänder sig mot någonting annat.

Vad som däremot förekommer är att en representerad deltagare tittar ut ur bilden och möter betraktarens blick. I figur 5.3 visas en akvarellmålning, ca 30x20 cm.<sup>6</sup> Det är en scen utanför ett hus där människor i olika åldrar ägnar sig åt sysslor av olika slag. Ett halvstort *barn* sitter på marken bredvid ett par män. *Barnets* blick ser ut att riktas rakt ut mot betraktaren. Figur 5.4 är ett fotografi av ett antal människor i olika åldrar och storlekar som har målats, skurits ut utmed konturerna och sedan placerats i en tredimensionell scen i ett skåp, ca 40x40x40 cm.<sup>7</sup> Figurerna är 10-20 cm höga. Tre *barn* tittar rakt ut mot den interaktiva deltagaren. En pojke ser ut att vinka med ena handen och en flicka lyfter båda händerna i vad som också skulle kunna vara en hälsning till betraktaren. Bakom axeln på en lång man som står i mitten av gruppen tittar det fram en vuxen person som också möter betraktarens blick. I de båda bilderna i figurerna 5.3 och 5.4 är deltagarna som tittar ut mot betraktaren en del av en grupp som

befinner sig i en miljö, en berättelsens värld. De representerade deltagarnas blickar ut mot betraktaren bryter barriären mellan berättelsens värld och betraktarens värld, blickarna skapar vad jag kallar för en *länk* mellan världarna. Förutom den vuxne deltagaren i figur 5.4 som reagerar på betraktaren är det alltid ***barn som i sådana här scener fungerar som länkar mellan de olika världarna***, medan de vuxna riktar sin uppmärksamhet mot någonting inom berättelsens ramar. **Det förekommer också att domesticerade djur fungerar som länkar.**

I utställningen *Bilder av våra förfäder* finns ett antal tuschteckningar på vitt papper som är ca 15x15 cm stora. Teckningarna är placerade två och två i montrar tillsammans med en arkeologisk artefakt och i teckningarna finns olika förslag på vad artefakterna kan ha använts till. Bilderna i figur 5.5 och 5.6 visar förslag till två olika artefakter.

Teckningen i figur 5.5 visar en människa i förgrunden och skäggstubben indikerar att det är en man. Han har blicken riktad mot någonting utanför bilden. I bakgrunden står en grupp deltagare, män och *kvinnor*, som har blickarna riktade mot mannen i förgrunden, de är *reaktörer*. Mannen i förgrunden är ett *fenomenen* som gör någonting och *reaktörerna* visar med uppspärade ögon och öppna munnar förfäran, kanske rädsla. *Reaktörernas* ansiktsuttryck och gester ger den interaktiva deltagaren ledtrådar om hur den ska tolka *fenomenet*, om det är något konstigt, spännande eller otäckt som händer. Löstander, målat ansikte, en mössa i vilken horn är fästa antyder att deltagaren i förgrunden har klätt ut sig till någonting. Deltagaren håller

4. *Vikingar* Jamtli

5. *Bilder av våra förfäder*

6. *Östgötaliv: Arbetsliv*

7. *Gudar och GPS*

händerna framsträckta framför sig i en pose och riktar blicken i fjärran, vilket antyder att han härmar någonting eller spelar upp en händelse. Som teckenskapare ser jag en publik i bakgrunden som med stor inlevelse betraktar mannen i förgrunden. Det går att tolka bildens berättelse som att mannen spelar teater för en publik. Det går också att tolka händelseförloppet som att mannen åskådliggör en jakt eller utför en ritual. Den enskilde teckenskaparen använder sina resurser och intressen för att tolka.

Bilden i figur 5.6 visar en liknande scen. En representerad deltagare i förgrunden är ett fenomen och några personer i bakgrunden är reaktörer. Reaktörernas ansikten visar förundran och glädje. Fenomenet är en man som gör någonting med en sten som han håller i ena handen. Han gömmer stenen för reaktörerna i bildens bakgrund, men visar den tydligt för den interaktiva deltagaren. Han vänder också blicken rakt ut mot betraktaren och blinkar med ena ögat. Därmed bryts illusionen av att betraktaren osedd kan åse bildens berättelse och den interaktiva deltagaren tvingas möta den representerade deltagarens blick. Den uppmärksamme läsaren konstaterar kanske nu att: Är inte det här också en vuxen person som fungerar som en *länk*? Men den här narrativa dispositionen är mer komplex och vektorn som visar händelseförloppet involverar fler deltagare. Mannen i bildens förgrund är både fenomenet för reaktörernas uppmärksamhet och en reaktör som interagerar med betraktaren. När en deltagare som är ett mål gentemot en deltagare är en aktör gentemot en annan uppstår en förvandlingsprocess. Det skapas en kedja av transaktionsprocesser och den deltagare som är

i mitten av processen som både mål och aktör är ett *relä*. Ett *relä* för inte bara vidare det som det tar emot i oförändrad form, det förändrar det alltid (Kress & van Leeuwen 2006: 68). Den tecknade deltagaren i förgrunden i figur 5.6 är fenomenet för publikens förundrade blickar men han bemöter inte deras reaktion utan vänder sig istället till den interaktive deltagaren och blinkar. Blinkningen förmedlar att det finns en hemlighet som den representerade deltagaren delar med den interaktive deltagaren, någonting som publiken i bakgrunden inte känner till. Den representerade deltagaren i förgrunden är ett *relä* mellan de representerade deltagarna i bakgrunden och den interaktiva deltagaren och som *relä* förändrar deltagaren publikens förundran till bildbetraktarens insikt.

**Skillnaden mellan *relä* och *länk* är alltså att ett *relä* är i mitten av en transaktionsprocess som involverar minst tre deltagare. Det kan vara tre representerade deltagare (vilket dock inte förekommer i de undersökta utställningarna) eller två representerade och en interaktiv deltagare. En *länk* involverar bara två deltagare och det är alltid en representerad och en interaktiv deltagare. *Reläet* omvandlar någonting på vägen, *länken* skapar kontakt mellan bildens värld och betraktarens värld.**

När det finns en *länk* eller ett *relä* som riktar sig mot den interaktive deltagaren i en bild bryts standardprotokollet för realistiska berättelser och tids- och rumsbarriärer överskrids. Betraktaren ges intrycket att den över tid och rum har kontakt med och interagerar med den förhistoriska människan. Om bildskaparen inte väljer att låta någon

av de representerade deltagarna titta ut mot betraktaren bibehålls barriären i tid och rum mellan berättelsens värld och händelser och betraktarens värld.

Att en representerad deltagare fungerar som ett *relä* genom att möta betraktarens blick är i de undersökta utställningarnas visuella representationer ovanligt och det förekommer bara i två olika bilder.<sup>8</sup> I båda bilderna är det män som i den narrativa dispositionen fungerar som *relä* mellan en eller flera representerade deltagare och den interaktive deltagaren.

Då det förekommer någon typ av interaktion mellan representerade deltagare är det ofta mellan ett *barn* och en vuxen. I någon scen kramar en vuxen ett *barn*, vilket är en interaktion. Det finns ett antal scener där det ser ut som att ett *barn* och en vuxen talar med varandra, eller kanske snarare att en talar och den andre lyssnar just på grund av att deras blickar inte möts. Det är därmed nästan alltid en reaktör och ett fenomen. De halvstora *barnen* interagerar både med andra representerade deltagare, som ofta är en vuxen man, och med den interaktive deltagaren då det möter betraktarens blick. När vuxna representerade deltagare interagerar med varandra är det nästan uteslutande som *aktörer* i intima möten. Ovan beskrevs den ena av två visuella representationer där det ser ut som att två *reaktörers* blickar möts och pratbubblan i bilden förtydligar att deltagarna kommunicerar med varandra, en teknik som i samma utställning används i flera bilder, dock utan ögonkontakt mellan deltagarna.

8. Den andra bilden finns i utställningen *Mellan is och eld*

De visuella berättelsernas karaktärer *agerar* både enkelriktat och dubbelriktat gentemot varandra, men de *reagerar* bara enkelriktat på andra representerade deltagare och/eller på vad de gör. Att möta en annan persons blick innebär att se den andre, det skapar illusionen av att ömsesidigt *reagera* på varandra och det kan ge illusionen av en ömsesidighet på ett intellektuellt plan. Berättelsernas förhistoriska karaktärer verkar inte *se* varandra, och de verkar inte *tala med* varandra. Människorna ägnar sig åt vardagsaktiviteter, undervisar sina barn, spelar spel eller teater och är ibland fysiskt nära varandra, men de ser inte ut att ägna sig åt sociala aktiviteter där de *möts i ömsesidiga samtal och diskussioner*.

Som nämndes ovan finns det dock en scen där en *nutida människa* ser ut att möta en förmänniskas blick.<sup>9</sup> På en modell av en jordglob står två modeller av människor, ca 30 cm höga (figur 4.15). De är placerade mitt emot varandra med ett avstånd på ca 60-70 cm. *Den nutida människan* håller upp båda händerna framför sig i vad som ser ut som en förvånad eller överraskad gest. Förmänniskan lägger huvudet på sned och lyfter den ena handen mot hakan i vad som kan vara en fundersam gest. Modellerna är små och placerade långt ifrån varandra och det är svårt att se om deras ögon verkligen möts, men scenen ger mig intrycket av att de tittar på varandra, förvånat och fundersamt. De *interagerar* på varandra. Texter upplyser mig om att förmänniskan är en Afarensis och frågan ställs hur mycket vi kommer att kunna ta reda på om henne. Den nutida människan representerar i

9. *Bilder av våra förfäder*

den visuella berättelsen ”oss”, vi som undrar.<sup>10</sup> Modellen skulle kunna representera hela den arkeologiska disciplinens önskan att ta reda på så mycket som möjligt om de människor som levde under förhistorien.

## konceptuell disposition

I konceptuella strukturer representeras deltagarna utifrån deras lite mer generaliserade och mer eller mindre tidlösa essens i termer av *klassificering*, *struktur* och/eller *betydelse* (Kress & van Leeuwen 2006: 79). Många av de visuella representationer av människor som finns i de arkeologiska utställningarna är placerade ensamma, ibland helt utan sammanhang och utan någon typ av handling. Figur 5.7 är ett fotografi som visar de två första människorna i en lång rad av representationer som är placerade längs med en vägg i en långsmal gång.<sup>11</sup> Människorna är tecknade i gråskala, utskurna utefter konturerna och placerade som dockor i rummet. Deltagaren i förgrunden är kanske 120 cm hög och därmed lite mindre än naturlig storlek. De båda utskurna teckningarna har vad Kress & van Leeuwen kallar för en konceptuell *analytisk struktur* (Kress & van Leeuwen 2006: 50). I analytiska strukturer finns det två typer av deltagare, en *bärare* (helheten) och ett antal *attribut* (delarna). En sådan här bild handlar inte om någonting som deltagare gör för eller mot andra deltagare utan om hur deltagare *passar ihop* för att skapa en större helhet. En analytisk bild identifierar en *bärare* för att tillåta betraktare att granska bärarens *attribut*.

På en vit skåpsdörr, kanske 40x40 cm, sitter en liten skylt i övre vänstra hörnet med orden ”FAMILJEN”.<sup>12</sup> Innanför dörren finns scenen i figur 5.4 med de redan diskuterade *länkarna*. Några av de representerade deltagarna interagerar med betraktaren, men inom gruppen förekommer ingen *interaktion* eller *-reaktion*. Deltagarna står uppställda tillsammans och utgör en ”FAMILJ”, de är delarna av helheten, de är var och en attribut som ”FAMILJEN” bär. Men de är också var och en för sig enskilda helheter som bär attribut. En person har grått hår, ett attribut som brukar antyda en lite äldre person. Flera personer är lite kortare, vilket kan vara ett attribut för *barnet*. Några personer har skägg, ett attribut till mannen. De har alla kläder i olika färger, många av dem har ett föremål fastspänt i bältet och flera av dem har någon sorts dekoration hängande runt halsen. En person bär ett spädbarn i famnen, *barnet* är ett konventionellt attribut till *kvinnan*.

Bilden i figur 5.4 har en analytisk struktur på två olika nivåer. De enskilda individerna bär attribut till helheter som ”kvinna”, ”man”, ”barn”, ”gammal” och föremålen de bär i bältet och i band runt halsen kan vara attribut för ”stenåldersmänniska”. *Kvinnorna*, *männen*, *barnen* och de äldre människorna är också attribut till begreppet familjen. I centrum står den långa mannen med det stora skägget och bredvid honom står *kvinnan* med spädbarnet och runtomkring dem står *barn*, *vuxna* och *gamla*. Så här hänger helheten ”familjen” ihop.

10. Modellen diskuteras även i kapitel fyra under rubriken etnicitet och ”ras”

11. *Tidens gång*

12. *Gudar och GPS*



Bilder som har en konceptuell struktur kan även innehålla *klassifikationsprocesser* vilket innebär att bildens olika deltagare ställs i relation till varandra som i en taxonomi. Minst en uppsättning deltagare spelar rollen av *underordnad* gentemot minst en deltagare som är *Superöverordnad*. En taxonomi kan ha en eller flera nivåer (Kress & van Leeuwen 2006: 79).

Om vi återvänder till gruppen med människor i figur 5.4 går det där att urskilja en klassifikationsprocess. Då mannen i mitten är mycket längre än de andra deltagarna kan han betraktas som gruppens centrum. Mannen är då en *Superöverordnad* i en taxonomi som har en, eller kanske två nivåer. I en cirkel runt omkring honom står sju personer som alla är mycket kortare, men de är målade i lika mättade och klara färger som mannen.<sup>13</sup> Utanför cirkeln står ytterligare tre deltagare målade i mättade färger. Alla deltagare som är målade i starka och klara färger kan upplevas utgöra den första nivån i taxonomin. I bakgrunden skymtar tre deltagare som är målade i lite mindre mättade färger, de står alltså inte bara i bakgrunden utan har även en nedtonad färgskala. Denna grupp utgör den andra nivån. I bildens analytiska struktur finns därmed attribut som visar hur en familj ser ut utifrån vilka ”medlemmar” som den består av, med det finns också en klassifikationsprocess som placerar mannen som *Superöverordnad*, som en centralfigur. Ett alternativt sätt att se på bilden är att den store mannen, *kvinnan* och *spädbarnet*, som tillsammans utgör en kärnfamilj, är gruppens centrum, men eftersom mannen dominerar så i storlek kan *kvinnan*

13. Cirkeln kan framträda lite olika tydligt beroende på från vilken vinkel betraktaren ser bilden.

och *barnet* då uppfattas som attribut till den *Superöverordnade*.

Klassifikationsprocesser av det här slaget är inte så vanliga i utställningsberättelsernas teckningar, målningar och modeller. Det förekommer däremot i dispositioner och arrangemang av föremål och mänskliga kvarlevor i montrar och rekonstruktioner, vilket jag återkommer jag till under rubriken ”materiell och symbolisk representation”.

Det kan också finnas många lager med inbäddade analytiska processer i bilder med narrativ disposition (Kress & van Leeuwen 2006: 50). *Barnet* i figur 5.8 är en modell i naturlig storlek som är placerad i en konstruerad miljö framför ett målat vatten.<sup>14</sup> Marken det sitter på består av jord och sten, bakom dess rygg reser sig en kulle där det står några träd och framför det står ett buskage. På marken bredvid barnet bildar en ring med stenar en härd, det ligger lite föremål utspridda och vid vattenkanten syns ett fisknät som hänger på en sten. Marken barnet sitter på är upphöjt från utställningsrummets golv och kantas ut mot golvet som jag står på av stora stenar.

*Barnet* har ett redskap i ena handen och riktar blicken mot en fisk som det har i den andra handen. Blicken är scenens handling som också antyder att *barnet* ämnar använda redskapet till att skära i fisken. *Barnet* är en reaktör som troligtvis strax är en aktör och fisken är målet för både reaktion och aktion. Detta är scenens narrativa struktur. På den analytiska nivån tolkar jag (oreflekterat) *deltagaren* som en flicka utifrån det ljusa halvlånga håret som

14. *Fångstfolk*

hänger fritt över axlarna och därmed ger jag deltagaren attributet flicka. Men det är en tolkning utifrån mina erfarenheter, *barnet* kan lika gärna vara en pojke. Kläderna hon bär är också attribut liksom hennes ljusa hy och bara fötter. Flickans lätta klädsel antyder att det är varmt, hon behöver inte frysa. Hennes kroppshållning och ansiktsuttryck vittnar om att hon är avspänd men koncentrerad. Utställningen där scenen är uppbyggd heter *Fångstfolk* och *barnet* i bilden bär därmed på attributet fångstfolk och med andra ord är hon en *stenåldersmänniska*. Karaktären representerar för mig subjektspositionen flicka/barn-stenåldersmänniska som är aktiv med *attributen* avspänd och koncentrerad. Då det också ser ut att vara varmt och skönt ser jag berättandediskursen *Det lättsamma livet*. Detta blir tydligt då scenen i 5.8 jämförs med scenen i figur 5.9 där två vuxna människor, ett spädbarn och en hund tillsammans utgör en grupp.

Gruppen är placerad i en monter intill en vägg och den syns från långt håll så fort jag kommer in i utställningen som heter *Familjeliv*. Den ena vuxna personen sitter på huk och håller den ilsket morrande hunden i halsbandet. Den andra vuxna håller spädbarnet i famnen. Montern är upplyst av en mild belysning som kompletteras med varierande strålkastare som växlande lyser upp människornas ansikten så att anletsdragen ena stunden syns tydligt och för att sedan lämna ansiktena i skugga. I fotografiet i 5.9 är ansiktet upplyst på personen som sitter på huk och den stående personens ansikte är i skugga, vilket i det ögonblick fotografiet tas döljer ett vaksamt ansiktsuttryck.

De båda vuxna individernas anletsdrag är grova och utan sammanhang kan båda ansiktena uppfattas som manliga. Gruppkonstellationen tillsammans med namnet på utställningen, kläderna och spädbarnet i famnen på den ena personen leder mig dock, utan att jag egentligen reflekterar över det, till tolkningen att det är en *kvinnna* som håller *barnet* och kroppsbyggnaden och ett rikligt skägg leder mig att tolka personen med hunden som en man. *Kvinnan* med det vaksamma ansiktsuttrycket står med hukade axlar lätt lutad mot mannen och har blicken fäst på någonting i fjärran. Hon håller en skyddande hand om det gråtande *barnet*. Mannen spanar i samma riktning som hunden och *kvinnan*. Hunden, mannen och *kvinnan* är *reaktörer* på ett *fenomen* som finns utanför bild, vilket ger scenen en narrativ disposition. Människornas ansiktsuttryck och kroppshållning, den skyddande handen över *barnet* och hundens tydligt visade ilska antyder fara. Den lugna avspändhet som barnet i 5.8 utstrålar står i skarp kontrast till den spända vaksamhet som de representerade deltagarna i 5.9 visar och berättandediskursen jag ser i scenen med gruppen är *Det strävsamma livet* som är fyllt med faror.

Den vaksamhet som jag ser i scenen beror troligtvis till stor del på hundens tydliga reaktion. Om hunden istället suttit eller stått lugnt bredvid människorna och inte dragit upp mungiporna i en ilsken grimas hade människornas reaktioner troligtvis inte framstått som lika oroade. Samma sak om hunden inte alls varit med i scenen. Hunden är därmed en mycket viktig deltagare i den visuella berättelsen då dess reaktion ger betraktaren en tydlig ledtråd om att det finns någonting att vara vaksam emot.

På grund av att jag vet att jag befinner mig i en arkeologisk utställning och att jag också har läst lite grand i utställningstexterna ser jag på analytisk nivå deltagarna som *stenåldersmänniskor* och kläderna de bär som *stenålderskläder*.<sup>15</sup> Därmed är *stenåldersmänniska* och *stenålderskläder* attribut som deltagarna bär. En annan *teckentolkare* kan sätta en helt annan etikett på kläderna och hela scenen. Med en hastig blick på fotografiet i 5.9 kan den tolkas som en scen i en Wagneropera, eller som en scen ur en äventyrsfilm. Egna erfarenheter och intressen styr *teckenskaparens* tolkningar. En *teckenskapare* som bara ser fotografiet i 5.9 har ingen kontext att placera händelsen i och tolkningen att gruppen är en familj som levde under förhistorien är inte alls självklar. En *teckenskapare* som istället befinner sig i utställningsrummet och ser rekonstruktionerna i utställningskontexten vet om att den befinner sig i ett utställningsrum inom en genre som berättar om förhistoria. Den kanske inte med en gång ser *stenåldersmänniskor* men sannolikheten är stor att *teckenskaparen* ser förhistoriska människor. Med andra ord är genren som berättelsen framställs inom avgörande för tolkningar av vad *teckenskaparen* ser på den analytiska nivån.

Förutom kläderna de representerade deltagarna bär i scenen finns många andra attribut så som frisyrer, hårfärg, ögonfärg och hudfärg och dessa *attribut* läser jag som vet att jag befinner mig i en museiutställning och har läst lite på

15. Dock får jag reda på när jag läser lite noggrannare i texter som finns i ett fack vid en monter där graven och kvarlevorna visas att mannens kläder är en kopia av de kläder man fann på Ötzi och kvinnans kläder är inspirerade av fynd någonstans i Europa som är daterade till bronsålder.

skyltarna att ”så här ser en stenåldersmänniska ut”. De representerade deltagarnas reaktioner i form av vaksamhet, ilska och gråt fungerar på en analytisk nivå som attribut. *Barnet* är bärare av *attributet* gråt och de vuxna bär *attributet* vaksamhet. *Barnet* är också ett attribut till *kvinnan*, och hunden, som ofta förekommer tillsammans med mannen i utställningarnas visuella berättelser, kan vara ett attribut till mannen. Hunden *regerar* med ilska och bär attributet ilska. **Vaksamheten, gråten och ilskan är narrativa reaktioner och analytiska attribut som jag som teckenskapare känner igen i scenen oavsett vilken genre den visas i.**

Utställningens rubrik *Familjeliv* antyder att mannen, *kvinnan* och *barnet* (och kanske hunden) är tre(fyra) attribut till helheten ”familjen”. De fyra olika delarna visar hur helheten familjen hänger ihop och den här familjen har färre delar än vad familjen i figur 5.4 har. Det finns heller ingen klassifikationsprocess i scenen, det finns ingen *Superöverordnad* och inga *underordnade*, spädbarnet är ett attribut till *kvinnan*, men de är inte tillsammans ett attribut till mannen, *kvinnan* och mannen är istället jämbördiga delar av familjen.

Narrativa bilder kan innehålla sekundära deltagare som är relaterade till bildens huvudsakliga deltagare på andra sätt än genom vektorer. Dessa deltagare kallas för *förhållanden* och de kan utelämnas utan att det påverkar det förslag som det narrativa mönstret i bilden skapar, dock innebär det en förlust av information i bilden. *Lokativa förhållanden* relaterar andra deltagare till en specifik typ av deltagare som kan kallas för *miljö* (Kress & van Leeuwen 2006: 50). Om

vi går tillbaka till bilderna i figur 5.1 och 5.2 så kan vi se att de båda berättelserna utspelas i helt olika miljöer. Människorna i figur 5.1 befinner sig i ett landskap med gröna (sommars-)färger. Typen *barnet* används ofta i berättelser om hög barnadödlighet för att visa på hårda levnadsvillkor under förhistorien, vilket kan sägas vara en del av berättandediskursen *Det strävsamma livet*. *Barnen* i bilden i figur 5.1 ser liksom de båda vuxna, välmående ut och det lite större *barnet* spritter av glädje. Bildens *barn* är ”som barn är mest” och tillsammans med de varma färgerna i den omgivande miljön ger scenen en bild av ett behagligt liv och berättandediskursen *Det lättsamma livet*. Berättelsen i figur 5.2 utspelas istället i vad som ser ut som ett snötäckt landskap, målat i svart, vitt och blått. Det jag ser som snö antyder kyla vilket förstärker brutaliteten i bildens berättelse (i texter som hör till bilden talas dock om en sensommardag). I bildens berättelse används berättandediskursen *Det strävsamma livet* där *kvinnan* är *målet* (offret) och *männen* *aktörer*.

Deltagarna i figurerna 5.1, 5.2, 5.4 och 5.9 är alla av typen *stenåldersmänniska* och de befinner sig alla i *utomhusmiljöer*. Människorna i figur 5.4 står på gårdsplanen utanför ett hus. *Barnet* i 5.8 har lite skydd av träd och i 5.9 antyds en skogsmiljö där det kanske finns några träd som kan skydda mot fallande regn, men som inte erbjuder skydd för de faror som antyds i den narrativa dispositionen. De *representerade deltagarna* i figur 5.1 befinner sig i ett helt öppet landskap utan träd. Berättelsen utspelas under äldre stenålder. I bilden bryts mönstret att *kvinnan* (på grund av barnafödande?) knyts till hemmet, men det finns egentligen ingenting

i bilden som antyder att mannen i den här berättelsen sitter ”hemma” och väntar då det i det öppna landskapet inte syns några spår av en bosättning av något slag. Därmed är en möjlig tolkning av berättelsen att hela gruppen har gått iväg tillsammans och mannen och *barnen* har kanske bara väntat medan *kvinnan* gått och hämtat jaktbytet. Men det skulle också kunna antyda att *stenåldersmänniskans* liv under äldre stenålder levs i landskapet, i naturen, och det vi kallar för ”hem” kanske inte riktigt finns i berättelsen. Den tanken återspeglas i en rubrik i en annan utställning där det berättas om övergången till yngre stenålder.

### En plats som kallas hemma

Bondestenålder<sup>16</sup>

”Hemma” kanske inte fanns under äldre stenålder. De *lokativa förhållandena* i bilderna som diskuterats indikerar att *stenåldersmänniskan* levde i *miljöer* nära naturen där det i många fall inte fanns hus eller andra byggnader som kunde skydda mot väder och andra faror. På analytisk nivå bär deltagarna i figur 5.1 och 5.8 attribut som anger berättandediskursen *Det lättsamma livet*, den narrativa dispositionen och de attribut som deltagarna bär i 5.9 anger *Det strävsamma livet*. I figur 5.2 bär *miljön* attributen kallt och vinter vilket tillsammans med de enkelriktade handlingarna mot ett mål anger berättandediskursen *Det strävsamma livet*.

**Vad en genomgång av de lokativa förhållandena har visat är att stenåldersmänniskan i de diskuterade bilderna befinner sig i utomhusmiljöer, ofta utan byggnader,**

16. Halland genom tiderna

men det kan vara antingen ett lättsamt eller ett strävsamt liv. I alla de utställningar som ingår i undersökningen syns den gemensamma tendensen att de *stenåldersmänniskor* som befinner sig i närheten av tydliga byggnader är karaktärer i berättelser om yngre stenålder. *Stenåldersmänniskor* i berättelser om äldre stenålder befinner sig i landskapet. *Stenåldersmänniskan* befinner sig dock aldrig inne i husen, de är alltid utomhus. Människorna i figur 5.2 är *järnåldersmänniskor* som också befinner sig utanför en byggnad, men *järnåldersmänniskor* placeras också ofta i inomhusmiljöer.

## relationer och attityder

När vi deltar i vardagslivets sociala interaktioner ansikte mot ansikte bemöter vi andra människors ansiktsuttryck och gester så som situationen kräver. Vi ler mot ett vänligt ansikte och ryggjar kanske tillbaka för en ilsken blick. Kress & van Leeuwen framhåller att när vi läser en bild gör vi det som om det hade varit en social interaktion ansikte mot ansikte. Oavsett om vi identifierar oss med det sätt vi blir bemötta eller ej, så förstår vi hur vi blir tilltalade eftersom vi förstår hur bilder representerar sociala interaktioner och sociala relationer. Artikulationen och förståelsen av sociala betydelser i bilder härstammar alltså från visuella artikulationer av sociala betydelser i interaktioner ansikte mot ansikte. Vi tittar på rumsliga positioner som fördelats till olika typer av sociala aktörer i interaktion, exempelvis om de sitter eller står, sida vid sida eller ansikte mot ansikte. Med denna utgångspunkt är den interaktiva dimensionen

av bilder ett ”skrivande” av vad som vanligtvis kallas ”icke-verbal kommunikation”. Det är ett språk som delas av producenter och betraktare (Kress & van Leeuwen 2005: 116). Men det är också viktigt att framhålla att den icke-verbala kommunikationen tar sig olika uttryck i olika kulturer och att det som diskuteras här framförallt handlar om västerländska konventioner.

Kress & van Leeuwen framhåller att det är en fundamental skillnad på bilder där representerade deltagare tittar åskådaren rakt i ögonen och på bilder där detta inte händer. När representerade deltagare möter åskådarens blick skapas en vektor av deltagarnas siktlinjer och knyter samman den representerade deltagaren med betraktaren och därmed etableras en kontakt. Den här typen av visuell konfiguration har enligt Kress & van Leeuwen två funktioner. Den skapar för det första en visuell form av direkt tilltal, den erkänner betraktaren explicit och tilltalar den med ett visuellt ”du”. För det andra utgör den en ”bildens handling” där producenten använder bilden för att göra någonting mot betraktaren. Därav kallar Kress & van Leeuwen den här typen av bild för *krav* då deltagarens blick kräver någonting av åskådaren, blicken kräver att betraktaren går in i någon sorts föreställd relation med den representerade deltagaren. Relationens karaktär avgörs av andra medel så som exempelvis den representerade deltagarens ansiktsuttryck. Deltagaren kan le, vilket inbjuder betraktaren till en vänskapsrelation, den kan stirra på betraktaren med kallt förakt och därmed kräva underdånighet, eller den kan titta förföriskt på åskådaren och frammana åtrå. Det samma gäller för gester, en hand kan ”peka ut”, ”bjuda in” eller vara defensiv mot betraktaren.

Det gemensamma är att bilden vill någonting av betraktaren, den vill att betraktaren ska göra någonting som exempelvis komma närmare eller stanna på avstånd eller att betraktaren ska forma en låtsas-social anknytning av något slag med den representerade deltagaren. De bilder som inte innehåller en representerad deltagare som kräver någonting av betraktaren tilltalar oss indirekt. I den situationen är betraktaren inte ett objekt för blicken, den är istället blickens subjekt och den representerade deltagaren är objektet för betraktarens opartiska granskande. Det skapas ingen kontakt och betraktaren har rollen av den osynliga åskådaren. Alla bilder som inte har en representerad deltagare med sin blick riktad mot betraktaren (människa, djur eller föremål med ögon) är av den här typen som Kress & van Leeuwen kallar för *erbjudande*. Bilderna erbjuder de representerade deltagarna till betraktaren som saker med information, föremål för eftertanke. Det är ett opersonligt erbjudande, som om de representerade deltagarna vore provexemplar i en monter (Kress & van Leeuwen 2005: 117-119).

Valet mellan en bild som erbjuder eller kräver används inte bara som ett medel att föreslå olika typer av relationer mellan representerade och interaktiva deltagare, det kan också vara ett karaktärsdrag hos en bildgenre. I vissa sammanhang föredras kravbilden, som till exempel vid nyhetsuppläsning på TV och poserande tidningsfotografier. I långfilmer, tv-drama och vetenskapliga illustrationer föredras istället bilder av erbjudanden. En verklig eller föreställd barriär byggs upp mellan de representerade deltagarna och betraktaren där åskådaren måste ha en illusion om att de representerade

deltagarna inte vet om att de är iakttagna, de representerade deltagarna måste låtsas att de inte vet (Kress & van Leeuwen 2005: 117-119).

I arkeologiska utställningar är det vanligt med illustrationer och modeller där de *representerade deltagarna* är upptagna med sina sysslor och eventuellt interagerar sinsemellan. Men, som nämndes ovan, förekommer det att representerade deltagare fungerar som *relä* eller *länk* mellan bildens scen och betraktaren. Personen i förgrunden i figur 5.6 ler och blinkar i samförstånd, skapar en gemenskap mellan betraktaren och den representerade deltagaren, ”du” ser och förstår vad som händer, ”du” ser det publiken i bakgrunden inte ser. *Barnen* som i några illustrationer fungerar som länkar säger med sina blickar att de ser ”dig”, de bryter illusionen av att den *interaktiva deltagaren* osedd kan betrakta de *representerade deltagarnas* verklighet. **Då en representerad deltagare möter den interaktive deltagarens blick används i den visuella berättelsen en berättandediskurs med *du-tilltal*.**

Den representerade deltagaren i figur 5.6 tilltalar dig med glimten i ögat, du kan inte komma undan, men det är ett vänligt tilltal. Deltagaren i förgrunden i figur 5.5 kan du istället betrakta utan att involvera dig och den förfäran som avspeglas i reaktörernas ansikten påverkar inte dig. Men om bildskaparen istället valt att vända den representerade deltagaren i förgrunden med ansiktet rakt mot dig och låtit blicken möta din blick hade bildens tilltal förändrats dramatiskt. Det skulle bli ett hotfullt tilltal och den förfäran som reaktörerna i bakgrunden visar skulle du antagligen uppleva också. Om vi dessutom leker med tanken att

deltagaren med de vassa löständerna skulle dra upp mungiporna på samma sätt som den morrande hunden i 5.9, så skulle det bli ett riktigt otäckt tilltal. Jag ser ”dig” och jag tänker anfalla ”dig!”. Oavsett hur jag tolkar vad mannen (eller om jag tolkar det som en kvinna eller en hen) i förgrunden egentligen håller på med, om det är teater, ritual eller lek, så skulle jag inte kunna misstolka en sådan blick och jag kan heller inte komma undan den.

I några illustrationer visas en enda, ensam *representerad deltagare* som möter betraktarens blick. De tecknade människorna i 5.7 är ett sådant exempel. De platta bilderna står uppställda i rad på ett golv av stenar som ligger i en ca 40 cm bred rad längst med väggen. De är vinklade lite grand ut från väggen så att de möter betraktaren som vandrar genom gången och flera av dem möter den interaktive deltagarens blick. Längst fram i raden står vad jag tolkar som en *kvinna*. Hon står rätt upp och ned, armarna hänger längs med sidorna och hennes ansikte visar inga tydliga uttryck. Hon ställer ett stillsamt krav, det är ett erkännande av betraktaren, men det ser också ut som ett erbjudande. Här står jag, så här ser jag ut, en människa som levde för tusentals år sedan. Bildens handling är att *kvinnan* möter betraktarens blick och den har även en analytisk struktur där *kvinnan* är *bärare* av ett antal *attribut*. Hennes hårfärg, kläder, kroppshållning och ansiktsuttryck.

I utställningen *Spår* har ett antal ansikten målats på glasskivor (figur 5.10). Ansiktena är i naturlig storlek och ramas in av trälistor. De framträder olika tydligt beroende på i vilken vinkel betraktaren står. De representerade deltagarnas

blickar möter museibesökarens. Dessa bilder ställer krav på betraktaren men det skulle även kunna sägas att deltagarna ger *symboliska förslag*. Detta sker genom att stämning och atmosfär framträder istället för detaljer. Symboliska förslag har kvalitén av att avbilda en generaliserad essens istället för ett specifikt ögonblick (Kress & van Leeuwen 2005: 105). De målade ansiktena i 5.10 är mer eller mindre diffusa eller tydliga beroende på var du står i rummet, men de är hela tiden genomskinliga och anletsdragen är mjuka och nedtonade. Processer med symboliska förslag i bilderna representerar betydelse och identitet som kommande inifrån, med ursprung i bäraren. De målade människoansiktena i 5.10 representerar ett förflutet, människor som levde för längesedan. Vi ser att de finns men vi får inte riktigt grepp om dem. De har lämnat spår efter sig (arkeologiska fynd) som ger en skör bild av vilka de var, de ”talar till oss” via dessa spår, men bilden är otydlig och skarpa detaljer saknas. De målade ansiktena symboliserar denna kontakt men ändå stora avstånd i en generaliserad bild av mänsklighet.

Bilden i figur 5.11 visar en beskuren del av en mycket större bild av en snötäckt glänta i ett skogslandskap.<sup>17</sup> Bilden är tryckt på en skärm som hänger som rumsavdelare och den är ca 2 meter hög och 3 meter bred. Det lilla utsnittet som syns i 5.11 är kanske 25x35 cm och det är gjord för att visa de två människorna som är målade i lankskapet. Det är en vuxen person och ett *barn*. De båda representerade deltagarna är målade med en gråsvart färg och det är enbart konturerna som framträder, konturer som dessutom är ganska diffusa. Deltagarnas former

---

17. Mellan is och eld

och skuggor är målade ovanpå landskapet de befinner sig i. De hör inte riktigt till miljön. De båda deltagarna är symboliska representationer av människor och de är otydliga och diffusa, liksom människorna i 5.10. Men dessa människors anletsdrag syns inte och de kräver ingenting av betraktaren, de har inga ögon som tittar ut ur bilden och möter betraktarens blick, de är ett erbjudande, de är objekt för subjektets undersökande blick.

En annan dimension av interaktionen mellan *representerade* och *interaktiva deltagare* är hur bilderna är beskurna, det vill säga om de visar närbilder av de *representerade deltagarna*, om de visas i helfigur eller om de visar någonting mitt emellan. Beskrivningen avgör närhet och avstånd till betraktaren och valet av avstånd kan föreslå olika relationer mellan *representerade deltagare* och åskådare. Kress & van Leeuwen hämtar inspiration från film- och televisionsspråk där inramningen definieras efter människokroppen och där en uppsättning avskärningspunkter har etablerats. Dessa traditionella definitioner av storlek på ramen i film och television menar Kress & van Leeuwen har sitt ursprung i kulturellt grundade regler om avstånd och närhet i vardagens interaktioner människor emellan. De avstånd människor håller till varandra beror på vilken relation individerna har till varandra, om det är nära vän eller en främling, och även på vilken kontext som interaktionen sker i. Dessa avstånd avgör också, samtidigt, hur mycket av den andra människan som finns i synfältet, precis som inramningen av en person i ett porträtt eller en filmsekvens (Kress & van Leeuwen 2005: 124-125).

En bild beskuren som en *närbild* visar huvud och axlar och en *extrem närbild* är alla beskrivningar som visar mindre än det. Närbilder placerar deltagarna i en *personlig* relation som vid den extrema närbilden blir intim (Björkvall 2009: 42). Bilder på representerade deltagare som beskåras så att de placeras utanför ett personligt avstånd placeras på en *social distans*. Människorna verkar då vara för långt bort för att sträcka ut handen och vidröra, inom ett fält som kan kallas det sociala distansfältet, och bilderna beskåras i olika steg av medelavstånd (Björkvall 2009:42). En bild beskuren i nära medelavstånd skär av ungefär vid midjan, en medium-bild ungefär vid knäna. En bild beskuren i långt medelavstånd visar hela personen. Bilder kan också skapa *distanserade relationer* då den representerade deltagaren tar upp ungefär halva höjden av bilden och allt därefter är en stort-avståndsbild.

Många av de människor vi ser avbildade i olika typer av bilder är främlingar och även om vissa av dem är välkända offentliga personer så är det i sig inte någon nära bekantskap som avgör huruvida de visas i närbild, medelavstånd eller på distans. Relationen mellan de mänskliga deltagarna som representeras i bilder och åskådarna är en föreställd relation. Människor porträtteras som om *de vore* vänner eller som om *de vore* främlingar. Bilder tillåter oss att uppleva det som att vi kommer nära kända personer som om de vore våra vänner och grannar, eller att titta på människor som oss själva som om de vore främlingar, som ”andra” (Kress & van Leeuwen 2005: 126).

Människorna som är målade på glasskivorna i 5.10 är avbildade i extrem närbild medan



människorna i 5.11 är avbildade på distans. Den vuxna och barnet i 5.11 är placerade som ett erbjudande, som objekt, för subjektets oengagerade betraktande och bildens beskärning placerar dem i en opersonlig relation till betraktaren, de är odefinierade människor. De *representerade deltagarna* i 5.10 är istället placerade i en intim kravrelation till betraktaren. Dessa människor är placerade *som om de vore* nära vänner medan människorna i 5.11 är placerade *som om de vore* främlingar. **De olika graderna av närhet och avstånd går att koppla till olika berättandediskurser. Att i den visuella berättelsen placera de representerade deltagarna som om de vore främlingar kan vara ett uttryck för berättandediskursen *Människan var främmande* och en placering av de representerade deltagarna som om de vore nära vänner enligt samma logik ett uttryck för berättandediskursen *Människan är den samma*.**

Den *representerade deltagaren* i figur 5.7 är utskuren i helfigur och därmed finns i teckningen ingen ”rymd runt omkring”. Men teckningen är placerad som en docka i ett sammanhang med rekvisita runt omkring, vilket medför att det i rummet finns rymd runt omkring. Själva bilden är beskuren i ett socialt avstånd men dess rumsliga placering tillsammans med rekvisita medför att betraktarens position i rummet, betraktarens egen beskärning av bilden, påverkar den närhet eller det avstånd som skapas mellan representerad och interaktiv deltagare. Betraktaren kan välja att titta på bilden från långt håll och placera den *representerade deltagaren* i ett distanserat avstånd, går betraktaren istället fram och tittar nära kan det bli ett personligt och till och med intimt avstånd. I

**den här situationen kan betraktaren själv beskära bilden och placera den representerade deltagaren som nära vän eller som en främling.** Betraktaren kan därmed på sätt och vis själv välja om *Människan var främmande* eller om *Människan är den samma*.

Ytterligare ett sätt för bildskapare att frambringa sociala relationer mellan representerade och interaktiva deltagare är perspektiv. Då en bild skapas innebär det förutom ett val mellan erbjudande och krav och val av beskärning även ett val av vinkel, en synvinkel, som ger möjlighet att uttrycka subjektiva *attityder* gentemot de representerade deltagarna. Attityderna är ofta socialt bestämda men de är alltid kodade som att de var subjektiva, individuella och unika (Kress & van Leeuwen 2005: 129). Kress & van Leeuwen identifierar i den nutida västerländska kulturen två typer av bilder som de benämner *subjektiva* och *objektiva*. I den subjektiva bilden kan betraktaren se det som finns att se enbart från en specifik synvinkel medan den objektiva bilden avslöjar allt som finns att veta om de representerade deltagarna, även om det för att uppnå detta behöver brytas mot lagarna för naturalistisk avbildning. Tekniska ritningar är ett exempel på objektiva bilder då de visar vad som objektivt sett finns där, snarare än vad vi skulle se om vi tittade på dem i verkligheten, det som subjektivt finns där. De subjektiva bilderna har istället perspektiv och ger en subjektiv synvinkel och detta perspektiv väljs ut *för* betraktaren. Därmed skapas en typ av symmetri mellan det sätt bildskaparen förhåller sig till den representerade deltagaren och det sätt som betraktaren, vare sig den vill eller ej, också relaterar till den.

Synvinkeln *tvingas* på både den representerade och den interaktiva deltagaren (Kress & van Leeuwen 2005: 130-31).

I arkeologiska utställningar som ingår i materialet brukar inte teckningar, målningar och fotografier vara objektiva bilder så som i tekniska ritningar. De är i de flesta fall istället subjektiva och ett typiskt exempel på en subjektiv bild är akvarellmålningen i figur 5.3. Huset är i bildens perspektiv placerat så att betraktaren ser upp mot det, det ser ut att ligga på en kulle. Betraktaren ser huset snett framifrån och gavelns sida mot betraktaren är mycket större än den gavel som är vänd mot horisonten, vilket ger bilden ett stort djup. Bilden har ett tydligt perspektiv och placerar betraktaren i en specifik position.

Vad som också är vanligt i utställningarna är tredimensionella modeller av exempelvis hus och det är heller inte ovanligt att delar av taken på dessa husmodeller har lyfts bort för att betraktaren ska kunna se hur huset ser ut inuti. Dessa modeller kan kallas för objektiva då de inte som en tvådimensionell bild tvingar fram ett perspektiv för betraktaren, utan istället ger den interaktiva deltagaren möjlighet att titta från alla olika håll och även kika in genom det bortlyfta taket, som egentligen skulle ha skymt sikten.

En annan aspekt av bilders perspektiv är den horisontella vinkeln, som är en funktion av relationen mellan bildskaparens och de representerade deltagarnas frontalplan. De två planen kan vara parallella och anpassade till varandra eller avvika från varandra och därmed skapa en vinkel. En bild kan därmed ha en frontal eller en sned infallsvinkel. En bild tagen med sned vinkel har två slutpunkter i perspektivet medan en frontalbild bara har en. Det finns dock olika grader

av sned vinkel och bilden har en frontal vinkel så länge perspektivets slutpunkt är inom de vertikala gränserna på bilden (Kress & van Leeuwen 2005: 134-35). Bilden i figur 5.3 är ett exempel på en disposition med två slutpunkter i perspektivet och betraktaren är placerad i en ungefärlig 90-gradig vinkel gentemot huset i bilden.

Bilden i figur 5.12 är en akvarellmålning, ca 20x40 centimeter. Motivet är insidan av ett långsmalt trähus.<sup>18</sup> Betraktaren är placerad vid den ena kortsidan och tittar mot husets bortre gavel. I bildens förgrund står och sitter två vuxna *kvinnor* bredvid en rund härd byggd av sten. Ett litet *barn* sitter på golvet framför härden. Lite längre in i bilden syns tre män som sitter och står runt en annan härd. Ett litet *barn* går på golvytan mellan härdarna. Vid den bortre gaveln står en *kvinn*a vid en vävstol. I samma ände av huset står en dörr öppen, en person som bär på ved kommer in genom dörren. Bilden har ett djupt perspektiv med en enda slutpunkt och betraktaren placeras därmed i en frontal infallsvinkel.

Vad som skiljer bilder med frontal och sned vinkel är en skillnad mellan avskiljande och involvering. Den horisontala vinkeln avgör huruvida bildskaparen (och därmed betraktaren, vare sig den vill eller ej) är involverad med representerade deltagare eller ej.

The frontal angle says, as it were, "What you see here is part of our world, something we are involved with." The oblique angle says, "What you see here is *not* part of our world; it is *their* world, something *we* are not involved with." (Kress & van Leeuwen 2005: 136)

18. *Hövdingen i Högom*

Den sneda vinkeln i figur 5.3 placerar därmed betraktaren i en avskiljande position till scenen och den frontala vinkeln i 5.12 placerar betraktaren i en involverad position. Scenen i figur 5.3 handlar om ”dem” och deras värld, scenen i 5.12 handlar om ”oss” och vår värld. Som åskådare tvingas jag att betrakta bilderna på det här viset.

De representerade deltagarna i figur 5.3 följer alla, utom en, den sneda vinkeln i bilden då de mer eller minder vänder profilen mot betraktaren. *Barnet* som sitter på marken till vänster i bilden, vänder sig rakt mot betraktaren. *Barnet* som är en *länk* mellan bildens värld och betraktarens värld är en av ”oss” då dess frontallinje är parallell med betraktaren. Deltagaren möter betraktarens blick men är avbildad som väldigt avlägsen på extremt distans och är därmed avbildad som om den vore en främling. I 5.12 delar en av kvinnorna i förgrunden nästan frontallinje med betraktaren, hon är avbildad som om hon vore en av ”oss”, men hennes blick möter inte betraktaren, hon är ett erbjudande, avbildad på distans som en främling. De andra deltagarna i bilden vänder på olika sätt profilen mot betraktaren och delar därmed inte den frontala vinkeln.

Bilders beskärning bestämmer inte bara relationen mellan interaktiva deltagare och avbildade människor och djur utan även med hus, föremål och landskap (Kress & van Leeuwen 2005: 127). Med andra ord är det miljön i huset som är det involverande, människorna är till största delen avbildade som om de vore de ”andra”. Bilden i figur 5.3 är beskuren med mycket utrymme runt huset, huset är placerat på ett långt socialt avstånd, som en främling.

Bilden i 5.12 är beskuren så att betraktaren hamnar i en intim relation med huset då betraktaren befinner sig så nära att delar av huset försvinner utanför ramen.

Bildskaparen kan också välja att placera representerade deltagare så att de ses från olika vinklar i höjd. När en representerad deltagare avbildas så att den interaktiva deltagaren ser den från en hög vinkel, ovanifrån, placeras den interaktiva deltagaren i en maktposition i förhållande till den representerade deltagaren. Om den representerade deltagaren istället ses från en låg vinkel, underifrån, är relationen mellan den interaktiva och representerade deltagaren avbildad som en relation där den representerade deltagaren har makt över betraktaren. Om den representerade deltagaren är placerad i ögonhöjd skapas en jämlik relation (Kress & van Leeuwen 2005: 140).

Vinklar som skapar maktpositioner eller underlägen kan i tvådimensionella bilder skapas med hjälp av kameravinkel, det vill säga ”kameran” placeras så att den riktar upp mot en representerad deltagare för att placera den i maktposition eller ned mot den för att placera den i ett underläge. Med hjälp av kameravinklar tvingar bildskaparen fram relationer och attityder mellan betraktare och representerad deltagare.

Skaparen av målningen i figur 5.3 har riktat kameran uppåt mot huset och människorna och betraktaren tittar upp mot huset och de representerade deltagarna. Betraktaren placeras i ett underläge gentemot scenen i bilden och det ser ut som att huset tornar upp sig. Skaparen av bilden i 5.12 har placerat kameran högt och

betraktaren tittar från en hög position nedåt mot de representerade deltagarna. Beträktaren placeras i ett överläge gentemot deltagarna i bilden.

### **att "kika in" eller "tjyvkika" på den förhistoriska människans liv**

Ovan berättades att olika genrer har olika preferenser vad gäller hur betraktaren placeras i förhållande till de representerade deltagarna. I de arkeologiska utställningsberättelserna dominerar greppet att låta den interaktiva deltagaren betrakta människor, miljöer och situationer där de representerade deltagarna är upptagna med sitt och inte "låtsas om" betraktaren. De erbjuder kravlöst åskådaren att studera deras vardagsliv, kläder, föremål, miljöer och förehavanden och den interaktive deltagaren kan i dessa fall betrakta utan att involvera sig i relationer med de representerade deltagarna. Beträktaren kan titta utan att bli sedd.

Men **det finns olika nivåer på hur fri betraktarens sikt tillåts vara in i de förhistoriska människornas liv.** Det finns exempel där betraktarens sikt på olika sätt begränsas in i den förhistoriska världen, betraktaren kan behöva titta mellan träd eller kika in i tithål för att få se vad den förhistoriska människan gör. **Det finns också olika nivåer på hur anonym denna betraktelseposition tillåts vara för den interaktiva deltagaren.** Ovan konstaterades att det inte är ovanligt att det finns en *länk* i bilden. I dessa fall är det en individ i en grupp som tittar ut ur bilden, de övriga deltagarna i dessa bilder är upptagna med sitt och låtsas inte om betraktaren.

Bilden i figur 5.3 visar en scen med en grupp människor och djur framför ett hus. Människorna ägnar sig åt sysslor eller interagerar med varandra och betraktaren kan studera scenen utan att involvera sig (så länge den inte upptäcker blicken från barnet som sitter på marken). Det är en subjektiv bild som utifrån en specifik vinkel ger en insyn i hur en vanlig dag kan ha sett ut under förhistorien. I en tredimensionell modell med hus, människor och djur har betraktaren istället insyn från alla vinklar och då taket lyfts av ett hus för att ge fri sikt in i huset har betraktaren maximal insyn i de representerade deltagarnas värld både inomhus och utomhus. Den arrangerat naturliga scenen i modellen är, eftersom taket är bortlyft, en *objektiv* bild och fungerar mer som en ritning över hur det kan ha sett ut både inomhus och utomhus. Mellan den *subjektiva* tvådimensionella teckningen, målningen eller fotografiet och den *objektiva* tredimensionella modellen finns det i de utställningar som ingår i undersökningen en skala med olika varianter på kombinationer av två- och tredimensionella illustrationer.

Utställningen *Forntid* är uppbyggd i en rad rum och i ett av dem står en smal och hög målning på golvet mellan två fönster (figur 5.13). Den är ca 1,5 meter bred och 4-5 meter hög. Den är målad så att det ser ut som att golvet i rummet fortsätter tio centimeter in i målningens grästäckta markplan. Den grästäckta marken fortsätter in i bilden, nästan som en fortsättning på golvet. Vid gränsen mellan golvet och den grästäckta marken står två smala höga trädstammar, den ena helt målad i bilden, den andra sticker delvis ut i rummet

och gör bilden bitvis tredimensionell. Längre in i målningen syns några fler mycket smala och väldigt höga träd. I förgrunden, mellan träden, sitter några människor på marken, i bakgrunden går några omkring mellan trädstammarna och längst in i bilden slänger en ung person en blick över axeln ut mot betraktaren. Den bär på ett metspö. Till vänster om målningen finns i rummet en stor tredimensionell modell av ett skogslandskap vid en vattenkant. Mellan riktiga trädstammar sitter en modell i naturlig storlek av en vuxen man.

Som betraktare kommer jag gående, på sätt och vis i den vuxne mannens miljö, på samma markplan som de representerade deltagarna i målningen. Min ”kameravinkel” är riktad nedåt mot dem som sitter på marken i förgrunden på målningen, jag befinner mig i ett överläge. Trädstammarna i rummet, den delvis tredimensionella trädstammen i bilden och de helt målade trädstammarna flyter ihop till en skog genom vilken jag själv kommer gående. Trädstammarna skymmer delvis sikten och skapar illusionen av att min insyn i människornas liv är lite begränsad, så som den skulle vara om jag kom gående i en riktig skog och såg människor en bit bort mellan träden. Jag befinner mig nästan i samma miljö som de representerade deltagarna och jag tittar mellan träden för att se vad de håller på med. Den unga personen med metspöet är på väg inåt i bilden och vänder sig om, möter min blick, skapar en *länk*, erkänner ”mig” och bjuder med mig att fortsätta in i scenen. Som betraktare tittar jag med en *subjektiv* vinkel mellan träden på ”en vanlig dag i förhistorien” men jag tillåts inte vara helt anonym. Scenen är inte bara ett erbjudande.

Det finns ett liknande exempel i utställningen *Mellan is och eld*. Som betraktare kommer jag även här gående på ett golv som flyter in i en på väggen målad scen med en skogsglänta där människor och djur lever tillsammans. Sikten skymms delvis av träd emellan vilka anonyma, symboliska människor syns. Istället framträder djuren i bilden med tydliga detaljer och flera av dem möter stadigt betraktarens blick. Här är det djuren som är *länkar* och som tilltalar mig med ett ”du” och bryter illusionen av att jag osedd kan betrakta. De anonyma symboliska människorna kan ge berättandediskursen och betydelsen att *Människan var främmande*, vi kan aldrig komma dem nära och vad de tänkte och kände kan vi aldrig förstå. De mycket mer detaljrika och tydliga djuren som med blicken ställer krav och som fungerar som *länkar* mellan berättelsens och betraktarens värld kan betyda att djuren är de samma, en hund är en hund oavsett när den levde och vi förstår en hund från stenåldern lika väl som en hund som lever nu. Att djuren framträder och människorna kommer i bakgrunden förekommer även i ett par andra utställningar.<sup>19</sup>

I några utställningar placeras museibesökaren i en situation där den i stället för att kika mellan träden måste titta in genom en liten öppning där en förhistorisk scen utspelas bakom en skyddande barriär som ger betraktaren begränsad insyn. Bilder och modeller är placerade så att betraktaren bokstavligen måste ”kika in” för att kunna se. Detta kan ske på olika nivåer och i några fall måste museibesökaren anstränga sig för att kunna se, den måste verkligen ”tjuvkika” i små springor eller hål.

---

19. *Spåren talar, Östgötaliv: Arbetsliv*

I utställningen *Tiden i rummet* har ett antal målningar med scener från den förhistoriska människans liv placerats inuti montrar med en hög, smal öppning. Målningarna är böjda och för att se hela scenerna måste betraktaren titta in genom öppningen från flera håll och det krävs lite aktivt arbete av den interaktiva deltagaren för att få överblick över hela scenen. I scenerna kommunicerar de representerade deltagarna med varandra i pratbubblor. Museibesökaren kikar in i de representerade deltagarnas liv och kan läsa deras yttranden om situationer i livet. I en av målningarna är deltagarna på olika sätt delaktiga i en ceremoni och i mitten av bilden syns ett älskande par (figur 4.7). Scenen i bilden antyder att mannen och *kvinnan* inte har brytt sig om att gå undan för att få lite avskildhet i den intima stunden, istället ser det ut som att alla de representerade deltagarna ägnar sig åt mer eller mindre ohämmade orgier och betraktaren måste ”kika in” från olika vinklar på alla de olika aktiviteterna som pågår i bilden (figurerna 4.6, 4.8, 4.11).

I utställningen *Bilder av våra förfäder* har väldigt små miniatyrmodeller med människor och miljöer byggts och placerats bakom luckor med två till tre små rektangulära titthål, 2-3x10 cm stora. Betraktaren måste här nästan lägga näsan mot glaset för att se vad som finns innanför. På golvet står en pall med trappsteg som kan hjälpa små barn att nå upp till kikhålen. Jag som är lång måste böja mig ned mot kikhålen. Det finns flera olika sådana här modeller och besökaren kan kika in på livet inne i ett hus och på scener utomhus där människor ägnar sig åt olika aktiviteter. Scenerna är byggda så att det är svårt att se alla detaljer och ibland är ett träd

eller någonting annat i vägen. I motsats till de modeller där allt har gjorts för att betraktaren ska kunna se alla detaljer lämnas här betraktaren som försöker se allt som finns bakom de små kikhålen att pröva olika vinklar och titthål för att se vad som finns, och ändå skymts vissa delar av modellen. Berättelsens människor lever sina liv i en egen värld som betraktaren verkligen måste anstränga sig för att få insyn i. I en av modellerna finns en intim scen mellan en man och en kvinna. Det är en situation där de båda har dragit sig undan för en privat stund med varandra. Väljer betraktaren rätt titthål kan den se paret tydligt, i andra titthål döljs de av träd. **I modeller där taket har lyfts av byggnader har modellbyggaren bemödat sig med att ge extra god insyn för betraktaren och i modellerna med de små kikhålen har skaparen istället konstruerat hinder för den fria insynen. Att det inte går att obehindrat betrakta berättelsens människor och deras värld och göranden gör att de inte är enbart ”erbjudanden” till den interaktiva deltagaren, det kan tolkas som att det istället ger dem en smula integritet. Vilket innebär att människorna i husen med avlyfta tak kan upplevas inte ha någon integritet alls.**

## indexikal och materiell representation av människor

I många arkeologiska utställningar visas mänskliga kvarlevor som påträffats i olika kontexter. Det kan vara allt från fragment av brända ben som visas på blanka hyllor till hela skelett som frilagts på ovansidan och sedan lyfts upp tillsammans med jorden de ligger i. De mänskliga

kvarlevorna är i utställsrummen deltagare i den visuella kommunikationen. De är närvarande i rummet och ger berättelsernas mer eller mindre anonyma karaktärer både visuell och kroppslig, materiell närvaro. Men kvarlevorna fungerar också som indexikala tecken då skeletten och benfragmenten är livlösa rester av den en gång levande människan. Benfragmenten och skelettdelarna är efter att ha bränts på bål eller efter förruttelseprocesser i jorden materiellt förändrade från både levande och död människa med kött och blod till benfragment eller skelett. Det som en gång gjorde dem till igenkännbara individer finns inte kvar. De mer eller mindre kompletta skeletten är ofta lätta för den icke-fackutbildade betraktaren att känna igen som mänskliga kvarlevor. Det är också lätt att se om det är ett barn eller en vuxen, men svårare för en icke-fackperson att se om det är en gammal eller ung individ eller om det är en man, kvinna eller en hen.

I de brända benfragmenten kan en icke-fackperson inte själv känna igen och ”se” formen av människan utan är istället beroende av osteologers och arkeologers bedömningar och tolkningar som i utställningsberättelserna redovisas i texter och/eller med hjälp av visuella representationer. För betraktaren är benfragmenten ett materiellt närvarande och indexikalt tecken som får betydelse och innebörd enbart utifrån sammanhanget de visas i.

Det finns också exempel där mänskliga kvarlevor fungerar som deltagare i narrativa dispositioner. **Som deltagare är kvarlevorna egentligen vare sig representationer eller interaktiva deltagare. De är materiella deltagare som för**

**teckenskaparen kan representera olika saker i olika sammanhang. När det bland kvarlevorna finns intakta kranier kan ögonhålorna skapa siktlinjer och en blick som visserligen kan upplevas som tom, men som ändå kan skapa illusioner av interaktion, krav och/eller reaktioner.** Ett exempel där ett mänskligt skelett är en tydlig materiell deltagare är de skelettdelar som inlindade i skinn placerats i öppningen till en rekonstruerad stenkammargrav (figur 5.14).<sup>20</sup> Graven finns i ett rum där berättelsen handlar om yngre stenålder. Deltagaren är ungefär 80-100 cm hög. Rekonstruktionen av graven tar upp ett stort utrymme i rummet, 4-5 meter längst med en vägg och en meter på djupet. Dock är bara halva graven uppbyggd och en andra halva skapas med hjälp av spegelväggar. Spegelarna återger också en väggmålning som täcker den motsatta väggen. Väggen vid gravens ena gavel är också täckt av en spegel och när jag går fram och tittar in i gravkammaren skapar speglarna effekter åt alla håll och kanter och spegelbilderna av graven fortsätter i det oändliga.

De inlindade skelettdelarna och kraniet bildar en materiell deltagare och en illusion skapas av att den interagerar med museibesökaren och ställer krav. Det framgår inte i utställningstexterna om det inlindade skelettet är en rekonstruktion av hur arkeologer tror att det kan ha sett ut, eller om det faktiskt har påträffats på det här viset. Det är upp till betraktaren att avgöra. Men det skulle kunna vara en scen som visar hur det kan ha sett ut då *stenåldersmänniskorna* återbesökte graven. Det finns heller inga ledtrådar vare sig i text eller i bild om kvarlevorna kommer från en ung eller

---

20. *Forn tid på Falbygden*

gammal människa eller om det är en man eller en kvinna. Den materiella deltagaren är för mig obestämd, det är en den eller en hen.

Stenkammargraven består av två olika delar, öppningen där den representerade deltagaren sitter och en annan lite större del där det ligger rester av skelett från många olika individer på ett golv av jord och sten. Det går att urskilja en individ som ligger på rygg med huvudet åt sidan, den är också en materiell deltagare och den är ett objekt för betraktarens beskådan, den är en ospecificerad död *stenåldersmänniska* som är materiellt lika närvarande i rummet som betraktaren. Men till skillnad mot skelettet som sitter i gravöppningen framstår den här placeringen vara en rekonstruktion av hur det kan ha sett ut när arkeologerna kom till platsen. Skelettet är i den visuella berättelsen en passiv rest av en en gång levande människa. Det kan vara en gammal människa, en ung människa, en kvinna, man eller hen. Skelettet som sitter i gravöppningen och tittar ut mot betraktaren kan representera graven så som den såg ut när *stenåldersmänniskan* besökte platsen och skelettet som ligger på gravens golv kan representera graven så som den såg ut när *arkeologerna* undersökte den. Därmed skulle de olika delarna i scenen i 5.14 kunna representera olika tider i berättelsen, de kan representera dåtiden och nutiden, graven då och graven nu. Skelettet i gravöppningen kan vara en *länk* genom tiden mellan dåtidens grav och nutidens betraktare (arkeolog eller museibesökare).

De olika skeletten i graven representerar också *stenåldersmänniskans* begravningspraktiker. Skeletten är indexikala tecken, en närvaro som i den här berättelsen först och främst

indikerar den yngre stenålderns praktiker där de döda begravs i stora kollektiva gravmonument. Samtidigt har i rekonstruktionen skapats en individ, det inlindade skelettet som skapar illusionen av interaktion med betraktaren.

I spegelväggen bakom graven reflekteras den motsatta väggen som täcks av en målad scen. Med starka röda och gula nyanser är ett antal människor avbildade, de står framför en gravöppning som påminner om den gravöppning som det inlindade skelettet sitter i. Till vänster i målningen, bildar tre representerade deltagare en grupp. De riktar sin uppmärksamhet med blickar och utsträckta armar mot en starkt lysande sol som täcker himlen över graven. Jag ser en man, en *kvinna* och ett *barn*. Mannen är mycket större än *kvinnan* och *barnet*, han är mer upplyst av solen och hans anletsdrag går att urskilja. *Kvinnans* drag är diffusa och *barnet* är bara konturer. Den stora mannen dominerar tillsammans med solen bildens disposition, både i storlek och i ljusstyrka och i en klassifikationsprocess framstår han som en *Superöverordnad* (jämför med figur 5.4) som står i centrum. *Kvinnan* och *barnet* är nedtonade *underordnade*. Mannen framstår med individuella drag, *kvinnan* och *barnet* är symboliska och visar essenserna kvinna och barn.

Till höger i målningen syns ytterligare två representerade deltagare. Jag ser en *kvinna* som med ryggen vänd mot betraktaren riktar sin uppmärksamhet mot en människoliknande deltagare som med armarna utsträckta rakt åt sidan ser ut att sväva i luften vid gravöppningen, kanske har den kommit ut från graven. Den har inga ögon som visar vad den riktar



uppmärksamheten emot och det går heller inte riktigt att avgöra om den vänder ansiktet eller ryggen mot kvinnan, om den interagerar eller bara är ett fenomen. Deltagaren har inga kläder, inget hår och inga fysiska kännetecken som indikerar manligt eller kvinnligt kön, det kan vara en den eller en hen. D/Hen kanske är det inlindade skelettets ande, eller kanske är d/hen anden från skelettet som ligger på gravens golv, eller kanske båda delarna. Om d/hen är en ande eller en död släkting så kan kvinnan vara den heliga/helande som har kontakt med andevärlden. Mannen håller en död fågel i sin ena utsträckta hand och den aktive teckenskaparen kan tolka det som ett offer till d/hen eller till de döda i graven i största allmänhet, eller till solen, eller som någonting helt annat. **Oavsett hur den individuella teckenskaparen tolkar detaljerna i bilden så går det inte att undgå klassifikationsprocessen som placerar mannen som *Superöverordnad*, det går inte att undgå att mannen träder fram med individuella drag och *kvinnan* och *barnet* är symboliska essenser, och det går heller inte att undgå den narrativa dispositionen där de fyra deltagarna som har ryggen vänd mot betraktaren tillsammans reagerar på ett eller två olika fenomen.**

I rummet mellan den rekonstruerade graven och väggen som täcks av målningen står två montrar där det visas några kranier och andra ben. Den ena montern skymtar fram i det nedre hörnet till höger i 5.14. Montern återspeglas också i spegelväggen tillsammans med väggmålningen. De båda montrarna är ungefär en meter höga. Kvarlevorna visas på den platta, kvadratiska ovansidan och är omgivna av glas.

Kvarlevorna i dessa båda montrar visas löryckta från gravkontexten och är arrangerade på kvadratiska ytor. I den ena montern ligger ett kranium tillsammans med ett antal föremål, redskap och lite keramik. För den icke-fackutbildade kan kraniet i dispositionen representera människan. Men den uppmärksamme betraktaren upptäcker att vid kraniet står en liten skylt med texten "KRANIUM från man". Arrangemanget i montern innehåller en konceptuell klassifikationsprocess och visar en taxonomi på en nivå. Kraniet är placerat i ett hörn på vad som ser ut som en sten, vilket höjer det från monterns botten. Ögonhålorna är riktade in mot föremålen som är placerade direkt på botten i en fjärdedels cirkel runt kraniet. **Kraniet är en *Superöverordnad* och artefakterna är *underordnade* och därmed kan de mänskliga kvarlevorna även vara deltagare i klassifikationsprocesser tillsammans med artefakter.** Subjektspositionen som finns representerad i montern är man-stenåldersmänniska-överordnad som använder redskap. Mannen står ut som enskild individ. Artefakterna är materiella deltagare som fungerar som indexikala tecken på *stenåldersmänniskans* teknologi. Melanie Wiber har visat att i bilder som illustrerar människans evolution länkas teknologi till den "vite mannen" (Wiber 1998: 168).

I den andra montern ligger fyra kranier tillsammans med andra benrester som nästan täcker hela monterns yta. En skylt med texten "KRANIUM från man" är placerad invid två av kranierna (framför ett och bredvid ett annat, vilket av dem gäller skylten?), bredvid vid ett annat kranium finns skylten "KRANIUM från kvinna" och bredvid den står en skylt

med ”SKELETT FRÅN KAMMAREN från Slutarpsdösen”. En klassifikationsprocess kan vara dold och ha en osynlig *Superöverordnad* (Kress & van Leeuwen 2007:79) och kranerna och skelettdelarna är i dispositionen *underordnade* till den dolda *Superöverordnade* Slutarpsdösen. Taxonomin har två nivåer. De fyra kranerna ligger placerade så att de bildar en romb, tre av dem ligger på vad som ser ut som platta stenar och det fjärde ligger på andra skelettdelar. De fyra kranerna indikerar fyra individer, en kvinna, en man och två oidentifierade och är placerade i en nivå ovanpå benen. Kranerna är *underordnade* till Slutarpsdösen och *överordnade* gentemot skelettdelarna. Tillhör benen som ligger under och runtomkring kranerna olika individer? Eller är det en och samma individ? Beträktaren får ingen ledtråd. Subjektpositioner som finns representerade i montern är d/hen/kvinna/man-stenåldersmänniska-underordnad (och överordnad) som är en i mängden av de döda och begravda människorna. De är inbördes jämlika.

I den ena montern indikeras *stenåldersmänniskans* liv och teknologi utifrån de artefakter som de efterlämnat, i den andra montern representerar de mänskliga kvarlevorna tidsepokens begravningspraktiker. Karaktären mannen kopplas till föremålen och tekniken och tillsammans med karaktärerna *kvinnan* och *d/hen* finns mannen med som en i mängden i begravningspraktikerna.

Som *teckenskapare* ser jag människorna i väggmålningen som representationer av *stenåldersmänniskorna* som byggde och använde den grav som rekonstruerats i utställningsrummet och kanske är de representationer av

de människor vars kvarlevor ligger i de båda montrarna och i gravrekonstruktionen. De individuella tolkningarna som olika *teckenskapare* gör av väggmålningen, gravrekonstruktionen och montrarna med kvarlevorna kan variera mycket, men vad som inte går att komma ifrån är de klassifikationsprocesser som finns i målningen och i montrarna. **Både målningens disposition och dispositionen i en av montrarna med kvarlevor placerar en ensam man som en *Superöverordnad*, i målningen som överordnad i konstellationen man, *kvinn*a och *barn*, och i montern som överordnad användare av redskap. Subjektpositionen man-överordnad är tydligt representerad och mannen framstår som enskild individ och *d/hen*, *kvinnan* och *barnet* som generella.**

Mänskliga kvarlevor i form av kremerade benfragment är som materiella deltagare i den visuella kommunikationen, precis som de hela skeletten, indexikala tecken på en gång levande människor. Men den *teckenskapare* som inte har fackkunskaper behöver här hjälp av texter och/eller bilder för att förstå fragmenten som mänskliga kvarlevor.

På sex små hyllor som sticker ut från en platt vägg i en stor väggmonter visas i utställningen *Forntider I* benfragment och på fem av hyllorna står också en gravurna. Urnorna är (i varierande grad) hela och de mänskliga kvarlevorna fragmentariska. Montern är ca 2 - 2,5 meter bred och 50 cm djup. Beträktaren har bara insyn genom framsidans glasruta. Förutom urnorna och benfragmenten finns i montern tre stora kärl på varsitt plan i en trappstegshylla och ett antal mindre föremål på en annan hyllsektion,

även den i formen av en trappa. Föremålen och benfragmenten visas i montern utan några texter, informationen finns istället på några skyltar bredvid montern där det också hänger en vepa med ett fotografi av två små barn i åldrar mellan två till fem år. Bilden är uppförstorad och barnen är därmed större och högre än deras ålder antyder. I texterna berättas att

... i monter F4 syns urnor för lämningar efter sex barn ...

Barnens kroppar behandlades precis som de vuxnas – de brändes och lades i lerkärl.

De mänskliga kvarlevorna och urnorna är därmed i rummet närvarande indexikala tecken som tillsammans representerar begravningspraktiken att bränna de döda och begrava i urnor. I texten framhålls att barn och vuxna var jämbördiga och hyllorna i montern där barnens kvarlevor ligger är placerade på en platt och neutral vägg, vilket visar att de olika individerna är inbördes jämlika. Relationen mellan barn och vuxen framhålls i texten, klassifikationsprocessen i montern framhåller barnen som jämlika sinsemellan.

På de andra hyllorna i montern visas ett antal artefakter av olika slag och tillsammans med texterna finns en förteckning över fyndorter för alla artefakter, men det berättas inte i vilken kontext föremålen har hittats. Det berättas dock i texterna om tidsperiodens gravgåvor vilket indikerar att det som visas i montern har påträffats i gravar. Berättelsen om gravgåvorna fokuserar på olika typer av föremål som förekommer i kvinno- och mansgravar.

Då det i montern inte finns några mänskliga kvarlevor tillsammans med artefakterna och texten handlar om vilka gravgåvor som gavs till grupperna kvinnor och män blir artefakterna i montern de materiellt närvarande deltagarna som symboliserar genusen kvinna och man.

Berättelsens *barn* kallas kollektivt för "Barnen från Bankälla" och de finns materiellt och indexikalt närvarande i form av brända benrester och de representeras visuellt av de båda pojkarna som interagerar med betraktaren och är en av "oss". **Urnorna och kvarlevorna är uppradade som likvärdiga *underordnade* och begravningspraktikerna (bränna de döda, begrava i urna, inkludera barnen) är en tänkt *Superöverordnad*. Till denna *Superöverordnade* finns även en nivå för de båda genusen kvinna och man som är likvärdiga *underordnade* till begravningspraktikerna. I den här berättelsen om begravningspraktiker finns de vuxna människorna inte representerade vare sig symboliskt, indexikalt, materiellt eller visuellt. Vuxna människor är de båda genusen som är representerade i artefakterna.**

I utställningen *Mellan is och eld* är fyra små glasmontrar inbyggda bredvid varandra i en mörkt gul, slät vägg. Två av montrarna är kvadratiska med sidor som är ca 40-50 cm, och två är rektangulära 30-40 breda och 50-60 cm höga. De är ca 20 cm djupa och tre av dem delas av på höjden med en glashylla. Botten, väggar och baksidor i montrarna har samma färg som väggen och det finns inga dekorationer eller bilder. I montrarna visas både brända benrester och hela ben. Vid varje monter finns

en textskylt. För en icke-fackperson är det svårt att uttyda vad benfragmenten är fragment av. Några hela ben och delar av ett eller flera kranier är lite lättare att känna igen som rester av människor. Den visuella berättelse som finns i montrarna är svåruttydd utan stöd av texterna.

Texterna till montrarna handlar bland annat om kremation och om fragmenten som blir kvar. Det berättas om vad som går att utläsa av de brända benen vad gäller ålder och kön. De båda hela benen i en av montrarna är från en *kvinn*a och en man och representerar tidsperiodens medellängd för de båda (biologiska)könen. Det finns även hundben på en av hyllorna och i texterna berättas om rester av djur som påträffats i gravar. De mänskliga kvarlevorna och resterna från djuren i montrarna är det material som ligger till grund för kunskaper om förhistoriska individer och grupper. **Kvarlevorna representerar i berättelsen arkeologiskt källmaterial** och delberättelsen som framställs vid montrarna hör till genren *Berättelsen om arkeologin*. I fragmenten kan arkeologer utläsa information om begravningspraktiker under järnålder och ett gravskick där

alla oavsett kön och ålder tycks ha behandlats lika i döden. ... Hela populationen verkar finnas representerad. Därigenom kan vi också få en uppfattning om dödsåldersfördelningen, barnadödligheten och medellivslängd för 2.000 år sedan.

och information kan utläsas om att medellängden för en "sannolik" överklass var högre än samhällets övriga individer och att skador, sjukdomar och åldersförändringar ofta går att se på benen.

Begreppet "spår" används på många olika sätt i utställningsberättelserna och det förekommer även i några utställningstitlar.<sup>21</sup> Då det talas om spår i titlar och texter är det spår efter mänskliga aktiviteter som avses, med andra ord allt det som ligger till grund för den arkeologiska forskningen i form av huslämningar (och andra anläggningar), gravmonument, artefakter, skräp och avfall från tillverkning, jakt och matlagning och även mänskliga kvarlevor. **Mänskliga kvarlevor som visas i utställningsmontrar kan därmed även beteckna "spår"**. Användandet av ordet spår tydliggör att det är fragment som arkeologerna arbetar med och att det är många luckor som måste fyllas i då berättelser om det förhistoriska livet skapas.

Under rubriken "Första människan" berättas om ett kranium att det är 10 000 år gammalt och att det

är det äldsta spåret av människan i Västergötland.<sup>22</sup>

Kraniet visas i en monter som är placerad framför en skärm med en bild på en snötäckt björkskog (figur 5.15). Framför bilden hänger ett par trädstammar från taket, vilket ger bakgrunden en tredje dimension. Kraniet är ett indexikalt tecken och en materiell närvaro som i en berättelse inom genren *Berättelser om arkeologin* behandlas och omtalas som ett "spår". I texten redogörs för vad analyser av skelettvävnad kan visa.

21. *Spåren talar, Spår av liv och Spår*

22. *Mellan is och eld*

... människorna levde av föda både från inlandet och från havet. [ - - - ] Kraniet kommer från en 40-årig man. Hans tänder var kraftigt nötta och han led av tandvärk och tandlossning.

Arkeologer använder kraniet för analyser och tolkningar och det berättas vidare att vi

... fortfarande [kan] hitta spår av de första människorna.

På hyllan under kraniet visas ett antal föremål, alltså andra ”spår”. I texten berättas att föremålen är redskap som användes av de första människorna. De materiella deltagarna kopplas här i berättelsen främst ihop med arkeologin som vetenskap och berättelsen om de förhistoriska människorna är på sätt och vis en berättelse i berättelsen.

Men det finns även en visuell berättelse utanför texten. Kraniet ligger på en glashylla i ögonhöjd med ett mellanstort barn. Det är placerat med ansiktet rakt fram, lite bakåtlutat, och de tomma ögonhålorna skapar illusionen av en siktlinje rakt mot betraktaren. Monterns glasruta har en svart ram som skapar en beskärning och placerar kraniet i en intim relation till betraktaren. I den visuella berättelsen tilltalar kraniet betraktaren, det är en av ”oss” och det ser ”dig”. Utan texten är kraniet en d/hen och som betraktare kan du inte välja bort ”du-tilltalet”. Läser du texten blir den materiella deltagaren en man.

Du behöver inte läsa texten för att betrakta den snötäckta skogen i bakgrunden som en *miljö*. Läser du texten ser du det kanske som den

”första människans” *miljö* och kanske den *miljö* i vilket ”spåren” hittats. Monterns ogenomskinliga sidoväggar och bakvägg avskärmar de materiella deltagarna från skogen i bakgrunden. Kraniet och artefakterna är utlyfta ur *miljön* och placerade i en *miljö* av kala, släta ytor och de är inte i första hand indexikala tecken på en gång levande människa och förhistoriska teknologier, de är istället de spår som vetenskapen arbetar utifrån.

Det förekommer också att det i de visuella berättelserna bokstavligen används spår av människor (figur 5.16). **Avtryck av nakna människofötter är tecken som indikerar mänsklig närvaro och betraktaren placeras inte i en relation till berättelsens karaktärer utan kan enbart betrakta spåren av närvaro, aktiviteter och rörelser.** De mänskliga kvarlevorna är materiella och förändrade lämningar av den en gång levande människan och fotavtrycken är materiella, men som avtryck i någonting annat, spår av den levande människan. Det finns några exempel där förhistoriska människor och även förmänniskor lämnat spår efter sig i landskapet som finns kvar än idag. En uppsättning 3.7 miljoner år gamla fotavtryck från tidiga hominider finns i Tanzania och kopior av dem visas bland annat på Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm i utställningen *Den mänskliga resan*. Fotavtrycken placeras där tillsammans med rekonstruktioner av två förmänniskor som kommer promenerande tillsammans och ser ut att ha lämnat spåren efter sig.

De fotavtryck som förekommer i de utställningar som ingår i den här undersökningen är inte kopior av några verkligt förekommande

fotspår, de är istället helt och hållet konstruktioner av berättelsernas skapare. De är visuella representationer som på olika sätt betecknar och indikerar mänsklig närvaro i berättelserna. Fotavtrycket i sand i 5.16 finns i utställningsrummet med titeln *Spåren talar* och de ger berättelsens titel en dubbel betydelse. Fotspåren är från nakna fötter vilket indikerar människan så som den är, utan kläder och redskap.

De mänskliga fotspår som förekommer i de dokumenterade berättelserna är alla nakna utom i ett fall. I utställningen *Gudar och GPS* markerar gula spår från skobeklädda fötter vägen på en träbro fram till en offermosse, betraktaren kan gå samma väg som spåren och stå på samma plats och titta ut över mossen. De gula spåren kan beteckna en förhistorisk protagonist men de kan också beteckna en annan nutida människa som visar vägen fram till offermossen. **Nakna människospår finns i det undersökta materialet bara i berättelser om stenålder,** ofta innan människan har blivit bofast.

**Fotspår pekar alltid ut en riktning, ett enstaka spår visar varåt människan står vänd och en rad med spår visar en rörelseriktning.** Spåret i 5.16 är ett i raden av spår som går uppe på en bänk, mellan glasmontrar, i riktning från äldre stenålder mot yngre stenålder. Spåren kan beteckna att människan ständigt är i rörelse, både bildligt och bokstavligt, både i tid och i rum.

Det är inte bara människor som kan lämna spår efter sig, djur och fåglar lämnar också avtryck i marken och det förekommer visuella representationer av sådana spår i utställningarna. I nutiden talar vi också om spår från olika transportmedel så som cyklar, bilar och

arbetsmaskiner. I utställningen Årtusendens Skåne används en visuell representation av ett spår från ett traktordäck tillsammans med några avtryck av nakna människofötter (figur 5.17). Utställningsberättelsen där bilden visas börjar i tidernas begynnelse och beskriver sedan hur de första människorna kommer invandrande från söder, berättelsen fortsätter genom de förhistoriska och historiska epokerna fram till dagens moderna jordbruk som bland annat illustreras i rummet med en del av ett riktigt traktordäck. Illustrationen i figur 5.17 sammanfattar hela utställningens berättelse och visar en övergång från de nakna människofötterna till traktorspåret. Det är i den visuella berättelsen ingen långsam och stegvis förvandling utan ett skifte från den ena till det andra. I den här bilden betecknar troligtvis fotspåren människan utan tekniken och illustrationen i sin helhet betecknar övergången från den nakna människan till tekniken, från naturen till kulturen. De tre fotavtrycken antyder att en person gått från vänster till höger i bilden och därmed skapas en riktning, en vektor, och riktningen är från människan utan kläder och teknik till vänster i bilden till den moderna tekniken till höger. Bilden betecknar huvudintrigen Vägen från naturen till kulturen där en viktig brytpunkt markeras mellan människan utan teknik och människan med teknik.

Det förekommer att modeller och illustrationer visar hur den förhistoriska människans miljö kan ha sett ut men utelämnar representationer av människor. Byggnader och föremål av olika slag representerar människans liv och teknologi. I en monter som går från golv till tak har en miljö

framför ett hus skapats.<sup>23</sup> Monterns baksida är en vägg på huset. Dörren till huset står på glänt, kanske någon precis gått in. I härden glöder elden och runtomkring står kärll med frön och nötter och en fågel passar på att ta för sig av sädeskornen. Någon har suttit vid härden och malt mjöl men lämnat arbetsuppgiften och på en sten ligger några nötter som någon kanske ämnar knäcka. Det finns i scenen gott om antydningar om att en eller flera människor varit på platsen ganska nyligen, men det är bara spår av mänskliga aktiviteter. Människorna själva är någon annanstans. I en annan utställning är en liknande miljö uppbyggd och här syns även spåren av nakna fötter i sanden.<sup>24</sup> Dörren till det här huset är stängd och inga antydningar ges om vart människan eller människorna tagit vägen. De visuella berättelserna visar i de här båda exemplen karaktärernas miljöer och spår av deras aktiviteter men lämnar karaktärernas handlingar gentemot varandra, attribut, relationer och attityder helt och hållet till betraktarens fantasi.

## **betraktaren i rummet**

**Det har i analyserna med hjälp av den visuella grammatiken blivit uppenbart att den visuella kommunikation av berättelser som sker i utställningsrummet på olika sätt påverkas av betraktarens närvaro och rörelser i rummet. Den interaktiva deltagaren kan ibland välja att gå nära eller stanna på långt håll, tillåtas vandra runt den tredimensionella modellen eller av skaparen begränsas och/eller beskåras**

23. *Fornsalen*

24. *Gudar och GPS*

**till fixerade perspektiv eller begränsad insyn.** Ytterligare en aspekt av att författaren berättar i rummets tre dimensioner och att läsaren kan röra sig i dessa dimensioner är att **bilder och modeller kan vara mer eller mindre synligt placerade och de kan vara synliga på långt håll, eller bara på nära håll**, eller som scenen i figur 5.4 enbart synliga då en skåpsdörr öppnas. **Det här kan påverka betraktarens tolkningar av narrativa och analytiska dispositioner i bilder och modeller.**

Scenen i figur 5.1 syns på långt håll då jag som hastigast tittar in i det avgränsade utrymme där den är placerad. Vid en närmre granskning av bilden upptäcker jag detaljer som kan leda till en annorlunda tolkning än vad den hastiga blicken på avstånd ger. Teckningarna i figurerna 5.5 och 5.6 är placerade inuti montrar som jag måste gå fram och titta ned i för att kunna betrakta. Därav är det inte alls säkert att jag upptäcker dem över huvud taget, men om jag går fram och tittar på dem så är mitt första möte med teckningarna på ganska nära håll. Detta innebär att jag vid den första blicken ser fler detaljer i bilden än vad jag gjorde då jag såg scenen i figur 5.1.

**En annan aspekt av läsaren i rummet är att då en museibesökare rör sig i ett utställningsrum avgör individens längd till en viss del den relation som den placeras i gentemot bilder, modeller och rekonstruktioner. Ett litet barn ser det mesta av rummet från ett underifrånperspektiv och är därmed placerat i en underordnad position. En mycket lång person placeras däremot ofta i en maktposition gentemot berättelsens representerade deltagare. Mellan det lilla barnet och den**

### **långa personen finns en steglös skala på olika positioner som betraktaren kan befinna sig i.**

Att en person betraktar rummet från en låg position behöver inte betyda att det är ett barn, det kan vara en kortvuxen individ eller någon som sitter i rullstol. När jag rör mig i utställningsrummen och gör mina betraktelser gör jag det med en längd på ungefär 175 centimeter. Den representerade deltagaren i 5.7 är lite mindre än naturlig storlek och därmed tittar jag ned på henne när jag tar ett fotografi. Min längd skapar en kameravinkel där jag är i en maktposition. Ett barns kameravinkel placerar istället barnet i underläge. Den fotograferade scenen i figur 5.4 är tagen från ett barns perspektiv. En medellång vuxen person ser gruppen med människor ovanifrån och vilket skapar mer djup i kompositionen.

Ovan diskuterades kraniet i 5.15 som ett spår av människor och att kraniet också är en materiell deltagare som ges illusionen av att vara en av "oss" som möter "vår" blick och ställer krav. Kraniet är placerat i ögonhöjd med ett halvstort barn eller kanske med en person som sitter i rullstol. En medellång vuxen person möter blicken från en maktposition och ett litet barn måste titta upp och befinner sig i underläge. Monterns ogenomskinliga sidoväggar och baksida avskärmar inte bara från skogen i bakgrunden, de hindrar också museibesökaren från att gå runt montern och betrakta kraniet i profil, vilket fixerar placeringen av den tredimensionella deltagaren som en av "oss".

Kranierna som ligger i montrarna som syns längst till höger i 5.14 är placerade på ännu lägre nivå och kommer i ögonhöjd med små barn. Det lilla barnet kan gå runt montrarna

och betrakta de tredimensionella deltagarna i profil, framifrån och bakifrån. Det större barnet och den vuxne personen betraktar montrarna ovanifrån och den medellånga vuxna personen får sätta sig på huk för att kunna möta blicken. Deltagarna i montrarna är objekt för både långa och korta betraktares beskådan och gentemot den medellånga vuxna betraktaren befinner de sig i kraftigt underläge. Montern och placeringen gör ingen beskärning och tvingar inte fram en illusion av en "vi" eller "dom"-relation mellan betraktare och representerad deltagare. Det är upp till betraktaren att själv välja vinkel och det är framförallt det lilla barnet som kan placera sig i en "vi"-position.

Här är det med andra ord inte bara skaparens val som påverkar vilken position betraktaren placeras i gentemot de representerade och materiella deltagarna. Betraktarens längd påverkar om relationen blir jämlik eller om någon har en maktposition gentemot den andre. Placeras en tredimensionell deltagare i en monter som kan betraktas från flera olika håll kan betraktaren själv välja infallsvinkel och titta på ansikten framifrån eller i profil. De tre människorna i 5.9 är placerade i en monter där betraktaren har fri insikt från tre håll. De båda vuxna personerna kan betraktas framifrån och i båda profilerna. Deltagarna möter inte din blick, de ställer inga krav på "dig" och du kan vandra runt och betrakta från alla håll, du kan gå nära eller stanna långt ifrån.

Då jag har använt mig av den visuella grammatiken för att analysera visuell kommunikation av utställningsberättelser har det genom arbetets gång blivit väldigt tydligt att det fungerar



utmärkt att använda metoden både på tvådimensionella bilder och på tredimensionella modeller. Men förutsättningarna för bildskapare och bildtolkare är ändå olika beroende på om de visuella representationerna görs i två eller tre dimensioner. **Den tvådimensionella subjektiva bilden ger skaparen större makt att fixera ett specifikt perspektiv och tvinga in representerade och interaktiva deltagare i föreställda relationer och attityder gentemot varandra.** Med kameravinklar och beskärningar skapas attityder och relationer som den interaktiva deltagare som läser bilden inte kan värja sig ifrån. Och när betraktaren möter den tvådimensionella subjektiva bilden, som till exempel scenen med hus och människor i figur 5.3, spelar betraktarens egen längd ingen roll, alla betraktare placeras i samma position. Med den tredimensionella modellen kan skaparen välja att på sätt och vis låta bilden vara objektiv och i större grad överlämna till betraktaren att själv välja perspektiv, relationer och beskärningar, dock med begränsningen att betraktarens längd påverkar relationen till de representerade deltagarna.

**Men det har också visat sig att det finns varianter både på de två- och tredimensionella framställningarna.** En bild med en representerad deltagare kan lämnas utan beskärning ramar och placeras i rummet så att betraktaren med sina egna rörelser kan välja om den vill komma intimt nära eller stanna på ett långt socialt avstånd. Vad som inte går att göra med den tvådimensionella bilden är att låta betraktaren välja om den vill titta på den representerade deltagaren i profil eller rakt framifrån, alltså välja en involverad eller avskiljande relation.

Och de tredimensionella modellerna, eller faktiska kvarlevorna och artefakterna, behöver inte av skaparen lämnas helt fria för olika vinklar. En tredimensionell modell kan placeras fritt i rummet eller bakom delvis skyddande skärmar och till och med döljas så att betraktaren måste titta genom små titthål.

**Både en tvådimensionell tecknad representerad deltagare och en tredimensionell rekonstruktion kan med blicken ställa krav på betraktaren eller vända blicken mot något annat och förbli ett erbjudande. Det är författaren/skaparen som gör det valet. I det undersökta materialet har utställningsskaparna utan undantag valt att låta de tredimensionella modellerna och rekonstruktionerna vara erbjudanden till betraktaren. Då någon representerad deltagare möter betraktarens blick är det alltid en tvådimensionell bild.**

Det finns alltså för utställningsberättelsens skapare spelrum att välja mellan hur mycket eller lite relationer och attityder mellan betraktare och representerade deltagare ska styras. Förutsättningarna är i många avseenden de samma, men på vissa punkter olika, beroende på om det är två- eller tredimensionella visuella representationer som används. **Vad skaparen dock alltid måste fatta ett beslut om är om blickar mellan representerade och interaktiva deltagare ska mötas eller ej.**

**Relationer mellan interaktiva och representerade deltagare**

(i Kress &amp; van Leeuwen 2005: 148)

Krav	Den representerade deltagaren möter betraktarens blick
Erbjudande	Ingen representerad deltagare möter betraktarens blick
Intimt och personligt	Närbild
Socialt	Medelavstånd
Opersonligt	Distans
Involvering	Frontal vinkel
Frånskiljande	Sned vinkel
Betraktare i maktposition	Betraktare placerad i hög vinkel
Jämlikhet	Betraktare placerad i jämnhöjd
Representerad deltagare i maktposition	Betraktare placerad i låg vinkel

**avslutande reflektioner**

Analyserna av de dokumenterade utställningsberättelserna med hjälp av den socialemiotiska visuella grammatiken har gett många nya insikter om hur berättelsernas subjektpositioner skapas. Den visuella grammatiken hjälper till att synliggöra ageranden, attityder och relationer och i analysresultaten går att se nya kategoriseringsprocesser som kan korsas i subjektpositionerna. Aktör eller mål. Fenomen eller reaktör. Krävande subjekt eller erbjudande objekt. Jag kan som betraktare placeras som "vi" med berättelsens karaktärer eller istället avskiljas ifrån "dem". **Analys av narrativa och konceptuella dispositioner visar på hur berättelsernas karaktärer skapas i relationer till varandra, i relationer till betraktare och i relationer till miljöer.**

I de visuella berättelserna finns många olika möjligheter att skapa det Roppola kallar för processer av *resonans* mellan utställningsbesökare och utställning (Roppola 2012: 150-151). Ett visuellt "du-tilltal" kan till exempel upplevas

som involverande, liksom att kika mellan träden in i en målning där det golv du själv går på fortsätter in i bilden kanske kan upplevas som att du smälter samman med miljön där berättelsen utspelas.

En intressant slutsats jag drar utifrån analysresultaten är att djuren har viktiga roller i de visuella berättelserna och att det intersektionella perspektivet utan problem skulle kunna utvidgas till kategoriseringsprocesser som involverar relationen djur/människa. Djuren kan delas in i kategoriseringar så som vilt djur/ domesticerat djur, det vilda djuret kan vara ett jaktbyte, det tama djuret kan vara boskap eller en kompanion.

I analyserna av narrativa dispositioner syns flera exempel där *jägaren* i illustrationer siktar på eller träffar ett vilt djur med ett jaktredskap. Jägaren är då i den narrativa disposition *aktören* och djuret är *målet* och subjektpositionen vilt djur-jaktbyte-mål är lika viktig för berättelsen

som subjektpositionen människa-jägare-aktör. Jägaren blir den aktivt jagande *i relationen till* det jagade djuret. Hunden kan i dispositionen aktivt delta i jakten som en kompanjon, eller fungera som ett attribut till jägaren. Hunden kan också fungera som en reaktör på ett fenomen i en narrativ disposition och på så vis förstärka scenens dramatik betydligt. Hundar finns också i flera scener tillsammans med barn där de båda kategoriseringarna samverkar i berättandediskursen *Det lättsamma livet*. I det jordbrukande livet hjälper oxar och hästar till med arbetet, de är människornas (kompanjoner)medhjälpare (slavar? teknik?), vilket visar att människorna behärskar djuren (tekniken?), vilket är ett steg på vägen till kulturen.

Djurens roller i de visuella narrativa och analytiska dispositionerna är nära sammanknutet med huvudintrigen *Från kringvandrande till bofast* och typerna *jägaren* och *bonde* då de kan delas upp i *jägarens* bytesdjur och *bondens* tama boskap. Men bytesdjuren och tamboskapen utgör också tillsammans gruppen ”födokälla” kontra gruppen ”kompanjoner” i hunden som jagar tillsammans med jägaren, dragdjuret som arbetar tillsammans med *bonden* och *hövdingens* attribut ridhäst.

Men djuren kan också i de narrativa dispositionerna vara krävande subjekt som *länkar*. Då det förekommer är det alltid tama djur, hundar och boskap och det förekommer i berättelser om livet på gården. I flera utställningsberättelser är representationerna av människor i visualiseringar av gårdsmiljöer placerade i bakgrunden som symboliska människor, medan kor, hästar, får och getter förstoras upp, möter betraktarens blick och beskåras till intima relationer.<sup>25</sup>

Slutligen, det är tydligt att den visuella grammatiken inte bara fungerar som analysredskap på redan byggda utställningar. Den fungerar även som redskap för den utställningsbyggare som vill ha bättre kontroll över vilka tolkningar en museibesökare kan tänkas göra. Analyserna visar visserligen att det inte går att skapa en bild, en modell eller ett visuellt arrangemang som upplevs och tolkas på samma sätt av alla interaktiva deltagare, men det går ändå att till vissa delar förutse och därmed aktivt styra agentskap, attityder och relationer.

---

25. Östgötaliv: Arbetsliv, Mellan is och eld, Spåren talar

## 6

# tid, rum och materialitet

### **inledning**

Alla berättelser, oavsett längd, bygger världar med alla fyra dimensionerna av rum och tid. Studiet om narrativ kan flytta fokus från berättelsen till den värld som skapas när den framställs. Utifrån det synsättet är berättande ett sätt att skapa och förstå en värld (Abbott 2008: 164). Denna värld är en konstruktion kombinerad av tid och rum (Bridgeman 2007: 52-53). Det sätt som besökare befinner sig i relation till utställningsmiljön som en koreografi genom tid och rum kallar Roppola för *kanalisering*. Både besökare och utställningsrum utövar agens i kanaliseringsprocesser. Roppola uttrycker det som att institutioner kan hjälpa besökare att skapa kanaler och besökare måste också arbeta fysiskt, perceptuellt och konceptuellt för att utforma kanaler. Rumsliga kanaler influerar både fysiska gångvägar och hur besökaren riktar sin uppmärksamhet. *Kanalisering* handlar om att fokusera det semiotiska arbetet, om att hitta sin

väg igenom, förstå och syntetisera en komplex matris av arkitekturelement och element av representation (Roppola 2012: 5).

Det är betraktarens upplevelser med hela kroppen av berättelsevärldars tidsliga, rumsliga och materiella aspekter som diskuteras i det här kapitlet. Analyserna är även här grundade i den narrativa teorin och den visuella grammatiken finns också med, men i det här kapitlet utökas analysmetoderna med Gunther Kress socialsemiotiska teori om multimodal kommunikation och Simon Unwins teoretiska modell för att analysera arkitektur. De båda tillkommande analysmetoderna behandlar betydelskapande och kommunikation i rum och materialitet och de kompletterar varandra genom att tillsammans täcka in många olika lager och dimensioner av den rumsliga och materiella kommunikationen av berättelser.

Kress menar att introduktionen av begreppen *modus* och *multimodalitet* frambringar

en utmaning mot hittills fastlagda föreställningar om språk. Genom att introducera och använda begreppen vill Kress framhålla att språk inte längre kan betraktas som centralt och dominant för att uttrycka betydelser, det är istället ett medel bland andra. Visuella resurser används inte bara för att duplicera betydelser som skapats i tal och skrift för att illustrera eller enbart dekorera, de är istället semiotiska resurser som skapar fullständiga betydelser och används i den multimodala kommunikationen (Kress 2010: 79).

Den multimodala analysen är liksom den visuella grammatiken en metod inom socialsemiotiken vilket innebär att även om den visuella grammatikens interaktiva deltagare i en multimodal analys kallas för *retor* och *tolkare* så är ändå den grundläggande synen på kommunikationens deltagare den samma. De båda metodramverken flyter ihop med varandra och använder bitvis samma begreppsapparat. Det är alltså inte två separata metoder utan istället två olika varianter som täcker in olika aspekter av kommunikationen och som överlappar varandra på många punkter. Därav kommer jag i det här kapitlet göra några återkopplingar till den visuella grammatiken och det föregående kapitlets analyserade bilder och modeller, då många av de begrepp som här beskrivs under rubriken multimodal analys lika väl hör hemma under rubriken visuell grammatik.

Ett multimodalt socialsemiotiskt perspektiv lägger tyngdpunkten på det *materiella*, det *fysiska*, det sensoriska, det kroppsliga, materialets materialitet, bort från abstraktioner i riktning mot det specifika, det varierbara. Det fokuserar på det konstanta omformandet av

entiteter, relationer, processer i interaktion och kommunikation. Den semiotiska potentialen hos modusens material omformas konstant – det flyttas, utvidgas, görs om (Kress 2010: 105). Individens har *resurser* för representation och dessa resurser omformas ständigt, aldrig medvetet, godtyckligt eller anarkistiskt, utan istället precis i linje med vad individen behöver då den svarar på någon typ av krav, någon uppmaning nu, oavsett om det gäller konversation, i skrift, i tyst engagemang med någon inramad aspekt av världen eller i en inre debatt (Kress 2010: 8).

Olika modus har olika förutsättningar för att skapa mening och med en socialsemiotisk ingång läggs lika stor vikt vid det materiellas (ljud, rörelser, ljus och spår på ytor osv) erbjudanden som vid det arbete som utförs i det sociala livet med det materialet, ofta över en mycket lång period. Det sociala arbetet som oupphörligen utförs av medlemmar i sociala grupper med materialens egenskaper skapar tillsammans semiotiska resurser (Kress 2010: 79-80). Att fokusera på materialitet ger möjligheten att betrakta betydelse som förkroppsligad, som i våra kroppar (Kress 2010: 83). Modus, som *tecknens materia*, är centrala för att ge materiell form till betydelser. Och utifrån antagandet att ”form är betydelse” och att relationen av form och betydelse är motiverad, är val av modus grunden för betydelseskapande. Ett modus tar med sin *logik*, sina enheter, sina *kombinationer av språkliga element* och (sociala och) semiotiska *arrangemang* (Kress 2010: 155).

Med hjälp av den multimodala analysen kan museirummet och dess materialiteter i det här kapitlet analyseras i rummets tre dimensioner. Besökaren, *tolkaren*, skapar betydelser utifrån

de förutsättningar som *retorn* skapat i rummet. En del av materialiteten i rummet är själva byggnaden, väggar, tak, dörrar och fönster i det arkitektoniska byggnadsverket. Arkitekturen är en del av kommunikationen i rummet, arkitektur är ett av de modus som *retorn* och tolkaren använder.

Unwin framhåller att *plats* är essensen hos arkitekturen på samma sätt som betydelse är essensen hos språket och grundar sin teoretiska modell på det han kallar för *identifikation av plats* (Unwin 2009: 28). Analogin mellan arkitektur och språk kan enligt Unwin vara till hjälp för att förstå vad det är att göra arkitektur. De grundläggande arkitektoniska elementen (vägg, tak, dörröppning osv.) utgör motsvarigheten till språkets vokabulär. Det sätt som de arrangeras på utgör motsvarigheten till syntax och *plats* är motsvarigheten till betydelse (Unwin 2009: 34).

Upplevelser av arkitektur har, liksom upplevelser av berättelser, tidsdimensioner då det tar tid för användaren att röra sig i rumsligheter. Läsandet av en berättelse har två olika tidsaspekter, å ena sidan tar det tid för läsaren att läsa berättelsen och å andra sidan förflyter tid i berättelsen (Bridgeman 2007: 64). Det kan ta längre tid att läsa berättelsen än den tid som berättelsen utspelas i, precis som berättelsens tid kan vara mycket längre än tiden det tar att läsa den. För att läsa en utställningsberättelse måste museibesökaren också med sin kropp röra sig genom arkitekturens rumsligheter. Att väva samman tid och rum i upplevelserna av de arkeologiska utställningarna är därmed det första steget jag tar in i analyser av berättelsernas världar.

## berättelsetid och rum – berättelserum i fyra dimensioner

Genren utställningsberättelser har onekligen en speciell relation till rum och tid då museet som institution till stor del genom sin historia har ägnat sig åt att samla in hela världen och hela tiden och visa denna rumtid i komprimerade representationer i form av utställningar. Tiotusentals år, ibland hundratusentals år, och kanske ett helt landskaps, eller lands, förhistoria berättas i de arkeologiska utställningarna i ett eller flera rum som en läsare kan vandra igenom på några minuter. *Storyns* tusentals år är frusna i ögonblicksbilder som betraktarens blick kan svepa över, fram och tillbaka. Simon Unwin uttrycker det som att en monter i en museiutställning håller tiden statisk, någonting för vilket tiden har stannat (Unwin 2009: 105).

Det här avsnittet ägnas åt analyser av aspekter av tid och rum i utställningsberättelser, alltså åt berättelsernas skapade världar i vilka tid och rum kombineras i kompositioner, intriger och berättandediskurser. **Detta fyrdimensionella tid-rum kallar jag för berättelserum. I ett berättelserum är betraktarens fysiska närvaro och fysiska rörelser i rummet en ofrånkomlig del i det semiotiska arbetet.**

Med utgångspunkt i den narrativa teorin sammanfattar Teresa Bridgeman aspekter av tid och rum i fyra olika funktioner, nivåer. Den första (1) är att processen att läsa är i sig självt en temporärt belägen erfarenhet av den fysiska verkligheten av texten. Den andra (2) funktionen är att tid och rum är komponenter av det grundläggande begreppsmässiga ramverket för konstruktionen av berättelsevärlden. Även om de världar som konstrueras i läsandet inte är

helt och hållet definierade vare sig rumsligt eller temporalt, kräver de ändå en minimumnivå av rumsligt-tidslig stabilitet. Läsare behöver rumsliga och tidsliga krokar att hänga tolkningarna på. Den postmoderna berättelsen kan tappa den övergripande logiken i rum eller tid men detta gäller sällan båda på en gång. Den tredje (3) funktionen Bridgeman identifierar är att vår uppslukande erfarenhet av berättelse har temporala och rumsliga dimensioner. Vårt känslomässiga engagemang med berättelser är ofta länkat till temporala parametrar så som leda och spänning eller rumsliga parametrar som säkerhet, klaustrofobi och rädsla för det okända. Ofta sker detta genom empati med en protagonisters erfarenheter av sin värld (Bridgeman 2007: 64). Slutligen (4) påverkas våra tolkningar av berättelser både på en lokal nivå och i vår övergripande konstruktion av en berättelse som en kartläggning av tid och rum.

Our sense of climax and resolution, of complications and resolutions, the metaphors we use for the paths taken by plots are constructed on spatio-temporal patterns. (Bridgeman 2007: 64)

Vår medvetenhet om tid och rum på dessa fyra nivåer är vare sig jämlik eller konstant. Den *genre* berättelsen tillhör avgör delvis vilken nivå eller specifik aspekt som är i fokus, men varje enskild berättelse har sitt egna interna mönster som framhäver specifika aspekter av tid och rum (Bridgeman 2007: 64).

Berättandediskursen *Avstånd i tid är lika med avstånd i rum* är grundad på föreställningar om tid och rum som sammanvävda till en

helhet och i ”den långa farofyllda resan” som Melanie Wiber ser i berättelser om evolutionen kan protagonistens rörelse genom (evolutions) berättelsen anas (Wiber 1998: 49).

I en utställningsberättelse uppmärksammas just kombinationen tid och rum i titeln *Tiden i rummet*, vilket är en berättelse som i rummet erbjuder tre parallella berättelser genom förhistorien. Människlighetens (för)historia är den delberättelse som innehåller störst rumslighet och längst tidsperiod, medan berättelser om regionens förhistoria och berättelsen om livet hemma på gården innefattar en regional rumslighet och en kortare tidsperiod. Men betraktarens rörelse i rummet är den samma, oavsett vilken delberättelse den följer.

Utställningsberättelsernas tidsaspekter uttrycks ibland i texterna med metaforer som antyder rörelser och resor.

När vi rör oss 15 000 år bakåt i tiden ser vi hur vårt brukande av jorden en gång införlivat oss i ett kretslopp där människans liv sätter få spår i ett då nyligen isfritt land.<sup>1</sup>

Berättelsen Årtusendens Skåne inbjuder betraktaren att följa med på en resa genom tiden, genom förhistoriska och historiska epoker. Läsaren bjuds in att delta, det är läsaren som ”följer isens spår” och ”vandrar genom tiderna”.

Följ isens spår och vandra genom tiderna i det skiftande skånska landskapet från tundran in i den täta lövskogen ...<sup>2</sup>

- 
1. *Forntidens identiteter*
  2. *Årtusendens Skåne*

Vad som alltså är speciellt med just utställningsberättelser är att läsaren både har den fysiska verkligheten av texten och en fysisk verklighet av rummet som den rör sig i. Genom att röra sig i rummet följer betraktaren uppmaningen att ”röra sig 15 000 år bakåt i tiden” och den ”följer isens spår” då den vandrar genom utställningsrummet. Betraktaren kan uppleva sig vara berättelsens protagonist som rör sig igenom berättelserummets tid-rum. I berättelsen *Årtusendens Skåne* har betraktaren också sällskap av en kråkfågel som kan upplevas flyga genom tiden tillsammans med protagonisten. Fågeln och betraktarens (protagonistens) resa/vandring genom *Årtusendens Skåne* går (bokstavligen) genom huvudintrigen *De kringvandrande som blir bofasta* (Bünz 2014: 666).

En vandring genom ett berättelserum behöver inte betyda en linjär vandring genom tiden. Å ena sidan kan betraktaren själv välja att gå fram och tillbaka i rummet vilket innebär att den går fram och tillbaka i berättelsens tid, som står stilla i rummet. Å andra sidan behöver skaparen inte lägga berättelsen i en linjär tidsordning. Museibesökarens vandring genom berättelserummet *Möten mellan älvarna* är inte av retorn utstakad eller styrd i någon riktning och du behöver inte följa en tidslinje i rummet (även om den bitvis antyds). Mitt i det stora rummet med högt till tak står en pelare som på avstånd påminner om ett träd. Pelaren föreställer en borrhärna och kallas för Tidspelaren, men också för Världsträdet. På pelaren visas tiden som lager i jorden. Längst ned är längst tillbaka i tiden och längst upp är betraktarens samtid. En

sådan här tidspelare finns i flera utställningar<sup>3</sup> och representerar de lager som arkeologer i fältarbetet gräver sig ned genom för att nå längre och längre tillbaka i tiden. Den här sortens tidspelare antyder att betraktaren i sitt dagliga liv (utanför utställningsrummet) bokstavligen står högst upp och har alla lager med tid under sig. Men det är bara en tanke, eftersom betraktaren i utställningsrummet måste titta upp mot det översta lagret och själv står på det lager som representerar tiden längst ned.

Tidspelaren är mittpunkten i berättelserummet *Möten mellan älvarna* och berättelsen om förhistorien utgör en cirkel runt pelaren. Men berättelsens tidslinje går inte ett varv runt cirkeln, den går istället från den ena halvan i rummet till den andra halvan. Sten- och bronsålder tar upp den ena halvan och järnåldern den andra. Nutiden finns långt upp i toppen på pelaren. Pelaren är rummets och tidens mittpunkt och fasta punkt i rummet utifrån vilken tiden sprider ut sig i tre olika dimensioner.

Utställningen *Forntider II* är en berättelse som kan kallas för postmodern. Den har en rums- och tidskrok i en nutida transithall utifrån vilken betraktaren kan göra utflykter i olika riktningar i tid och rum. Det finns ingen tidslinje att följa, utflykterna går huller om buller. Det finns heller ingen rumslig logik i utflykterna. De utgår från en fast punkt i tid och rum och följer i utflykterna teman istället för rums- och tidslogik. Jag ser berättandediskursen *Människan är den samma* lysa igenom i berättelserna, vilket också fungerar som en sammanhållande knutpunkt. En annan utställningsberättelse som på sätt

3. Text *Spären talar, Blekinge i ett nötskal*



och vis delvis kan kallas för postmodern är utställningen *Fångstfolk* eftersom det i berättelserummet är svårt att hitta tidskrokar att haka fast berättelsen i. Utställningen är uppbyggd på ett rektangulärt delområde i ett stort rum. Den är vid den ena kortsidan avgränsad av en trappa som leder ned från våningen över. Men berättelsen fortsätter också in under trappan, i en gång som leder från *Fångstfolk* in i utställningen på andra sidan trappan som heter *AAJEH – Samisk källa*. Denna utställning är ”ett års vandring i renens spår från vår till vinter” ([www.jamtli.com](http://www.jamtli.com)) och det är en berättelse som verkar höra hemma i 1800- och 1900-tal.

Det finns inte så många tidsangivelser i texterna i *Fångstfolk* men på en skylt står det att

Våra äldsta föremål  
6000 – 9000 år gamla

En vandring genom gången under trappan och vidare ut till *AAJEH – Samisk källa* borde innebära en vandring från dessa 6000-9000 tusen år sedan, fram till historisk tid där berättelsen om samerna utspelas.

Då jag startar vandringen i berättelserummet *Fångstfolk*, där det är mycket högt till tak, och går emot passagen där det är mycket lägre till tak, ser jag under trappan en glasmonter. Bortanför montern, längre in under trappan, syns vad som ser ut som tre gamla fotografier av människor från olika delar av världen. Fotona och montern är vardera ca 2 meter höga och 1 meter breda. Både montern och bilderna är vinklade lite grand ut från väggen under trappan och därmed vända mot mig där jag står

redo att påbörja vandringen. I montern hänger ett träföremål och på en skylt läser jag:

Vinter då som nu  
Slädmed från Gedungsen i Ragunda  
5400 år gammal

En kåta som på andra sidan hör till berättelsen om samerna tränger också in under trappan. Det är baksidan av kåtan jag ser härifrån, ingången är på motsatta sidan. På kåtans baksida sitter en skylt med ett citat som är ”Ur hövdingen Seattles tal till den vite mannen år 1855”. Avståndet från montern med slädmeden till skylten med citatet från hövdingens tal är kanske en och en halv meter och de få stegen från montern till hövdingens citat tar berättelsen från tiden för 5400 år sedan till 1850-talet.

Nedsänkt i golvet mellan montern och kåtan finns ännu en monter, ca 40x40 cm och 10 cm djup. Det ligger ett antal små föremål på botten och bredvid dem ligger textlappar: Grönland, Colorado, Alaska Idaho, Illinois, Australien, Kalifornien, Sydafrika. Alltså föremål från många olika platser i världen. Vad som inte framgår är hur gamla föremålen är. Är de 100 år gamla? Eller 5000 år gamla? Är alla föremål lika gamla eller kommer de från helt olika tidsperioder? Som betraktare får jag inga ledtrådar.

Efter montern med slädmeden följer raden med fotograferade människor. Fotona är i gråskala och ser ut att vara gamla. Den första bilden visar en vuxen person med ett litet barn på ryggen. Längst fram i bilden sitter en hund. Människorna är inlindade i skinnfällar. De har rakt mörkt hår och anletsdragen skulle de kunna vara asiatiska, eller är de kanske

nordamerikanska urinnevånare? Den andra bilden visar en man som sitter i en kanotliknande båt och paddlar. Det är en mörkhyad man med bar överkropp. Han har kort, svart krusigt hår, kanske har han afrikanskt ursprung. Den tredje bilden visar en vuxen person som bär ett litet barn på ryggen. Kläder och anletsdrag för mina tankar till inuiter, eller är det kanske samer? Jag ser i fotografierna representationer av människor från olika delar av världen.

När jag går in en bit i gången under trappan ser jag att vid varje fotografi finns det en monter med föremål. I montern bredvid bilden med den vuxne, barnet och hunden sitter några texter

Pilbåge och pilar från Texas. Var våra likadana?

Pilspets av kvartsit. Frostviken.

Pilspetsar från Arizona och Texas.

I montern bredvid den mörkhyade mannen i båten finns några föremål och texterna

Harpuner från Alaska och Kongo.

Sänken från Frostviken, Lit och Hackås

Vid den tredje bilden visas föremål från Sverige. Det står inte någonstans vilken tid något av föremålen kommer ifrån. Hör föremålen till människorna i bilderna? Är det föremål som är flera tusen år gamla? Beträktaren får ingen ledtråd och vandringen under trappan är därmed svår att placera i tid. Befinner jag mig i tiden för 5400 år sedan eller är det 1855 då hövdingen talar? Fotografierna måste vara från en ganska nära historisk tid medan föremålen

kan vara 100 år eller 6000 år gamla, kanske båda delarna. Oavsett hur gamla föremålen är ligger det nära till hands att koppla samman människorna på bilderna med artefakterna och det ligger också nära till hands att placera artefakterna i tiden för 5000-9000 år sedan. Jag ser en författarintention att *berätta om vad som hände (på olika platser) i världen (utanför Sveriges gränser)* men frågan är *var i tiden* berättelsen befinner sig? Det finns olika sätt för en teckenskapare att uppfatta bilder, föremål och tidsangivelser i gången under trappan. Teckenskaparen kan uppleva att berättelsen växlar mellan historisk tid och förhistorisk tid, eller också att tiden genom tunneln är den samma hela vägen, alltså för 5000-9000 år sedan eller på 1850-talet. Bilderna på människorna kan uppfattas representera människor från olika delar av världen i nutiden, under 1800-1900-tal eller under förhistorien. De kan också uppfattas som att människor i andra delar av världen under 1800-1900-tal eller under 2010-talet lever som ”vi” levde för 5000-9000 år sedan. Det går alltså att i berättelsen uppfatta berättandediskursen *Avstånd i tid är lika med avstånd i rum* då människorna i bilderna kan tolkas som nästan nutida representationer av människor i andra delar av världen, långt från Sverige, och att de lever på samma sätt som den förhistoriska människan levde här då. En teckenskapare kan också i den sista bilden se samer och koppla samman dem med berättelsen om tiden för 5000-9000 år sedan. Eller så kan teckenskaparen koppla samman de jämtländska förhistoriska föremålen med samerna i historisk tid.

Då jag kommer ut på andra sidan trappan befinner jag mig i utställningen *AAJEH – Samisk*

*källa* och tiden är kanske för 100 år sedan. Har jag gjort en resa genom tiden då jag gått genom gången under trappan? Eller har jag gått från 5000-9000 år sedan till det historiskt tidlösa, stillastående Andra? Bilden med människorna jag ser som inuiter eller samer och montern med föremålen påträffade i Jämtland är i rummet placerade på andra sidan trappan. Om jag går in en bit i berättelsen *AAJEH – Samisk källa* och vänder mig om ser jag samekåtan och inuiterna/samerna bredvid varandra. Var slutar berättelsen om *Fångstfolket* som levde för 5000-9000 år sedan och var börjar berättelsen om de i sammanhanget nästan nutida samerna?

Ytterligare en aspekt av tid är å ena sidan naturliga cykler så som årtidsväxlingar och dygnsrytm och å andra sidan individens perception av att egna tankar och känslor har en följd. Mellan dessa ytterligheter som Shlomith Rimmon-Kenan kallar för det naturliga och det personliga finns huvudströmmen av temporala upplevelser. Här är tiden en intersubjektiv, allmän, social konvention som etableras för att vi ska kunna underlätta våra liv tillsammans (Rimmon-Kenan 2002: 43-44). Det finns ett par exempel i det undersökta materialet där en dygnsrytm skapas i berättelserummet.<sup>4</sup> I utställningen *Fångstfolk* iscensätts en solnedgång och det blir mörkt och tyst en stund i en natt, för att sedan bli ljust, ljudligt och dag igen. Dygnsrytmen kombineras med upplevarens personliga tankar och känslor då den rör sig i rummet. Upplevelser av berättelserummet *Fångstfolk* innehåller alltså å ena sidan frusna ögonblicksbilder av de tusentals åren och å

andra sidan de båda temporala ytterligheterna det naturliga och det personliga.

## resurser för meningsskapande

Praktiker för representation och kommunikation ändras och de modifieras ständigt. För att komma bort från en föreställning om fasta regler och stabila sedvänjor i kommunikationspraktikerna väljer Kress bort begreppet grammatik och använder istället *semiotiska resurser*. *Resurser* för representation ändras ständigt, är socialt skapade och bär därför med sig regelbundenheter som finns i de sociala praktikerna och har därmed en viss grad av stabilitet (Kress 2010: 8).

*Ramar* och *resurser för inramning* är essentiella för meningsskapande i alla modus (van Leeuwen 2005: 14, Kress 2010: 149). Ramen markerar spatialt och/eller temporalt omfång och gränser för en text eller andra semiotiska enheter. En *ram* definierar en värld att engagera sig i, den exkluderar och inkluderar, och genom att göra det formar den och presenterar världen utifrån *inramarens* intressen och principer. En ram skapar enhet, relation och samstämmighet för det som *ramas in*, för alla element inom ramen (Kress 2010: 149). Att definiera utställningsberättelser som en genre är ett sätt att rama in en viss sorts berättelser som i sin tur skapar ramar för förväntningar och upplevelser. Dessa processer kallar Roppola för *inramning*. Människor som går till museer har med sig föreställningar om *vad* ett museum och *vad* en utställning är för någonting. Föreställningar som styr deras deltagande, utvärdering av och upplevelser vid museibesök (Roppola 2012:

4. *Människor som vi*

76-77). Museet som begrepp ramar alltså in en uppsättning förväntade upplevelser, det är ett sammansatt tecken som har tydliga betydelser för en museibesökare.

Men museet är också en arkitektonisk byggnad som bokstavligen ramar in en plats som kallas för museum (Roppola 2012: 94). Och i museibygnaden finns ramar i form av väggar, tak, golv och andra arkitektoniska element. I museiutställningarna används i sin tur många olika resurser för att både rama in själva berättelserummet och för att inom berättelserummet med olika medel koppla samman och avskilja olika delar av berättelserna. Rumsliga element så som väggar, tak och golv ramar in och avskiljer, liksom skärmar, montrar och annan rekvisita kan dela av och koppla samman.

Inramning handlar om att visa vad som hör samman och vad som inte hör samman, vad som kopplas ihop och vad som avskiljs (van Leeuwen 2005: 9). Varje kultur tillhandahåller specifika semiotiska resurser för att skapa tecken och även specifika resurser för att rama in sammansatta tecken. Hur inramningen sker, vilken typ av ramar som finns, vilka saker som ramas in varierar mellan olika kulturer (Kress 2010: 10). Varje modus har sina specifika medel för inramning och de olika resurserna för inramning ger olika sorters resultat. Kress menar att inramningsredskap är betecknare, resurser för att skapa tecken och som sådana har de betydelsepotential av ett specifikt slag (Kress 2010: 152).

Färg är en resurs för inramning som ofta används i utställningar. En färg kan användas som ett bakgrundslager och då ramar den in genom att fastställa det ”underlag” på vilket ting ”är”, ”tillhör”, ”händer” (Kress 2010: 151). Det

här används i flera olika utställningsberättelser och ett tydligt exempel är utställningen *Mellan is och eld* där varje delberättelse utspelas på en tydligt urskiljbar bakgrundsfärg.

Färg är inte bara en semiotisk resurs, det är enligt van Leeuwen även ett modus som kan användas för kommunikation på flera nivåer samtidigt. Färg kan beteckna människor, platser, ting och generella idéer. Färg kan användas för att förmedla betydelser mellan människor. Färg kan också användas textuellt för att skapa sammanhang mellan olika element i en större helhet och/eller urskilja dess olika delar (van Leeuwen 2011: 11). Det sistnämnda är just inramningsfunktionen där färger kan rimma eller kontrastera. Färg påverkar också människors känslomässiga stämningar och frambringar humör och djup i upplevelser. Färger är nära sammanknutet med ljus. Avsaknad av ljus är avsaknad av färg. Färger kan få saker att sticka ut eller försvinna. Färger kan upplevas som varma eller kalla, varma färger har en stimulerande effekt medan kalla färger har en avslappnande effekt (Falk & Dierking 2000: 124-125).

Det finns inte bara typer av inramningar utan även grader av inramning (van Leeuwen 2005: 11). Enligt multimodala semiotiska principer skapas olika grader av sammankopplingar och separationer och exempelvis *färger* och *material* kan genom likheter och olikheter *rimma* och/eller *kontrastera* (van Leeuwen 2005: 18). Vid analyserna av utställningen *Fångstfolk* ovan blir det även tydligt att ljud kan ha en inramande funktion. **En av anledningarna till att jag har svårt att avgöra var berättelsen *Fångstfolk* slutar och berättelsen *AAJEH – Samisk källa***

**börjar är att de båda berättelserna inte kontrasteras emot varandra med några tydliga inramningar/avskiljningar. Färger, material, ljussättning och ljuden i rummet rimmor med varandra och skapar en enhetlighet.** Tillsammans kontrasteras de båda utställningarnas utomhusmiljö istället mot inomhusmiljöer i berättelser i angränsande rum som handlar om vikingatid och historisk tid. De båda berättelserna *Fångstfolk* och *AAJEH – Samisk källa* ramar in och kopplas samman med varandra samtidigt som de tillsammans kontrasteras emot och avskiljs från berättelserna om järnålder och historisk tid.

En visuell representation kan ha hög eller låg *modalitet*, vilket innebär att den upplevs ha ett högt eller lågt sanningsvärde och grad av verklighet. Olika semiotiska resurser används för att kommunicera om en representation ska tas för fakta eller fiktion, bevisad sanning eller en hypotes (van Leeuwen 2005: 91). Utifrån en socialsemiotisk utgångspunkt är sanning en semiotisk konstruktion och som sådan uppstår sanningen utifrån en specifik social grupps värderingar och föreställningar (Kress & van Leeuwen 2005: 154). Vad som betraktas som verkligt beror på hur verklighet definieras i den specifika gruppen, där individerna har en kulturell träning och befinner sig i ett socialt sammanhang och i en specifik historisk situation (Kress & van Leeuwen 2005: 158). Modalitet kodas också olika i olika kontexter. En teknologisk kodning av modalitet domineras av representationens effektivitet, den visuella representationen fungerar då som en blåkopia. När exempelvis färg är onödigt för det vetenskapliga

eller teknologiska syftet med bilden, har den i det här sammanhanget låg modalitet. I konst, reklam, mode, foton av mat, inredningsdekorationer är färger en källa till vällust och affektiva betydelser och har därför i dessa sammanhang hög modalitet som kodas sensoriskt. Modalitet kan också kodas abstrakt som i konst och i akademiska och vetenskapliga sammanhang. Här är modaliteten högre ju mer en bild reducerar det individuella till det generella, det konkreta till dess essentiella kvalitéer. Slutligen finns det den naturalistiska kodningen som bygger på sunt förnuft (Kress & van Leeuwen 2005: 165). I dagens västerländska samhälle är naturalistisk modalitet det dominerande sanningskriteriet i visuell representation. Naturalistisk modalitet bygger på idén om att ju mer verklighetstrogen en representation är, desto sannare upplevs den vara (van Leeuwen 2011: 22).

I föregående kapitel konstaterade jag att det finns likheter såväl som skillnader på hur den visuella grammatiken kan användas i tvådimensionella bilder respektive tredimensionella modeller. Utifrån naturalistiska sanningskriterier är en tredimensionell rekonstruktion av en människa väldigt mycket mer ”sann” än en tuschteckning med naiva, komiska eller på annat sätt förenklade representationer av människor. Men de tecknade och målade bilderna kan ha många olika grader av naturalism. Teckningarna i figurerna 5.5 och 5.6 har låg grad av naturalistisk modalitet på grund av att människorna är förenklade och har drag av karikatyrer medan den representerade deltagaren i 5.7 har högre sanningsgrad då det är en naturtrogen teckning av hur en människa kan se ut vad gäller proportioner och anletsdrag. Det förekommer även

fotografier av människor och miljöer i utställningarna och dessa har utifrån naturalistiska kriterier en mycket hög sanningsgrad.

Det finns också variationer av naturalism i de tredimensionella modellerna. En modell kan vara i miniatyr eller naturlig storlek. Tredimensionella modeller kan vara kraftigt stiliserade och därmed minska i naturalistisk sanningsgrad. Det kan vara figurer täljda i trä, eller enkla dockor med påmålade anletsdrag. Men de kan också vara, som till exempel rekonstruktionen som kallas för Hallonflickan, så naturalistiska att det går att se enskilda hårstrån, ojämnheter i hyn och droppar med tårvätska i ögonen. I det föregående kapitlet konstaterades att det förekommer att representerade deltagare möter betraktarens blick. Dessa deltagare är alltid tvådimensionella representationer, de tredimensionella representationerna och rekonstruktionerna möter aldrig betraktarens blick. Det här kan hänga samman med den höga graden av naturalism i de tredimensionella representationerna och rekonstruktionerna. Graden av naturalism blir för stor och du som betraktare, läsare och upplevare av utställningens berättelse blir *för* inblandad i berättelsen.

Textberättelserna till rekonstruktionerna brukar dessutom innehålla information om de vetenskapliga metoder som använts för att få fram en så riktig rekonstruktion som möjligt. Rekonstruktionerna av människors ansikten är så nära "sanningen" som vetenskapen kan komma.

Med hjälp av flera benexperter ... kunde kraniets delar monterats samman.<sup>5</sup>

5. *Ett annat liv*

Det finns vetenskapliga studier av hur en människas kranium påverkar ansiktets muskelfästen, broskdelar och liknande. Oscar följer dessa principer och arbetar efter samma metod som rättsmedicinare gör när de försöker rekonstruera utseendet på brottsoffer.

[---]

Vi vet ingenting om Estrids kroppsvikt, ögon- och hårfärg. De val vi har gjort bygger helt på antaganden som flera forskare anser vara rimliga.<sup>6</sup>

Rekonstruktionerna står i utställningsrummet för att betraktaren ska kunna få en bild av hur människan "verkligt" kan ha sett ut. I kapitel fyra konstaterades att rekonstruktionerna, liksom alla modeller i naturlig storlek, har en väldigt likartad färgskala vad gäller hud-, ögon- och hårfärg. Då de naturalistiska sanningskriterierna och de vetenskapliga metoderna säger att dessa rekonstruktioner är så nära sanningen som det går att komma innebär det att betydelsen förmedlas att "det var så här de verkligt såg ut", människorna som levde "här" under förhistorien. Att det sedan finns målningar och teckningar av människor med mörkt hår och bruna ögon har inte samma grad av "sanning", dessa bilder har lägre modalitet vad gäller de naturalistiska sanningskriterierna och de framhålls inte heller ha någon grund i påstådda vetenskapliga sanningskriterier. Detta innebär att det i de visuella representationerna finns utsagor om hur den forntida skandinav (utifrån både naturalistiska och vetenskapliga sanningskriterier) såg ut och därmed också hur den *inte* såg ut. **Den forntida människan som levde i det vi**

6. *Ett annat liv*

**idag kallar för Skandinavien var visserligen inte blond och blåögd, men den var definitivt inte brunögd och mörkhårig och den hade inte en lite mörkare nyans på hyn. De rekonstruktioner som finns i de utställningar som ingår i undersökningen skapar tillsammans ”en sanning” om ett homogent utseende med små variationer. Det skapar en norm om hur den förhistoriska människan såg ut.**

Sanningsvärden kan förmedlas på olika sätt och ett exempel på en resurs som kan användas för att kommunicera sanningsvärde i en representation är färgsättningen. Kress & van Leeuwen lyfter fram tre olika skalor utifrån vilka färger fungerar som markörer för ”sanningsvärde”. De kallar skalorna för (1) *färgmättnad*, en skala som går från full färgmättnad till avsaknaden av färg i svart och vitt, (2) *färgdifferentiering*, en skala som går från en maximalt differentierad skala av färger till monokromt, och slutligen (3) *färgmodulering* som är en skala från helt modulerade färger som till exempel användandet av många olika nyanser av rött, till enkla släta färger (Kress & van Leeuwen 2006: 160).

När färgernas mättnad är vad vi upplever som standard, det vill säga så som vi ser dem i ”verkliga livet” anser vi bilden vara verklig, naturalistisk. När färgerna är matta är de mindre än verkliga, eteriska eller spöklika och när de är mer mättade upplever vi dem som överdrivna och mer än verkliga. Bilder vi upplever som naturalistiska tillskrivs högre trovärdighet, de har högre modalitet. Bilders modalitet påverkas även av detaljrikedomen i färgsättningen och ju mer som tas bort och abstraheras från färgerna, ju mer färgerna reduceras, desto lägre blir

bildens modalitet (Kress & van Leeuwen 2006: 159).

Den roll som färg spelar i tvådimensionella visuella representationer stämmer också väl på tre-dimensionella representationer där även material som används kan motiveras utifrån naturalistiska kriterier. Som när en leksaksbil är gjord av metall och en nalle av mjukt, ulligt material. Men materialen kan också vara mer eller mindre verkliga (Kress & van Leeuwen 2006: 254-255).

Men det går också att använda kombinationer av material och färg på ett sätt som vänder upp och ned på sanningskriterierna. I utställningen *Mellan is och eld* används former, färger, ytor och material som på olika sätt blandar och vänder på det naturalistiska och abstrakta. Berättelserummet yngre stenålder ramas in av mättade gröna och gula färger och i ena änden av rummet är en stenkammargrav uppbyggd. Graven är gjord av trä och ovanpå konstruktionen ligger mjuka dynor av tyg, med färg och mönster som efterliknar sten. Hela konstruktionen inbjuder betraktaren att klättra, sitta och krypa under, alltså uppleva med hela kroppen. Det är en abstrakt grav med räta linjer istället för naturalistiska, rundade och skrovliga stenar. Färgen är naturalistisk på dynorna men ytorna är släta och mjuka istället för hårda, ojämna och skrovliga. Avdelningen med stenkammargraven har låg verklighetsgrad och hårt har bytts ut mot mjukt och sten har bytts ut mot trä och tyg, rundade ojämna former har byts ut mot rektangulära former med räta vinklar och raka kanter.

Modalitet	Teknologisk kodning	Representationens effektivitet
	Abstrakt kodning	Reducerar till det generella och konkreta, essentiella kvalitéer
	Naturalistisk kodning	verklighetstroget

(Kress & van Leeuwen 2006: 165-166)

Färg som markör för sanningsvärde	<p><i>Färgmättad</i> – från full färgmättad till svart-vitt</p> <p><i>Färgdifferentiering</i> – maximalt differentierad skala av färger till monokromt</p> <p><i>Färgmodulering</i> – från många olika nyanser av samma färg till enkla släta färger</p>
-----------------------------------	--

(Kress & van Leeuwen 2006: 165-166)

Ljud är en semiotisk resurs som används i många utställningsberättelser. I de utställningar som ingår i materialet finns många exempel där naturalistiska ljud bidrar till att skapa vad som kan uppfattas som verklighet i berättelserummen. Rinnande vatten eller brusande vågor, vinande vind, prasslande löv och sprakande eld. Fåglar kvittrar, grodor kväker, hundar skäller och vilda djur ger läten ifrån sig. Det kan också vara ljud från människor som rör sig eller arbetar med någonting. Några gånger hörs en människa hosta, ett spädbarn gråta och lite större barn tjuta och skratta. I berättelsen *Gryningsland* räknar två röster upp namn på människor och platser i ett järnålderns berättelsesrum, i *Årtusendens Skåne* berättar *jägaren* om sitt liv. Rösterna talar till museibesökaren, de talar aldrig med varandra. **På samma sätt**

**som de visuella berättelserna nästan aldrig visar ögonkontakt och samtal mellan berättelsernas förhistoriska människor används aldrig resurserna ljud och talat språk för att ge intryck av att människor pratar med varandra.** Ljuden i berättelserummen innehåller aldrig samtal mellan människor och vuxna människor skrattar aldrig. **Det förekommer toner från horn och flöjt och trummande rytmer, men jag hör aldrig en melodi i vad jag skulle kalla för musik.** I texter omtalas fester och musik men det hörs aldrig i rummet. Ljuden från människor i berättelserummen berättar om vardagsaktiviteter, aldrig om fest. **Resursen ljud används ibland för att antyda religiösa ritualer men den används aldrig för att visa på sociala aktiviteter som samtal, støj, musik och dans i vardag och vid fest.**



## årstider, tider på dygnet och olika verkligheter

Färger, material och former kan användas på många olika sätt i skapandet av berättelsevärldar. Nedan följer analyser av de två utställningarna *Forntidens identiteter* och *Forntid på Falbygden* vars berättelser framställs i olika typer av berättelserum. Jag har valt att lyfta fram och beskriva dessa båda berättelser på grund av att det är tydliga exempel på berättelserum som med färger, former och material kommunicerar olika verkligheter, atmosfärer och miljöer i olika årstider och vid olika tider på dygnet.

Utställningen *Forntidens identiteter* är ett berättelserum med vita väggar, vitt tak och vita trä- och metallformationer och montrar. Rummet är därmed monokromt vitt, endast golvet bryter av med träplankor i mättade gula och bruna nyanser. Alla ytor i rummet är släta, blanka och, förutom golvet, enfärgade, det vill säga omodulerade. Berättelsen om forntidens identiteter är, händer på detta vita och släta underlag, berättelsen ramas in både av rummets väggar och av den vita färgen. Rummets belysning förstärker plattheten i färgerna då den, förutom några enstaka strålkastare som riktats mot texter, ger ett jämnt sken över hela rummet. Därmed ger färgerna i berättelserummet en långt ifrån naturalistisk miljö för berättelsen att utspelas i, den är mindre verklig och skulle kunna beskrivas som förändligad. Men det är inte bara färgerna som är mindre verkliga. Det samma gäller för de modeller och montrar som står i rummet. De har enkla former och platta, släta ytor, de är abstrakta. Berättelserummet är abstrakt i tre dimensioner, i färger, ytor och former, det är ett förändligt rum bortanför verkligheten.

Färger och deras olika värden och egenskaper kan användas som metaforer (van Leeuwen 2011: 60). Rummets vithet och formen på några av de abstrakta modellerna för tanken till ett vinterlandskap, det vita kan vara en metafor för vinter och snö och några av modellerna kan föreställa snödrivor eller isformationer.

Ljusheten i sig sägs ha en gudomlig utstrålning och kan skapa en andlig intensitet (van Leeuwen 2011: 61). Texterna i utställningsrummet *Forntidens identiteter* är kortfattade och reflekterande runt människan genom tiderna. Berättelserummet är en stund för eftertanke, det är en andlig upplevelse, utanför verkligheten.

Utställningen *Forntid på Falbygden* är uppbyggd i flera rum i olika storlekar. Gemensamt genom rummen är en färgskala med matta gråbruna nyanser i milt upplysta rum. Väggarna är klädda med träplankor som är målade i en matt brun nyans. Golvet är lite ljusare brunt och det är mönstrat i olika nyanser. Den svaga belysningen skapar skuggor och mönster i utställningsrummet. Det vi uppfattar som verklighet tappar mycket av färgmättnad och variation när dagsljuset försvinner, mönster slätas ut och alla färger blir gråaktiga. Eftersom färgerna i det här berättelserummet är närmre vad jag skulle se i ”verkligheten” är modaliteten i det här berättelserummet lite högre, det närmar sig det jag upplever som naturligt. I det första och största rummet hörs strilande vatten från en modell som ser ut som smältande is. Modellen hänger i taket över en damm med vatten. Tillsammans med strilet av vatten hörs ett vinande ljud, som vind över öppna slätter. Hela utställningens berättelserum har en atmosfär av skymning och mörker i färg och ljussättning och i den första avdelningen

smälter isen i vinande blåst och det är tomt och öde.

De former som finns i de olika rummen har till stor del släta ytor och räta linjer. Det bryts dock av med några rekonstruerade megalitgravar som är uppbyggda av vad som ser ut som riktiga stenblock vars former, ytor och färger är naturalistiska.<sup>7</sup>

*Då jag kommit en bit in i rummet med graven startar en ljudslinga där en kråkfågel, troligtvis en korp, först kraxar till och sedan börjar trummor ljuda rytmiskt, ackompanjerade av fågelns kraxande. En målning på väggen mitt emot graven lyser i mättade röda och gula nyanser. Solen är gul, människorna är röda. I spegelväggen vid graven ser jag en reflektion av scenen med människor som ser ut att dyrka solen och kanske de döda i graven. I speglarna ser det ut som att ritualen utspelas i ett landskap bortanför graven. Spegelarna gör också att rummet känns mycket större än vad det egentligen är. De trummade rytmerna förstärker stämningen av kult och ritual och de transporterar mig från verkligheten vid graven till scenen med människor utanför verkligheten.*

Berättelserummet med graven är visuellt till viss del en utomhusmiljö, vilket förstärks av kråkfågeln läten. De ”onaturligt” starka röda och gula färgerna i målningen placerar scenen med människorna utanför verkligheten. Den förhistoriska människan finns levande i bild och i rytmiska trumljud och som döda mänskliga kvarlevor i gravarna. Men de levande människorna

är med de starka onaturliga färgerna placerade utanför verkligheten, de är inte inne i berättelserummet tillsammans med mig. De mänskliga kvarlevorna är istället så verkliga de kan bli med sin materiella närvaro i rummet. De är inte bara naturalistiska, de är i rummet.

*Ljudslingan tystnar när jag går vidare till nästa rum och jag är därmed tillbaka i verkligheten. Jag går fram till en monter där ett litet föremål visas och rummet fylls nu av fågelkvitter och toner från en flöjt. Återigen transporteras jag genom rum och tid till en utomhusmiljö där någon spelar flöjt.*

Här finns ännu en rekonstruerad grav, lite mindre än den förra, men därutöver är väggar och montrar raka, släta och platta i färg och form. Ljudslingan förflyttar för en stund berättelsen till en utomhusmiljö, men då den tystnar är berättelserummet åter en inomhusmiljö.

Berättelsen om forntiden på Falbygden utspelar sig därmed i berättelserum som förflyttar sig mellan inomhus och utomhus och mellan verklighet och utanför verklighet. De olika miljöerna och verkligheterna finns delvis parallellt i rummen, men **ljudslingorna kan upplevas som att de transporterar mig som upplevare mellan de olika världarna.**

De olika delberättelserna och olika rummen i *Forntid på Falbygden* har varierande grad av naturalism. Men som helhet är de naturalistiska inslagen större i *Forntid på Falbygden* än vad det är i utställningen *Forntidens identiteter*. **Med hjälp av belysning, färgsättning och inredningens ytstrukturer skapas i de olika utställningarna berättelserum med olika grad av ”verklighet” vid olika tider på dygnet och även vid olika**

7. Den ena rekonstruktionen är den som diskuterades i kapitel fem (figur 5.4).

**tider på året. Det berättelserum betraktaren kliver in i *Forntiders identiteter* är vinter och dag, klivet in i *Forntid på Falbygden* är ett steg in i kväll eller natt någon gång under höst eller vår.** De båda utställningarnas berättelserum är frusna ögonblick både av det som kan uppfattas som linjär historisk tid och de naturliga temporaliteterna (Rimmon-Kenan 2002: 43-44) dygnsrytm och årstidsväxling.

Berättelserna *Forntidens identiteter* och *Forntid på Falbygden* tillåter betraktaren att komma in i och röra sig i berättelserummen. Att röra sig i berättelserummet *Forntidens identiteter* är att röra sig utanför verkligheten, att vandra genom *Forntid på Falbygden* är en vandring i verkligheten där du kan titta in i en förhistorisk scen utanför verkligheten och med hjälp av ljud kanske tillfälligt uppleva dig transporterad till denna scen utanför verkligheten.

## geometriska former

Kress & van Leeuwen framhåller att de grundläggande geometriska formerna alltid har fascinerat, till och med i religiös vördnad och den vetenskapliga tidsåldern är inget undantag. Cirklar, kvadrater och trianglar har betraktats som rena, kvasivetenskapliga ”atomer” av den synliga världen, som en ”ren manifestation av element” (Kress & van Leeuwen 2006: 53). I dagens västerländska samhälle är kvadrater och rektanglar element av den mekaniska och teknologiska ordningen i en värld av konstruktioner skapade av människan. De är de dominerande formerna i städer, byggnader och vägar och många av våra vardagsföremål, bilder inkluderade, har denna form. Rektangulära

former kan staplas och passas ihop med varandra i geometriska mönster. De utgör moduler och byggstenar och föredras därför av de som är eller tänker som byggare och ingenjörer (Kress & van Leeuwen 2006: 54).

De grundläggande geometriska formernas betydelser motiveras på två olika sätt. För det första utifrån de värden som tilldelas formernas egenskaper i en specifikt social och kulturell kontext. En rektangel kan staplas, vilket kan vara en positiv egenskap i exempelvis stadsplanering, men samtidigt vara en mindre positiv egenskap i en motkultur där drömmen är att bo i geodesiska kupoler. För det andra skapas betydelser utifrån de kvalitéer vi kan se i sådana objekt i vår omgivning som, om de abstraheras till sin underliggande basform, skulle vara cirkulära eller rektangulära. De värden som kopplas till dessa kvalitéer i olika sociala kontexter ger upphov till betydelser (Kress & van Leeuwen 2006: 56-57).

Unwin framhåller att geometri har betydelse för arkitektur på många olika sätt och arkitekturens användande av geometriska former kan diskuteras utifrån en spänning som uppstår mellan å ena sidan den fysiska världen och å andra sidan idéer som intellektet påtvingar världen. Unwin definierar två olika sätt att använda geometri. Det ena är att använda en geometri som växer fram ur varats betingelser, ”geometrier av att vara”, och det andra är att tvinga på eller (med intellektet) täcka över världen med en idealgeometri. Inom idealgeometrin finns ett antal perfekta former så som till exempel cirklar, rektanglar, pyramider och koner som kan tvingas på världen som ett medel för att *identifiera platser*, andra geometrier uppstår i

våra interaktioner med världen. Geometri kan ha sitt ursprung i acceptans av hur världen fungerar likaväl som den kan ha sitt ursprung i kontroll och påtvingande (Unwin 2009: 313).

Kress & van Leeuwen menar att det finns en fundamental motsats mellan kvadrat och cirkel, mellan vinklar och kurvor. Fyrkantighet finns inte i naturen medan cirklar och kurvor är något vi förknippar med en organisk, naturlig ordning. Vinklar ger associationer till en oorganisk, kristallin värld eller till teknologins värld, vilket är en värld vi skapat själva och därav en värld vi kan, åtminstone i princip, förstå helt och fullt. Den organiska världen är inte skapad av oss och kommer därmed alltid ha en viss grad av mysterium. Människor som tänker i banor av organisk tillväxt snarare än mekanisk konstruktion väljer därmed i första hand rundade former (Kress & van Leeuwen 2006: 55). Unwin framhåller i sin tur att cirkeln är en av de mest kraftfulla symbolerna för mänsklig gemenskap och i arkitekturen verkar det tala för att människor är jämlika och tillsammans i en delad upplevelse. Cirkeln är i en "social geometri" mönstret som skapas då människor, som alla vill se varandra, samlas runt en lägereld. Det är ett mönster som associeras med konversation (Unwin 2009: 147).

Vad har då de geometriska formerna för betydelse i de arkeologiska utställningarnas berättelser? Används cirklar och rektanglar, kurvor och vinklar i berättelserummen för att skapa betydelse om berättelsers världar och innehåll?

Utställningen *Möten mellan älvarna* är uppbyggd i ett enda stort kvadratformat rum som kan nås via två ingångar (figur 6.1). Båda ingångarna är placerade vid den enda änden av

rummet. Titeln på utställningen antyder möten och den inledande texten berättar att

Sedan isen smälte och landet steg har människor mötts i 8 000 år.

I texterna berättas om möten mellan människor från söder och människor från norr. På den översiktskarta som finns tillgänglig visas att berättelsen också har teman så som eld, vatten och kvinnlig respektive manligt.

I utställningsrummet finns inga utstakade vägar och besökaren lämnas därmed fri att vandra fram och tillbaka, kors och tvärs. Mörkgrå väggar och dämpad belysning med ljuseffekter och rader med lampor i det höga taket skapar illusionen av en stjärnhimmel och utomhusmiljö. En kåta är uppbyggd i rummet och vatten strilar i ett vattenfall. Golvet är ett trägolv som antyder inomhusmiljö, men berättelserummet jag som teckenskapare kliver in i upplever jag ändå som en natt ute i det fria.

Det finns i rummet både räta vinklar i rektangelformer och cirklar och kurvor och frågan är då om detta skapar betydelser i utställningsberättelsen. Den omnämnda kåtan är en kon med ett cirkelformat golv och bredvid den ligger på trägolvet ett antal stenar i olika storlekar som bildar en oval (alltså inte samma form som visas på översiktskartan), ungefär i samma storlek som kåtans cirkelformade golv. Nästan hälften av kåtans väggar har utelämnats och därmed ges betraktaren fri insikt över konstruktionens cirkelformade, skrovliga och ojämna golv som är inneslutet av en träram. En liten cirkelformad monter är ingjuten i kåtans golv och några stenar ligger bredvid i en cirkelform. En rad

med spår från nakna små människofötter leder från kanten mot mitten. Kåtan står i rummets ena halva, den halva där de båda ingångarna till rummet finns. I samma halva hänger i taket, precis innanför den ena ingången, en cirkelformad svart platta. I plattan finns ett antal ”hål” i former av hållmålningar. Lampor lyser igenom hålen och bildar också en ljus kant runt plattan.

Rummets andra halva domineras av en konstruktion som antyder ett rektangulärt långhus. En långsmal rektangulär form skapas på golvet med hjälp av en trä-kant som ramar in ett skrovligt upphöjt betonggol. Vid båda kortändarna står rektangulära gavlar, vardera gjorda av tre avbarkade stockar. I taket hänger rektangulära lysande nät, som ett abstrakt tak över det antydda huset. Det hänger också en cirkelform med lysande kanter över huset. Vid de båda kortändarna står invid rummets väggar två olika arrangemang, vid den ena änden två rektangulära stående vävstolar och vid den andra täcks väggen av en fäll och framför den står en smal hög pelare på vilken det står en tron i miniatyr.

Det finns därmed två olika huskonstruktioner i utställningsrummet. En konformad, rundbottnad kåta av näver och ett rektangulärt antytt trähus. När jag som betraktare går in i rummet och ställer mig vid den punkt som har markerats med en röd cirkel i översiktskartan i figur 6.1 och vänder mig så att jag ser bort mot ingång A har jag i synfältet en konformad byggnad med ett perfekt cirkelformat golv. Bortanför kåtan syns den cirkelformade plattan med hållmålningar. Det är cirkulära former som dominerar i mitt synfält. Vänder jag istället blicken mot det antydda långhuset i den andra

halvan av rummet ser jag framförallt rektangulära former i husets bottenplatta, dess gavlar och antydda tak liksom i de stående vävstolarna.

Den ena halvan av rummet domineras alltså av runda former, den andra av rektangulära. I den del där cirklar framträder berättas framförallt om stenålder och i den andra delen, där formerna är rektangulära berättas om järnålder. **I Möten mellan älvorna har stenålderns berättelserum runda former och järnålderns berättelserum kvadratiska.** De båda halvorna av rummet framstår därmed som varandras motsatser. Stenålderns värld framstår som organisk och mystisk, inte skapad av oss medan järnålderns värld är mekanisk och teknologisk, skapad av människor. Men **stenålderns värld framstår också som den socialt egalitära världen där människan samlas i en cirkel runt lägerelden.** I järnålderns berättelserum är istället en tron placerad invid en av det antydda husets kortväggar. Att placera miniatyrtronen invid en vägg, istället för i den geometriska formens mitt, menar Unwin ger effekten att den tänkta person som ska sitta i tronen riktas framåt mot hela rummet och därmed kan den dominera rumsligheten (Unwin 2009: 141). **Järnålderns värld är en hierarkisk värld där tronen är placerad i en maktposition.** Den rumsliga analysen har visat att det finns andra berättelser i rummet än den som framhålls i texterna.

**Att formerna i berättelser om stenålder är runda och formerna i järnålderns berättelserum är rektangulära är något som återkommer i många av de utställningsberättelser som ingår i materialet. Stenålderns berättelserum**

är organiska, mystiska med rundade former, utan hörn och räta linjer, vilket stämmer överrens med att *stenåldersmänniskan* nästan alltid är utomhus, i naturen. Det finns två exempel där stenålderns berättelserum kan upplevas vara inomhus och i båda exemplen är husen cirkulära.<sup>8</sup> Järnålderns berättelserum är ofta inomhus där det finns hörn, räta linjer och släta väggar, *järnåldersmänniskans* liv utspelas till stor del inomhus i en av människan konstruerad värld. Det förekommer i fler berättelser om järnålder att en tron står placerad invid en vägg i ett kvadratisk rum.<sup>9</sup> Stenålderns berättelserum antyder egalitära sociala relationer mellan människor, järnålderns berättelserum antyder hierarkier.

Montrarna längst med väggarna i hela rummet *Möten mellan älvarna* har en triangulär form. En triangel har liksom kvadraten vinklar och är därmed ett element i en mekanisk och teknologisk ordning. Men triangeln kan, i motsats till rektangeln, vara en deltagare och en vektor eftersom den kan förmedla riktning och peka på saker. Triangelns betydelse kan därmed vara mer som processer än som varande. Trianglar kan vara symboler för generativ kraft och representera handling, konflikt och anspänning (Kress & van Leeuwen 2006: 55-56). Stenålderns och järnålderns berättelserum framstår med andra ord å ena sidan som statiska i berättelsen *Möten mellan Älvarna*, men samtidigt finns i hela rummet en generativ kraft i de triangulära formerna som nästan alla pekar från väggarna in mot rummets mitt, mot det Tidsträd som

omtalades ovan, pelaren utifrån vilken tiden i rummet strålar i tre dimensioner.

I utställningen *Barbaricum* har en stor triangelformad glasmonter byggts upp i vilken ett antal pilspetsar visas (figur 6.2). Bakgrunden i montern är en målning med ett antal ljusa, släta trädstammar utan grenar. Träden är delvis upplysta av regnbågsfärger från strålkastare. Spjutspetsarna är placerade på skaft som sticker ut ur målningen. Spjuten ser ut att ha en gemensam utgångspunkt i ett centrum från vilket de nästan exploderar ut i alla riktningar.

En text som är placerad i montern har rubriken ”Järnåldern rostar sönder!”. Det berättas att förändrat klimat, sura jordar och bristande resurser gör ”att det arkeologiska järnet håller på att förstöras!”. Texten är ett utrop för att det behövs tid och pengar för att rädda järnålderns järn, tid och pengar som inte finns.

En annan text är skriven på glasrutan:

... tillintetgjorde med ett okänt och ovanligt raseri  
allt vad de hade erövrat; kläderna sönderslets  
och trampades under fötterna, guldet och  
silvret kastades i floden,  
männens pansar höggs i stycken, hästarnas  
utsmyckning förintades, hästarna själva  
dränktes i floden, männen fick en snara  
om halsen och hängdes upp i träden

Texten anges vara ett citat från ca 417 e. Kr. Det finns också en annan text som berättar om offer och rituella deponeranden, om rituella förstöranden och triumfer. Alla texterna till montern innehåller dramatik, både nutida och forntida, och ett och annat utropstecken

8. *Forntider I, Människor som vi*

9. *Forntider I, Att välja himmel*

förekommer. Texternas dramatik förstärks visuellt med den explosiva designen i den triangelformade montern som pekar ut samma riktning i rummet som spjutspetsarna rör sig. Besökaren som kommer in i rummet möter triangelns spets och har spjuten riktade mot sig.

Den generativa kraft som den triangelformade montern med spjutspetsar förmedlar i berättelserummet är ett undantag från regeln. **Förutom de här båda exemplen är triangelformer ovanliga i utställningsrummen. Vad som framförallt framträder i de utställningar som ingår i materialet är cirklar och kurvor kontra rektanglar och räta vinklar.**

## platser och fixeringspunkter

Arkitektur är en intellektuell verksamhet som även involverar den fysiska ändringen av en del av världen i själva byggandet, menar Unwin, men det behöver inte innebära att bygga någonting fysiskt. Som *identifikation av plats* kan arkitektur enbart vara att erkänna att en specifik lokalitet går att urskilja som en *plats* (Unwin 2009: 69). *Platser* kan identifieras utifrån sådant som finns i landskapet. Det kan vara skuggan av ett träd, en grotta, toppen på en kulle eller en mörk skogs mystik. Nästa steg i relationen med *plats* är att det går att välja att använda den till någonting. Man kan använda trädets skugga som rast*plats*, grottan som gömställe och toppen på kullen som utkiks*plats*. Erkännandet av en *plats* kan delas med andra människor, minnet och användandet som associeras med den blir då kollektivt och på det sättet blir *platser* viktiga på många olika sätt. Det kan vara av praktiska skäl, sociala, historiska, mytiska eller religiösa

skäl. Unwin framhåller att erkännande, minne, val, att dela med andra och förvärvandet av signifikans är delaktiga i arkitekturens processer (Unwin 2009: 69).

Unwin räknar upp ett antal grundelement som används och dessa element kan ofta användas till mer än en sak samtidigt. En grundläggande egenskap hos väggar, golv och öppningar är deras förmåga att på olika sätt identifiera olika *platser*. En vägg placerad i ett landskap skapar en framsida på vilken solen kan skina och en baksida med skugga. Om väggen utgör en inhägnad skapas en insida och en utsida. Bottenvåningens tak utgör golvet på den andra våningen och översidan på en mur kan fungera som en gångväg för en katt eller ett barn (Unwin 2009: 59-60).

*Platser* länkar samman arkitekturen med livet och de *platser* människor använder är intimt relaterade till deras liv. Det finns *platser* för arbete, *platser* för vila, *platser* där du kan synas och *platser* där du kan betrakta. *Identifikationen av plats* existerar genom användande och är föremål för historiska förändringar och kulturell variation. Identifikationen av en *plats* beror också på förmågan hos någon att känna igen den som sådan. En person måste kunna känna igen en *plats* som en *plats*, annars finns den inte för den personen. En *plats* kan också tolkas på många olika sätt. Där en person ser en vägg som en barriär ser en annan den som en sittplats. Någon kan se det som en väg längs vilken man kan gå och ytterligare någon kan se alla tre betydelserna samtidigt (Unwin 2009: 81-82).

Unwin lyfter fram olika typer av platser och menar att många av dem är uråldriga typer så som *härden* som platsen för elden, *altaret* som

platsen för offer eller fokus för dyrkan, *graven* som platsen för de döda. Unwin räknar upp *hård, teater, gravvalv, altare, fort* och *tron* som han kallar för *ursprungliga platstyper* som har en lång historia. Det finns även nya typer av platser så som *flygplatser* och *uttagsautomater* (Unwin 2009: 81-82).

I utställningen *Gudar och GPS* har en modell av ett träd placerats intill en vägg tillsammans med några montrar (figur 6.3). Trädet står på en låg monter som i sin tur står på en träkonstruktion som kan användas som bänk. Montern och bänken har blanka, enfärgade ytor och rundade former, trädets stam är naturalistisk i färg, yta och form medan kronan av löv består av abstrakta, förenklade former. Väggen intill trädet är täckt med vitmålade smala plankor och golvet är ett naturfärgat trägolv. Ett fotografi av en utomhusmiljö med ett förhistoriskt gravmonument hänger på väggen bredvid två lika stora glasmontrar som är inbyggda i väggen, en med blå bakgrund och en med röd.

Trädets krona bildar ett tak över delar av bänken och utrymmet under kronan kan betraktas som en *plats*, en *plats* där besökaren kan slå sig ned och titta närmre på innehållet i montrarna eller titta sig runt omkring i rummet. Det ser ut som att en strålkastare är riktad mot trädet då dess krona skapar en tydlig skugga på väggen. Ljusskenet är blåaktigt. Trädstammen, skuggan och den blå nyans som syns på den vitmålade väggen är ett inslag av naturalistisk utomhusmiljö, just under trädet finns en smula utomhus i berättelserummets släta inomhusmiljö. Fotografiet ger en utblick i landskapet där föremålen som visas i montern hittats. **Platsen**

**under trädet snuddar vid en föreställd utomhusmiljö och den minskar avståndet mellan berättelsen om förhistoriens begravningsplats och berättelserummets inomhusmiljö. Den fungerar som en länk mellan berättelsens (den förhistoriska människans) värld och utställningens (arkitekturens/museets/betraktarens) värld.**

*Härden* är platsen för elden och Unwin menar att en eld inte bara har sin egen plats, den skapar också en *plats* där människor kan bebo en sfär av ljus och värme (Unwin 2009: 84). Representationer av eld är vanliga som rekvisita och stämningsskapare i museiutställningar om förhistoria. Ibland visas rörliga bilder av eld på en vägg, en skärm eller monitor. En eldstad av något slag är ofta uppbyggd i rekonstruktioner och det förekommer att det i modeller av eld placerats lampor som efterliknar glöden i vedträn.

Den visuella berättelsen i det första rummet i utställningen *Barbaricum* präglas till stor del av en film med en stor flammande eld som projiceras på en skärm i ett rum med dämpad belysning. Golvet i rummet är ett blankt stengolv och väggarna är målade i svart. Den flammande elden skapar ljuseffekter och det fyller rummet med rörliga varma färger. De levande lågorna är ett naturalistiskt inslag i en blank och slät omgivning och fungerar som stämningsskapare i berättelserummet, snarare än att de skapar en *hård* runt vilken människor kan samlas.

I utställningen *Gudar och GPS* finns två härdar, den ena har en rund form gjord av stenar i en utomhusmiljö och den andra är uppbyggd av sten och är inramad av en kvadrat



gjord av trä. Den sistnämnda härden är placerad inuti ett rekonstruerat hus (figur 6.4) och den förstnämnda utanför en husvägg i en berättelse om en skogsmosse som i berättelsen kallas för ”en helig plats” (figur 6.5). Lampor som är placerade i härdarna skapar ljuseffekter som påminner om glödande trä och eldslågor, men utställningsrummet är väl upplyst och ljuseffekterna är minimala. Över härden i huset hänger en svart gryta vars undersida lyses upp av lamporna i härden. Båda härdarna är placerade vid sidan av och skapar inga platser vare sig som centrum eller med hjälp av en sfär av ljus. Däremot är de båda en del i två olika berättelserum där *platser* skapas med andra medel.

Vid ingången till utställningens förhistoriska del kan besökaren välja mellan två olika vägar, bredvid varandra, in i rummet. På den högra sidan av öppningen går en gångbro gjord av trä in i det långsmalt rektangulära berättelserummet ”Skogsmossen”, en berättelse som handlar om en tid för ca 5 700 år sedan, alltså stenålder. Bron gör en mjuk sväng in till höger i rummet och den stiger lätt uppåt. Brons mjuka sväng rundar av rummets rektangulära form. Den kantas av korta trädgrenar som står på högkant och bildar ett lågt staket och på den är en rad gula spår av skobeklädda fötter målade. Berättelsens antydda protagonist, eller kanske en annan museibesökare, har gått fram till vad som ska föreställa en mosse, där det på botten ligger en mängd föremål i grov sand, täckta av vatten. Mossen invid kortväggen är slutmålet för gångbron och den ramas in på två sidor av en lövskog som är målade på väggarna. Besökaren kan gå samma väg som spåren fram till det som i texten kallas för en helig *plats*. De

gula fotspåren är placerade bredvid varandra vid kanten till mossen och indikerar att någon står/har stått där och tittat ut över dammen. Det är en *offerplats* som betraktaren kan uppleva sida vid sida med den som lämnat spåren, kanske en *stenåldersmänniska*, kanske en tidigare museibesökare eller kanske berättaren.

Bron skapar även en rundad inramning av en yta framför en rekonstruerad husvägg som täcker den andra kortsidan. I mitten på ytan ligger en skinnfäll med några föremål och precis intill bron ligger den runda härden. Den målade lövskogen täcker väggen hela vägen fram till husväggen, som ramar in ytan från det hållet. På den skrovliga golvytan finns några fotspår av en människa som leder fram till härden. Vid härden står några kärl av keramik och lite andra föremål. Mot väggen med den målade skogen står några pilbågar. På den här ytan lever *stenåldersmänniskan* sitt liv, den arbetar, sköter om elden och lagar mat. Spåren leder från husdörren till härden, det är vid härden och på ytan utanför huset som livet levs, inte inne i huset. Betraktaren kan stå på bron bredvid utrymmet framför huset och titta in i *stenåldersmänniskans plats* utanför huset, men den inbjuds inte att gå in i den. Det är *stenåldersmänniskans plats* i en utomhusmiljö. Husets dörr är stängd, det går inte att titta in och det går inte att gå in i huset.

Den andra vägen in i utställningsrummet går bredvid träbron på en gång som leder rakt igenom rummet och delar in det i två delar, den ena delen mycket mindre än den andra. Berättelsen om skogsmossen tar upp den lilla delen. I det stora utrymmet har golvet täckts av träplankor som bildar ett trägolv som i en inomhusmiljö. Vid ena sidan står det rektangulära

huset där den kvadratiske härden finns. Huset är gjort delvis av obehandlade träplankor och delvis med flätade väggar som har tätats med något material. Det är en naturalistisk rekonstruktion i miniatyr av hur man tror ett hus kan ha sett ut ca 800 e Kr, alltså järnålder. Vid husets ena kortsida finns härden intill väggen och bredvid den står en stående vävstol. Vid den här härden ligger inte några föremål utspridda, istället ligger en pryddig stapel med vedträn vid sidan av och några föremål står på små hyllor. Härden är inte placerad som en mittpunkt runt vilken en ring av människor kan samlas, den är placerad vid sidan av. Berättelsens människor ger sig inte till känna med hjälp av spår eller efterlämnade utspridda föremål. Istället hänger det på väggen en rad med skyddsrockar som är avsedda för museibesökare som vid husets mittpåle kan gripa sig an uppgiften att tillverka ”guldgubbar”. Den förhistoriska människan är inte alls närvarande inne i huset, det finns ingen antydd protagonist, det är snarare en *plats* för museibesökaren att uppleva och pröva, sitta och titta. Vid dörren sitter en textskylt med rubriken ”Vårt hus”.

På vår gård finns (i tanken) ett särskilt hus för djuren, fåhus, en lada och en smedja.

Det här är ”vår” *plats* och ”vårt” hus, och ”vi” verkar vara museets personal, eller kanske inkluderas museibesökaren? Huset ramar in ett utrymme för museibesökaren som kan uppleva och pröva, det finns en *plats* att sitta en stund, det finns en *plats* att göra guldgubbar, det finns en *plats* för härden men det finns ingen *plats* vid härden i dess sfär. Härden är en *plats* där någon kan stå och laga mat, men det är ingen

*plats* där du och/eller *järnåldersmänniskan* kan sätta sig och inneslutas i värmen och ljuset.

Utställningens berättelserum för 5 700 år sedan är en utomhus*miljö* med skrovliga ytor och rundade former. Besökaren kan stå i berättelserummets *offerplats* men den kan bara stå bredvid och titta in i *platsen* där *stenåldersmänniskan* lever. Det är *stenåldersmänniskans plats*. Berättelserummet som ägnas åt järnålder är en inomhus*miljö* i dubbel bemärkelse. Järnåldershuset står inomhus på ett trägolv och det ramar även in ett inomhus att *gå in i*.

Då betraktaren står på bron vid offermossen i stenålderns berättelserum, bredvid eller i de målade fotspåren, ges betraktaren en möjlighet att uppleva fysisk *resonans* (Roppola 2012: 151) med berättelsens värld och berättelsens människor. Betraktaren står fysiskt i den utomhus*miljö* där stenåldersmänniskan antyds leva sitt liv. Den kan dock inte *gå in i* *platsen* framför huset. I järnålderns berättelserum ges flera olika möjligheter till en upplevelse av *resonans*. Betraktaren kan fysiskt gå in i *järnåldersmänniskans* hus, den kan pröva en arbetsuppgift som några *järnåldersmänniskor* kanske ägnade sig åt i huset. Den kan sitta på en bänk där *järnåldersmänniskan* kan upplevas sitta. Mitt emot järnåldershuset finns *platsen* under trädet som berättades om ovan, en *länk* som kan upplevas skapa kontakt med berättelsens antydda utomhus*miljö*.

En annan ursprunglig *plats* Unwin identifierar är *teatern*, *platsen* för framträdanden. Ett exempel på en sådan finns på vägen in i utställningen *Bilder av våra förfäder*. Utställningen nås via en vinklad trappa med en plattform i

mitten. Från plattformen går trappan egentligen åt två håll upp mot övervåningen, men den ena trappan har används för att skapa en liten läktare med sittplatser. Läktaren är gjord av trä och det ligger högar med gröna sittdynor i den vilket indikerar att bänkarna är avsedda för att sitta ned på en stund. Sittpplatserna passar för både barn och vuxna. Trappavsatsen och den ena trappan har gjorts till en *plats* när många kan sitta och lyssna eller titta på en person. Här kan en guide stå och berätta för museibesökare innan vandringen fortsätter upp till utställningen. *Platsen* inbjuder inte till samtal, den är gjord för att en person ska tala till många.

I trappavsatsen finns också en presentation av utställningen. För den som vandrar genom utställningen utan guide är det här en *plats* för introduktion till utställningens berättelse/r. Det är en *plats* skapad för att förbereda museibesökaren på vad som ska komma, det är en introduktion till berättelsen, en *plats utanför berättelsen*, en *teaterplats* i museirummet.

Den som istället väljer/tvingas att ta hissen upp till utställningen möts av en annan introduktion till berättelsen. Ett litet rum utanför hissen används som en del av utställningsberättelsen och här berättas också om utställningen och dess syften. **Strax utanför hissen finns en översiktskarta över utställningen med förklaring i punktskrift. Vägen genom teaterplatsen i trappavsatsen är inte möjlig att välja för den som inte kan gå i trappor, men den skapar inga hinder utifrån variationer i syn- och hörsel förmåga. Rummet utanför hissen kan alla museibesökare nå och det är en "handikappsingång" där även den synskadade förväntas komma in i berättelsen.**

I utställningen *Årtusendens Skåne* har en *teaterplats* skapats för att museibesökaren ska kunna sätta sig ned och lyssna på "Jägarens berättelse". En *kvinnas* röst berättar och en modell av en kvinna står på en liten scen i en skogsdunge. Dockans anletsdrag är diffusa och scenen är dåligt upplyst. Framför scenen står ett antal tjocka vedträn på högkant, som runda pallar. Det är dock små, låga pallar och de lämpar sig bäst för små barn. Platsen är cirkelformad i ett rum med rundade väggar (figur 6.6). En gräns skapas mellan teaterplatsen och den gång som leder igenom rummet med hjälp av stilerade träd som bildar en rundad antydd vägg. Museibesökaren kan välja att vandra igenom rummet vid sidan av *teaterplatsen* och lyssna och betrakta platsen *utifrån*, eller att *gå in i teaterplatsen* och stå eller sitta och lyssna på *jägarens* berättelse. Platsen ligger vid sidan av och måste inte passeras för att gå igenom berättelsen. Hela *teaterplatsen* är en *plats* i berättelsen, en *plats* i förhistorien, men den är uppdelad i två delar där den ena delen är själva scenen och den andra delen är en åskådarplats. Scenen är en skogsdunge på en liten upphöjning och åskådarplatsen är ett öppet landskap med fri sikt långt i fjärran. På scenen står *jägaren*, det är *jägarens* plats i berättelserummet. *Jägaren* står på en upphöjning vilket placerar henne i en makt-position mot den medellånge vuxne personen, men hon riktar blicken mot fjärran och ställer därmed inget krav. *Jägaren* delar frontalplan med betraktaren, hon är en av "oss". Placerad stående eller sittande i *teaterplatsens* åskådardel befinner sig den medellånge betraktaren i en underordnad position gentemot *jägaren*.

Där jag står och tittar upp mot *jägarens* ansikte är jag en *reaktör* i en narrativ disposition. I *teaterplatsen* inbjuds till en reaktionsprocess där den berättande *jägaren* på scenen är ett *fenomen* som *reaktören* fäster blicken på. *Jägaren* står i utställningsrummet här och nu men berättelsen handlar om livet för tusentals år sedan. *Jägarens* blick är kanske riktad mot de människor och det landskap hon berättar om i en annan tid och i ett annat rum. *Fenomenet* på scenen är ett *relä* som med den verbala berättelsen omvandlar *reaktörens* nutida blick i museirummet till *jägarens* blick in i det förhistoriska livet och landskapet, en förändringsprocess som förflyttar genom tid och rum. Den talade berättelsen fyller alltså en viktig semiotisk funktion i berättelserummets narrativa disposition. Den berättande *jägaren* är också en fokalisator, en lins genom vilken berättelsens värld kan upplevas. Den talade berättelsen öppnar för processer av *social resonans* (Roppola 2012: 157) där den lyssnande besökaren kan uppleva sig sammansmälta med berättelsen genom en mänsklig tolkare. Beträktaren har i rummet en egen plats, *åhörarplatsen*, och berättelsens karaktär står ensam på scenen, in dunkel, och berättar.

I berättelserummet placerar naturlistiska sanningskriterier *jägaren* i en ”verklig” utomhusmiljö, i en mörk skogsdunge. Beträktaren står i ett öppet landskap och tittar in i dungen. *Platsen* har organiska former och mörkret skapar mystik i rummet. I gången utanför *teaterplatsen* berättas i en text om *jägaren* och där används berättandediskursen *Människan var främmande*. Rummets och *teaterplatsens* naturalistiska utomhusmiljö och rundade former förstärker detta. Karaktärens subjektposition är jägare-kvinna-stenåldersmänniska som är en av

”oss” men är mystisk, främmande och ett med naturen.

I utställningen *Spåren talar* visas på en bädd av ostron kvarlevorna av en person som i texten omtalas som Rolfåkersmannen. Mannen berättas ha dött för 4500 år sedan, vilket placerar karaktären i yngre stenålder. Den kvadratiske glasmontern står placerad i utställningsrummets mitt (Figur 6.7). Fyra fyrsidiga takpelare ramar med en rektangel in utrymmet som montern står i och runtomkring montern står rektangulära pallar i olika storlekar som kan fungera som sittplatser och/eller trappsteg för ett litet barn att sitta eller kliva upp på. Rummets arkitektur har använts av retorn för att skapa en *plats* för Rolfåkersmannen och en *plats* där en guide kan samla barn och/eller vuxna runt omkring sig. På sätt och vis är montern med kvarlevorna centrum i en *teaterplats*. Utanför *teaterplatsen* går berättelsens tidslinje längst med rummets väggar. Tidslinjen startade i det föregående rummet med berättelsen som äldre stenålder.

*När jag går från berättelsen om äldre stenålder passerar jag genom en bred valvformad öppning och kommer in i ett kvadratformat rum. Då jag kommer in i rummet stannar jag precis innanför öppningen och tar ett fotografi på diagonalen in i rummet. Där jag står börjar berättelsen om yngre stenålder. På en av de motsatta väggarna ser jag en mansprofil. Han riktar intensivt blicken mot någonting vid den vänstra kanten av bilden, som jag inte kan se. Det döljs av en textruta och jag läser rubriken: ”Den synliga guden”. Är han en gud? tänker jag. Det är i alla fall han som syns.*

Bilden är i gråskala och ca 1,5 x 2,5 meter. Kamerans skärpa är inställd på profilen som är i förgrunden, till höger i bilden. Bakgrunden är suddig men det går att urskilja en arbetsplats med monitorer, tangentbord och en dator. Den representerade deltagaren är beskuren i ett intimt avstånd men är inte involverad, den ljushårige unge mannen är en av ”dom”.

När jag går lite närmre bilden kan jag läsa texten under rubriken.

För 3 000 år sedan:  
de döda bränns  
gudar avbildas  
makt blir synlig  
stridsvapen tillverkas

Är det makten som är ”synlig” i bilden? Är det ett stridsvapen han riktar sin uppmärksamhet emot? Subjektpositionen jag ser i berättelsen är man-gud som är synlig, har makt och står i centrum för händelserna. Som betraktare placeras jag som ”den andre” i förhållande till mannen-guden och makten.

Den tidslinje som finns i berättelserummet gör en båge tillsammans med rummets form och fortsätter ut genom rummets andra ingång/utgång, *teaterplatsen* med Rolfåkersmannen är rummets centrum och på sätt och vis ett nav runt vilken tidslinjen gör en halvcirkel. Men texten som berättar om kvarlevorna i montern är ganska liten och relativt osynlig. Den är placerad på den bortre gaveln av montern och från positionen där jag står syns den knappast. Det är en kort text med små bokstäver på en gråaktig platta i storlek med ett A4-ark. För att kunna läsa att kvarlevorna i montern omtalas

som Rolfåkersmannen måste jag gå nära och läsa på skylten.

I rummets visuella berättelse är mansprofilen med den koncentrerade blicken den tydligaste närvaron av levande människor. Den finns i siktlinjen vilken väg jag än kommer in i rummet och hur jag än väljer att gå. Kvarlevorna som kallas för Rolfåkersmannen har en central rumslig placering men berättelsen om individen är neutral i sin framtoning. Den tänkta karaktären är visuellt anonym i berättelserummet där istället bilden med texten ”Den synliga guden” syns från alla håll. Unwin menar att alla människor har ”cirklar av närvaro” i relation till andra människor. Den minsta cirkeln, den mest intima, är den inom vilken någon annan kan sträcka sig fram och röra vid personen (eller föremålet) och den vidaste cirkeln är den inom vilken personens (eller föremålets) närvaro finns i synfältet (Unwin 2009: 131-132). Den intensiva mansprofilen kan upplevas som att den med sin ”cirkel av närvaro” fyller synfältet i hela rummet.

**Där modellen av kvinnan-jägaren är placerad bakom rekvisita i mörker och har diffusa anletsdrag är mansprofilen (den synliga guden?) distinkt och fyller rummet i en cirkel av närvaro. Där det i kvinnan-jägarens *teaterplats* ges möjlighet för upplevelser av *social resonans* (Roppola 2012: 157) med berättelsen skapas det i mannen-stenåldersmänniskans *teaterplats* snarare distans till berättelsens människor. Där kvinnan-jägarens *teaterplats* är en *utomhusmiljö* med runda och organiska former är Rolfåkersmannens *teaterplats* rektangulär inomhus. Kan det vara som så att de organiska, mystiska cirkulära formerna**

**som antyder egalitära sociala relationer och som kännetecknar *stenåldersmänniskans berättelserum* också i de rumsliga berättelserna kännetecknar det kvinnliga? Och kan det då också vara så att det hierarkiska, kvadratiska, vinkelräta, stapelbara av människan ordnade kännetecknar det manliga?** De här frågorna utforskas vidare i kapitel 7.

Ett sätt för designern att skapa enkla *platser* i museiutställningar är att placera ut bänkar som besökare kan sätta sig på en stund. Roppola framhåller att sittplatser i utställningsrummen kan inverka på museibesökarens upplevelser på flera olika plan. Museibesökare som fysiskt rör sig i rumsligheter kan behöva sätta sig en stund och vila eftersom trötta ben kan medföra en utmattning där individen inte längre tar in intryck. Genom att låta kroppen vila en stund orkar upplevaren ta in mer information. Roppola ser också i sitt material att möjligheten att sitta ned startar processer av reflektion, upplevaren börjar i den sittande ställningen fundera över sina intryck från utställningen. På ett semiotiskt plan kan avsaknaden av sittplatser förmedla att besökare förväntas vandra igenom ganska snabbt (Roppola 2012: 183-185). De sittplatser som finns i ett utställningsrum kan kallas för små teatrar från vilka berättelserna i rummet kan betraktas. Förhållandet i den vanliga teatern med en scen i mitten och åskådarna runt om är i den lilla teatern omvänt, scen och åskådare har bytt plats. Beträktaren sitter ensam i mitten och berättelsen utspelar sig runt omkring i rummet.

En museibesökare som promenerar runt i berättelserummet kan placera sig i många olika

positioner i rummet och därmed uppleva olika perspektiv på den visuella berättelsen, beroende på var den befinner sig. En bänk som inbjuder att sätta sig ned en stund fixerar perspektivet till en specifik punkt. **Sittplatser i rummet skapar alltså fixeringar av perspektiv på berättelserna och berättelsen kan upplevas från dessa platser som jag kallar för *fixeringspunkter*.** Fixeringen sker både utifrån placering i rummet och även utifrån vilket perspektiv i höjd som berättelsen upplevs. En *fixeringspunkt* jämnar ut skillnader mellan olika besökarens längd. En lång och en kort person som sitter på samma bänk placeras, om inte i samma, så i fall i ett mer jämförbart perspektiv på berättelsen än då de står upp. ***Fixeringspunkter* är platser i berättelserummet som är till för betraktaren, de är skapade för betraktarens upplevelse av berättelsen och då betraktaren kopplar av en stund i sittande ställning öppnas möjligheter för reflektion.**

Ovan berättades om en *plats* under ett träd som fungerar som en *länk* (figur 6.2). Bänken som inbjuder betraktaren att slå sig ned fungerar också som en *fixeringspunkt* i berättelserummet. Besökaren som sitter under trädet sitter utanför modellen av järnåldershuset och kan betrakta det i ett utifrånperspektiv. Vid järnåldershusets ytterväggar står två enkla träbänkar. Inne i huset står vid den ena kortväggen av en trälåda och på lådan ligger en vit fäll som inbjuder till att sätta sig ned. Beträktaren kan sitta under trädet och titta mot huset, den kan sätta sig utanför huset och titta mot *platsen* med trädet och den kan gå in i huset och sätta sig. Det finns *fixeringspunkter* som erbjuder tre olika perspektiv, både inifrån och utifrån, på järnålderns berättelserum

och de här *platserna* kan betraktare och berättelsens karaktärer dela, det går att föreställa sig att järnålderns människa sitter på samma bänk, under samma träd eller i samma hus.

I den andra delen av utställningsrummet, där det berättas om skogsmossen för 5 700 år sedan finns ingen bänk där betraktaren kan slå sig ned. **I berättelsen om järnåldern erbjuds betraktaren flera olika fixeringspunkter som ger olika perspektiv både inne i och utanför ”vårt hus”. Betraktaren ges flera olika möjligheter att sätta sig och reflektera. I berättelsen om stenåldern finns ingen fixeringspunkt. Betraktaren kan sitta tillsammans med järnåldersmänniskan men den kan bara stå bredvid en antydd människa vid stenålderns offerplats och den kan stå bredvid och titta in på platsen där stenåldersmänniskan kanske sitter vid härden.**

Unwin talar om att det finns platser för vila och platser för arbete. I kapitel fyra konstaterades att *härden* i de visuella berättelserna för den unge och medelålders mannen är en *plats för vila* medan den för *kvinnan* är en *plats för arbete*. Begreppet används inte i utställningstexterna men för *kvinnan* är *härden* i de visuella berättelserna en *arbetsplats* (där hon utför sina rutinsysslor som ibland syns men sällan omtalas). Begreppet *arbetsplats* används däremot vid flera tillfällen tillsammans med typerna *smeden* och *flintsmeden* och i ett par utställningar är sådana platser skapade i rummet. I ett berättelserum är en eld målad på en vägg där det också hänger några järnredskap (figur 6.8).<sup>10</sup> På golvet framför står en stubbe, en kubb, på vilken det

10. *Hövdingen i Högom*

ligger ett redskap. Bredvid kubben ligger några stenar. Jag ser smedens *arbetsplats*. Elden är här inte en härd, utan istället värmekällan i arbetsprocessen att smida järn.

Vid ett tillfälle nämns smedjan i en text och i samma berättelse talas om hur *kvinnorna* tillverkar tyger i hemmet. *Smedens* (yrkesspecialiserade)arbetsplats är smedjan, *kvinnans* är hemmet. Ett vanligt inslag i bilder och modeller är att det i en avdelning av ett hus, eller bara intill en vägg, står en eller flera vävstolar. Platserna där vävstolarna står kan kallas för arbetsplatser och i en berättelse nämns en vävstuga,<sup>11</sup> men regeln är att arbetet med tygtillverkningen framhålls utföras i hemmet. Hemmet är *kvinnans* (arbets?)-*plats*.

Utställningen *Människor som vi* berättar om äldre stenålder i flera berättelserum som placerar betraktaren i olika miljöer. Vid en av ingångarna placeras jag först i en skogsmiljö. Skogen är dock en platt bild bakom blanka glasytor och föremål visas i rektangulära glasmontrar designade utifrån en analytisk klassifikationsstruktur. Flintföremål är placerade i rader på släta ytor, inbördes jämlika med den osynliga Kongemosekulturen som *Superöverordnad*. I ett hörn står dock en liten pall på vilken det ligger en sten (figur 6.9). På golvet ligger lite sand och en stor bit flinta. Hörnet med stenen och sanden är det enda skrovliga och ojämna inslaget i det annars så släta och blanka rummet. På stenen visas en film av händer som arbetar med flinta. *Flintsmeden* är närvarande indirekt i rummet genom händernas arbete med redskapstillverkning.

11. *Hövdingen i Högom*

*Där jag står vid stenen och tittar på händerna som arbetar upplever jag rummet som fyllt med ljud. Händerna som arbetar skapar ljud av stenar som slås ihop. Jag hör djur av olika slag, ett stort djur brölar, fåglar kvittrar. Kanske släpar någon någonting, nej, det är någon som skrapar någonting. Inga människoröster hörs men ett barn gråter. En hund skäller till. Jag hör grisar grymta och en stor hjord med djur springer igenom rummet. Kanske är det vildsvin som rusar förbi, kanske någon annan sorts djur. Mullret tystnar och skrapande och knackande framträder igen. Hundens skarpa skall hörs om och om igen. En flock med gäss flyger förbi.*

I ett abstrakt rektangulärt rum upplever jag naturalism med hjälp av ljud, en film som visas på några stenar och med hjälp av fotografier av skog bakom blanka glasväggar. Berättelserummet är en värld i nuet med sina abstrakta former, glasväggar med återspeglings och blänk av ljus och montrar med flintföremål uppradade i räta linjer. Filmen med *flintsmedens* händer som rör sig på den skrovliga stenens yta fungerar som ett fönster, ett titthål in i berättelsens tid, den ”riktiga” skogen, berättelsens värld där *stenåldersmänniskan* levde. I de tre rumsdimensionerna har de arbetande händerna formen av stenen de visas på, vilket skapar en känsla av att *flintsmeden* befinner sig någon annanstans och det är stenen som är fönstret in i berättelsens värld. Stenen och *flintsmedens arbetsplats* är en *länk* mellan betraktarens nutida värld och berättelsens dåtida värld.

*Jag stannar kvar i rummet och lyssnar på ljuden från flintsmedens arbete och märker då att ljuset*

*skiftar i rummet. Det ändrar färg och blir rödaktigt. Är det en solnedgång? På en vägg syns en vit text med en gammal jägares berättelse, en stund senare slocknar texten och väggen blir svart. Fåglar kvittrar. En tjäder kluckar. Kanske är det en räv som skäller. Flintsmeden skrapar. I rummet bredvid hör jag barn som tjuvar och stöjar och långt bort hör jag något som liknar ”aj!”, någon har kanske slagit sig på tummen. Utifrån det jag ser upplever jag rummet jag står i som här och nu, men ljuden jag hör förknippar jag med här och då, då när jägaren och flintsmeden levde sina liv på platsen. Jag hör återigen ljudet av något stort och tungt som rusar emot mig, kommer nära, rusar förbi och försvinner i fjärran. Var det ett tåg? Det låter som ett godståg.*

Jag måste lyssna flera gånger innan jag verkligen är övertygad om att det är ett tåg som passerar. För ett ögonblick bryts barriärerna mellan tiderna, ljudet ger mig intrycket av att då och nu finns samtidigt i rummet. Ljudet av det förbipasserande godståget bryter barriären mellan tiderna, mellan berättelsevärldens stenålder och nutidens transportmedel. När jag läser i texterna ser jag att platsen som berättelsen handlar om undersöktes på grund av att det skulle byggas järnvägsspår.

Det finns i de granskade utställningarna några exempel där berättelserummen och betraktaren på sätt och vis är helt avskilda från varandra och där berättelserummet i stort sett enbart finns inuti montrarna. Ett exempel är den ganska stora utställningen *Fornsalen*. En stor del av berättelsen framställs i en sammanhängande glasmonter som delvis är inbyggd i väggen och



delvis i sig själv skapar väggar och avskärmningar. Väggen ovanför och under montern är svart och inne i montern är väggen vit och därmed skapas en skarp kontrast mellan monter och bakgrund som gör att innehållet i montern framträder tydligt i rummet. Texterna är placerade på montrarnas bakväggar tillsammans med fotografier och illustrationer av olika slag. Framför texter och bilder visas föremål och miniatyrmodeller med människor och scener. Beträktaren kan vandra genom utställningen, längs med de sammanhängande montrarna, och i stort sett läsa berättelsen som om den framställdes i en illustrerad bok. Beträktare och berättelser är i hela utställningen åtskiljda av glasväggar som längst med vandringen skapar en ogenomtränglig vägg mellan berättelse och betraktare. **Rummet som betraktaren vandrar i kan alltså vara ett museirum och själva berättelsens värld kan stängas inne i montrarna.** *Fornsalen* är ett exempel där åtskillnaden av berättelsens värld och betraktarens värld i utställningsrummet är total, utställningen *Fångstfolk* är ett exempel där betraktaren istället helt och hållet kan gå in i ett naturalistiskt uppbyggt berättelserum. De flesta utställningar ligger på en skala mellan dessa två ytterligheter.

### **museiutställningar som "tempel" och "stugor"**

Museer hör enligt Carol Duncan & Alan Wallach till samma arkitektur- och konsthistoriska kategori som tempel, kyrkor, helgdomar och en speciell typ av palats (Duncan & Wallach 2004: 52). Museer ser inte bara ut som tempel, menar Duncan, de fungerar också som

tempel och arkitekturen föreslår en institution för sekulära ritualer (Duncan 1991: 91). Simon Unwin menar att arkitektur är en intellektuell verksamhet och dess resultat speglar skaparens attityd och för att diskutera detta använder han begreppen arketypisk "stuga" och "tempel". Beskrivningen av museibygnaden som ett tempel stämmer in på några av de museer vars utställningar ingår i materialet, men många av de dokumenterade utställningarna finns i en helt annan typ av byggnader som kanske mer påminner om det som Unwin kallar för en arketypisk "stuga". Unwin betonar att även om "templet" och "stugan" är plausibla byggnader så är frågan för designern den underliggande attityden. Attityder kan vara omedvetna eller hävdas medvetet men det påverkar alltid karaktären av det som produceras. Om en attityd av dominans antas kommer dominansen att finnas i arbetet, likaväl som en attityd av underordning kommer finnas där (Unwin 2009: 121). Den attityd som finns i byggnaden avspeglas av nödvändighet i de utställningar som den inrymmer. Och därav upplever betraktaren i sin interaktion med konturerna i berättelserummet de attityder som finns i byggnaden tillsammans med de attityder som *retorn* skapar i rummet.

Skillnaden mellan "stugan" och "templet" är visuellt mest uppenbar i termer av formalitet och irregularitet. Det arketypiska "templet" står på en plattform som ersätter den ojämna marken med en kontrollerad yta. Det består av geometriska former och dess material är släta, målade och perfekt gjutna. Där "templet" manifesterar ett avskiljande från världen passar istället den arketypiska "stugan" in i kontexten. Där "templet" avskiljs från marken placeras

”stugan” på marken. Ojämnheten på platsen inlemmas i stugans form och den byggs av material som är grovt utformat men obehandlat. Om ”templet” står avskilt från världen så växer ”stugan” från den. ”Templets” skala är inte relaterat till människans storlek utan till den odefinierat större gudens kroppshydd, till vilket det är dedikerat. ”Templet” betecknar avskiljande från världen, medan ”stugan” tillhandahåller skydd och värme, den är anpassad för kroppsliga behov och funktioner och dess skala är direkt relaterad till människokroppen (Unwin 2009: 118-122).

I avsnittet ovan om platser och fixeringspunkter diskuterades de båda *teaterplatserna* med ”jägarens berättelse” och berättelsen om Rolfåkersmannen där *jägarens teaterplats* är en utomhusmiljö med organiska former i träd och öppna fält och Rolfåkersmannens *teaterplats* är en inomhusmiljö med räta vinklar och släta ytor. Där kvinnan-jägarens *teaterplats* växer ur naturen som en ”stuga” reser sig Rolfåkersmannens *teaterplats* som ett ”tempel”.

Eftersom Unwin diskuterar utifrån attityder, former, ytor och färger fungerar det bra att koppla ihop analysbegreppen tempel och stuga med de socialemiotiska analysmetoderna. Unwin framhåller att ”templet” är det abstrakta som enligt socialemiotiken har låg verklighetsgrad i färg, form och material och att ”stugan” är det naturalistiska med färger, former och ytor som ligger nära det vi upplever som verkligt. ”Templet” är det andliga, ”stugan” det vardagliga. ”Templet” uttrycker dominans gentemot människan, ”stugan” uttrycker jämlikhet. I ”templet” är det abstrakta sanningskriterier som används, i ”stugan” de naturalistiska.

De båda arketyperna är användbara utgångspunkter vid analyser av berättelserum och de kan användas på flera olika nivåer och även i kombination med andra analytiska redskap. Nedan följer analyser av två olika utställningar med hjälp av begreppen. Utställningarna är valda för att de har helt olika form och innehåll och därmed fungerar som en kontrast till varandra utifrån begreppen ”tempel” och ”stuga”.

Utställningen *Bilder av våra förfäder* är framförallt en berättelse inom genren *Arkeologins historia* i vilken ett uttalat fokus läggs på *Historiebruk genom tiderna*. Men det finns också i denna huvudberättelse många andra parallella berättelser som hör till genererna *Arkeologin som disciplin*, *Alltings historia*, *Regionens historia* och *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder*. Den huvudsakliga intentionen bakom utställningen framhålls i texten vara att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor och andra författarintentioner jag ser är att göra *Nedslag i tiden* och jämförelser mellan livet då och nu och det *berättas om vad som (under förhistorisk tid) hände (på olika platser) i världen (utanför Sveriges gränser)*.

Utställningen upptar hela det övre våningsplanet av en delbyggnad och museibygggnadens höga, sneda yttertak återfinns inne i utställningssalen, klätt med vad som ser ut som breda spånplattor och stöttat med träbjälkar (Figur 6.10). De vertikala bjälkarnas form rundar av mötet mellan vägg och tak. Väggarna ser ut att vara klädda med lite smalare gråaktiga brädor som ligger horisontalt, men det är inte trä utan istället betong vars yta är mönstrad som obehandlade träplankor. Färgen på tak och väggar är ljus, väggarna är ljus grå. Golvet

och montrarna har en lite mörkare ton än tak och väggar, men det kan ändå kallas för en ljus nyans. Utställningen nås via en trappa eller en hiss. Övervåningen är inte helt avskild från bottenvåningen då golvet bitvis utelämnats och därmed lämnar öppna luckor ned mot våningen under. Rummet omgärdas även av ett gråmålat järnstaket, egentligen en förlängning av trappans räcke, som fungerar som avgränsning mot öppningarna i golvet.

Materialen i tak och väggar framstår som obehandlade, omålade och sträva, men linjerna är raka och ordnade. Montrarna har rektangulära former och står som smala höga klossar i rummet. Golvet i lokalen är blankslipat och lackat, liksom materialet i montrarna. Det höga snedtaket och fönstren i de båda gavelväggarna ger lokalen en högtidlig prägel, som en kyrka. Upplevelsen förstärks av att det vid mitt besök är en solig dag och starkt solljus lyser in genom gavelfönstren. Unwin menar att ett tempel är relaterat till en guds större skala och inte till människokroppens storlek och utställningslokalen har en tydlig prägel av ”tempel” då det höga taket förminskar människan i rummet. Dock mildras effekten av att montrarnas storlek är i samma skala som en människa.

Det stora rummet delas också in i mindre sektioner med hjälp av montrarna och de skapar även små bås att gå in i. I montrarna finns rektangulära hål i olika storlekar med glas framför. Det är här som utställningens föremål och texter till största delen finns. Bakgrunderna i dessa glasmontrar är enfärgade i starka, klara färger så som gult, grönt och turkost. De stora montrarnas former skapar även hyllor där några föremål är placerade utan skyddande glas.

Utställningsrummet som helhet ger intryck av tempel i den bemärkelse jag är van vid att använda begreppet. Det framstår också som ett arketypiskt ”tempel” då det med samma form som museibygnaden, reser sig högt och rakt upp och avskiljer sig. Attityden på byggnaden upplevs inifrån som ”tempel” och därmed har utställningsrummet som sådant också den attityden. Men attityden i rummet mildras lite grand av att väggar och tak är matta och obehandlade. Det är bara golvet och trämontrarna som har blanka och behandlade ytor. Avrundningen mellan väggar och tak mildrar också de räta viklarna. De stora montrarna avskiljer sig dock tydligt från väggar och tak, de står självständiga, de sticker ut, de har bara räta vinklar och anpassar sig inte efter de mjuka avrundningarna av kanten mellan tak och vägg. De står som en rad ”tempel” i rummet, de växer inte från rummet, de har en attityd som avskiljer. Det naturalistiska inslag som finns i berättelserummet är färger och ytor av byggmaterialen betong och trä i en inomhusmiljö som är skapad av människor. Berättelserummet är i sin helhet ett ”tempel” och en inomhusmiljö med abstrakta sanningskriterier.

I utställningen *Fångstfolk* görs *Nedslag i tiden*, det är en berättelse om *hur det var* under regionens äldre stenålder. För att nå utställningen går jag från entréplanet nedför en trappa, passerar genom en automatisk skjutdörr och kommer ut i ett rum som ser ut som en hall. Här har jag har fri sikt ut och ned i ett stort rum som tar upp två våningsplan på höjden. Då jag kommer in genom skjutdörren och går ut mot det stora utställningsrummet möts jag av starka ljud av

fåglar och andra djur, kanske grodor och kanske renar. Mindre fåglar kvittrar i bakgrunden, vatten strilar i ett vattenfall.

Det finns nu två möjliga vägar att välja mellan. Det finns en väg till vänster som leder in i utställningen *AAJEH – Samisk källa*. Vandringen genom denna utställning leder fram till en smal spiraltrappa som går ned till bottenplan. När jag går den här vägen befinner jag mig i ena änden av det stora rummet och jag ser *Fångstfolk* långt bort i den andra änden. Berättelsen *AAJEH – Samisk källa* följer med ned längst med spiraltrappan och vägen leder fram till en kåta. Väl nere på bottenplan kan jag också fortsätta fram till ingången in i *Fångstfolk*.

Den andra möjliga vägen är att efter skjutdörrarna fortsätta rakt fram, gå nedför två trappsteg ut på en plåtå. Härifrån går det att titta ut över hela utställningsrummet och här ser jag ned i utställningen *Fångstfolk* till höger (figur 6.11). Från plåtån går en trappa rakt ut i det stora höga rummet och den utgör på bottenplan en gräns mellan *Fångstfolk* och *AAJEH – Samisk källa*. Mitt på trappan finns en avsats på vilken vandraren måste vika 90 grader åt höger eller vänster för att fortsätta ned till bottenplanet.

Hela det stora rummet är en konstruerad utomhusmiljö och i den änden av rummet där utställningen *Fångstfolk* är placerad har rekvisita i form av fem riktiga stammar från tall placerats. Stammarna går ända upp till rummets tak och längst upp sprider långa grenar ut sig och bildar ett innertak över utställningarna. De olika ljud som hörs i rummet kommer från olika platser. Vattnet strilar i ett vattenfall i *AAJEH – Samisk källa* och från det hållet hörs ljud som jag gissar

kommer från grodor. Fågelkvittret hörs i bakgrunden hela tiden och enstaka olika djur- och fågelläten kommer från olika platser i rummet. Utifrån naturalistiska sanningskriterier har hela berättelserummet där utställningen *Fångstfolk* är en del, en mycket hög grad av ”verklighet” både i de visuella och materiella berättelserna och i de ljud som hörs i rummet.

*Fångstfolk* tar upp en rektangulär yta och avgränsas vid den ena kortväggen av en böjd vägg på vilken ett landskap har målats. Den andra kortväggen avgränsas av trappan. Den ena långväggen skulle kunna vara en husvägg med skrovlig puts. I husväggen är montrar inbyggda. Ingången till utställningen finns vid den andra långväggen och begränsas på ena sidan av den vinklade trappan och på den andra sidan av en uppstoppad björn som står vid foten av en kulle. Kullen skapar en gräns mellan fångstfolkets värld och resten av utställningsrummet. På kullen står några träd vars stammar skapar en föreställd vägg.

Berättelserummet *Fångstfolk* upplever jag som en skogsglänta vid en sjö som skymtar fram i grönska. Invid sjön sitter ett *barn* på marken bredvid en härd. Marken *barnet* sitter på är upphöjd från golvet som en scen för åskådaren att betrakta men inte beträda. Det upphöjda området är som en plåtå i ett landskap, kantat av stora stenar som utgör gränsen mellan golvet som jag går på och marken där *barnet* sitter. Strålkastare skapar mönster av skuggor på golvet och på väggarna syns skuggor från trädgrenarna. Det område där *barnet* befinner sig och området framför scenen är starkt upplyst och den andra halvan av berättelserummet ligger i mörker.

*Golvet där jag står är ojämnt och det sticker fram rötter och stenar. Jag tar några fotografier av scenen med barnet och rör mig sedan några steg bakåt för att få en annan vinkel. Tar kliven försiktigt och aktar mig noga så att jag inte snubblar på en rot eller en sten eftersom jag har blicken riktad mot kameran och barnet vid hårdan.*

*Då jag varit i rummet en stund märker jag att ljuset börjar förändras. Det starka ljuset som är riktat mot scenen där barnet sitter blir stegvis svagare. När barnet och hårdan ligger i mörker syns ett rödaktigt sken en stund på kullen bakom gläntan. Även detta slocknar och rummet ligger helt i mörker och det enda som syns är en röd glöd från kolen i hårdan. Det är natt och alla djur och fåglar har tystnat, det är bara vattenfallet som strilar. Efter en stund tänds ljuset igen och ljudslungan drar igång med kraftiga läten. En hackspett knackar på ett träd och godorna kväker. Det är morgon och en ny cykel har startat.*

Utifrån begreppen ”tempel” och ”stuga” framstår utställningen *Fångstfolk* som en ”stuga”. Den står inte avskild från världen, den växer från den i en skogsdunge. Upplevelsen av utomhusmiljö i berättelserummet förstärks av att ljuden kommer från olika riktningar och att det finns en dygnsrytm där solen går ned och natten sänker sig.

Utställningarna *Bilder av våra förfäder* och *Fångstfolk* fungerar som två tydliga exempel på Unwins arketyper ”tempel” och ”stuga”. Men man skulle i fallet med museiutställningar kunna vända på resonemanget. Unwin framhåller att det designande sinnet kombinerar förändring och acceptans i varierande grad. I vissa

arkitektoniska verk ser det ut som att en attityd av förändring och kontroll dominerar, i andra är det en attityd av acceptans och mottaglighet som gäller. Arketyperna ”tempel” och ”stuga” illustrerar dessa skillnader (Unwin 2009: 117). Arketyperna ”stuga” är ojämn, skrovlig och obehandlad därför att den anpassar sig till den miljö den står i, det vill säga mark, stenar, träd och skogar. Den representerar i utomhusmiljön minimala insatser och hög grad av acceptans. Arketyperna ”tempel” är den raka motsatsen då det sticker upp och avskiljer sig. Men om man går in på insidan av en byggnad och tittar på hur museiutställningar är uppbyggda är förhållandena omvända. Golvet är slätt, väggarna är släta (om än obehandlade) och vinklarna är ofta räta. Att bygga en utställning som *Fångstfolk* kräver ett stort ingripande i rummets miljö. Utställningen anpassar sig inte och smälter inte in i rummets former. *Retorn* har istället rundat av de räta vinklarna, skapat skrovligheter, ojämnheter och en miljö med träd och djur. **Det är en attityd av förändring och kontroll som dominerar då det i en inomhusmiljö skapas en utomhusmiljö. Utifrån samma resonemang framstår utställningen *Bilder av våra förfäder* som en ”stuga” eftersom en attityd av acceptans råder och minimala insatser har gjorts i rummet för att bygga utställningen.** Utställningen är anpassad efter arkitekturen i huset och minimala insatser har gjorts för att skapa en ”miljö”, även om det som skapats framstår som ”tempel” i rummet. Men eftersom utställningarna är skapade berättelsevärldar kan betydelsen uppfattas att **det är berättelsens fångstfolk som växer från världen och att det är fångstfolket som anpassar sig**

och accepterar. Fångstfolket är i en berättelse om stenålder *stenåldersmänniskor* som anpassar sig och accepterar utomhusmiljön. *Stenåldersmänniskor* växer ifrån och är en del av naturen.

Men, besökaren som kommer in i berättelsen med rubriken *Bilder av våra förfäder* kommer till en plats som har avskilts från världen och där abstrakta sanningskriterier gäller. Det är en berättelse om *arkeologin* i en lokal som är byggd för att vara ett museum, platsen för förmedling av kunskap. Utställningens berättelse utspelas på en plats som redan är tillrättalagd och kontrollerad, den är avsedd för utställningar, och sanningskriterierna finns i rummet, de behöver inte skapas.

Bland de utställningar som ingår i materialet är *Bilder av våra förfäder* en av två utställningar som tydligt sticker ut med den deklarerade författarintentionen att i första hand öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor tillsammans med att *berätta om arkeologin* och att *berätta om historiebruk*. Den andra utställningen är *Forntider II*. I en jämförelse mellan dessa båda utställningar finns det i utställningen *Forntider II* en högre grad av attityden förändring då fler medel har använts för att skapa vad som i berättelsen kallas för en transithall och för att skapa olika miljöer i ett antal delberättelserum. Det är framförallt färger, former och belysning som skapar olika miljöer. Men i det stora hela används de rum och former som finns i byggnaden och endast små ingrepp har gjorts, som till exempel att täcka för några fönster och bitvis höja ett golv.

I transithallen hörs en inspelad röst som med en betoning som om det vore ett utrop på en flygplats räknar upp de frågor som ligger till grund för delberättelserna. De former som finns i de olika rummen har räta vinklar och räta linjer, vilket dominerar i hela berättelserummet. Små kvadratiska hyllor täcker väggarna i två små rum, väggmontrar och småmontrar har rektangulära och kvadratiska former. Det bryts dock av i transithallen av breda pallar som ser ut som åttor utan hålen i mitten och tre montrar i en delberättelse har en rundad vägg. De olika miljöerna i delberättelserna domineras av släta, ofta blanka ytor som är målade i enfärgade nyanser. Transithallen domineras av ljusa, gråaktiga toner på väggar och tak, golvet är träfärgad parkett. Ett delberättelserum går i ljusgrått med metallfärger, ett annat i djupt rött. Ett rum har en mörkblå nyans. I några av de små kvadratiska hyllorna täcks baksidan av en stark färg, nästan som neon. I *Forntider II* är sanningskriterierna abstrakta och material och ytor har en attityd av ”tempel”.

De blanka och släta ytorna målade i starka omodulerade nyanser i ett rum med räta linjer och kvadratiska ytor återkommer även i de delar av utställningsberättelsen *Forntid* där några delberättelser hör till genrerna *Arkeologin som disciplin* och *Arkeologins historia*. Berättelsen om fältarkeologin ramas in av ett par starkt senaps-gula nyanser, berättelsen om den arkeologiska forskningen och arkeologins historia ramas in av ett par starkt gröna, omodulerade nyanser och en berättelse om marin arkeologi ramas in av en mörkt blå nyans. Då berättelsen går över till genren *Förhistorien – sten-, brons- och järnålder* försvinner de starka och klara färgerna

och byts ut mot matta och bitvis modulerade nyanser.

**Utifrån utställningarna *Bilder av våra förfäder* och *Forntider II* går det att säga att berättelser inom genrerna *Arkeologin som disciplin*, *Arkeologins historia* och *Historiebruk genom tiderna* är avskilda från, och höjer sig från världen och berättas i rum med rektanglar och räta vinklar och abstrakta sanningskriterier. Den naturalistiska miljö som finns i utställningen *Fångstfolk* är typisk för utställningar inom genrer som berättar om förhistoria, dock finns det i det undersökta materialet inget annat exempel där det lagts ned så mycket arbete i ett så stort rum för att skapa den naturalistiska miljön. I många utställningar skapas små delar med hög naturalism och i andra är det i första hand färger, ljud, ljussättning och skuggor som används tillsammans med enstaka inslag så som stenar och trädstammar. **Men graden av attityden ”stuga” i utställningarna beror också på vilken tidsperiod berättelsen hör till, så som konstaterats tidigare. Det berättas om järnålder och järnåldersmänniskor i inomhusmiljöer och om stenåldersmänniskor i utomhusmiljöer. Det finns exempel där en naturalistisk inomhusmiljö under järnålder bitvis framstår som tempel.<sup>12</sup> Det organiska som växer ur marken hör nästan utan undantag till berättelser om stenålder, och framförallt berättelser om äldre stenålder.****

12. *Forntider I* ”Godsherren från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik”

## övergångar, siktlinjer och passagelinjer

Roppola framhåller att arkitekturens struktur inte bara erbjuder en kontext eller grund för andra semiotiska formationer. Arkitekturen skapar betydelser i sig själv.

... alongside meanings read from artefacts and other media, architectural spaces are a source of meaning in the museum visit. Space is an agentic part of the communicational landscape. The building is read as a three-dimensional “text”. (Roppola 2012: 210)

Roppola ser i sitt material att användandet av rumsliga element påverkar museibesökarens rörelser genom utställningar. Det förmedlar till exempel betydelser om att röra sig snabbare genom ett utrymme eller att stanna upp. Ovan nämndes att sittplatser inbjuder till att stanna upp och tillbringa mer tid i utställningen och att avsaknaden av sittplatser kan uppmana till att skynda igenom. Dörrar, öppningar eller fördjupningar i utställningsväggar kan förmedla en känsla av mystik och kan väcka intresse hos museibesökaren. Rumsliga avskärmningar kan hjälpa upplevaren fokusera på berättelser genom att stänga ute störande intryck (Roppola 2012: 210). Arkitekturen och rumsligheter *kanaliserar* alltså på flera olika nivåer besökarens upplevelser och betydelseskapande i vandrigen genom utställningsrum. Roppola framhåller att rumslighet och spatiala relationer är en viktig ingrediens i besökarens meningsskapande och argumenterar för rumslighet som en semiotisk resurs. Rumsliga element bidrar till produktion och konsumtion av betydelse och behöver

därför betraktas som en inneboende del av det multimodala museet (Roppola 2012: 211).

Att uppleva arkitektur involverar rörelse i rummet. Du förflyttar dig från utsida till insida eller genom en serie av steg i en rutt. Även i ett litet specificerat område går det inte att titta åt alla håll samtidigt, du måste vända dig om. Unwin talar om *statiska* och *dynamiska platser*, där de statiska platserna är där man stannar upp, de är som noder. Men passagen mellan noderna är *platser* också och Unwin menar att dessa dynamiska platser är en väldigt viktig del i den konceptuella organisationen av rum. Karaktären på den statiska platsen kan påverkas av hur den dynamiska platsen som leder till den ter sig, likaväl som karaktären på den dynamiska platsen kan påverkas av den statiska (Unwin 2009: 209-213).

Övergångar är en viktig del i upplevelser av arkitektur och det kan vara ganska vardagliga företeelser som till exempel passagen genom dörren till ett hus där dörren är en viktig gränsyta mellan det publika och det privata. Övergångar är över huvudtaget en viktig del av vår upplevelse av världen, menar Unwin. De har en viktig roll i hur platser relaterar till varandra och hur platser relaterar till sin kontext. Övergångar i arkitektur har ofta använts som metaforer för gränssytor mellan olika världar, mellan det offentliga och det privata, mellan det heliga och det sekulära, mellan det verkliga och det påhittade, mellan de levandes värld och de dödas värld (Unwin 2009: 209-213).

Att uppleva en museiutställning involverar rörelser i rummet där besökaren förflyttar sig från utsidan till insidan av en museibygnad. Väl inne i museibygnaden brukar det finnas

utrymmen för reception, butik och kapprum. Därefter följer en förflyttning från museets allmänna lokaler, utsidan, till själva utställningen, insidan. Att gå in i en museiutställning innebär att gå in i en berättelse och rörelsen i rummet är en förutsättning för berättelsens framåtskridande. Utställningarnas ingångar, det vill säga övergångar, är en del av *berättelserna*, *huvudintrigerna* och de är även en del av *berättandediskurserna*. Det är en del av hur tid och rum skapas i berättelserna och det är en del av hur författaren placerar läsaren i förhållande till berättelsernas innehåll.

Utställningarna *Bilder av våra förfäder* och *Fångstfolk* nås båda via en trappa eller en hiss. Valet (eller av nöden tvånget) mellan trappan och hissen till utställningarna innebär att komma in i utställningarna via olika passager och övergångar in i berättelserna. I *Bilder av våra förfäder* börjar du vandringen i olika delar av utställningen, och därmed även i olika delar av berättelsen, beroende på om du tar trappan eller hissen. Vägen uppför trappan till *Bilder av våra förfäder* placerar besökaren i ett underifrån-perspektiv (figur 6.12). Beträktaren som går i trappan befinner sig i en underordnad position gentemot berättelsen om arkeologin. Den som väljer att/måste ta hissen kommer istället in i berättelsen från den ena änden av byggnaden och kommer in i rummet på samma nivå som utställningen. Beträktaren som kommer via hissen upplever alltså inte underifrån-perspektivet.

Tar du hissen för att besöka *Fångstfolk* går du miste om den översikt ovanifrån på berättelsen som vandringen ned för trappan ger, en vandring som startar på våningen över och ger



fri sikt in i nästan hela berättelserummet. Men även om du väljer att/måste ta hissen kan du ändå placera dig vid trappans övre del och titta ned mot berättelsen (figur 6.11). Det första mötet med berättelsen om fångstfolket är ett ovanifrånperspektiv, du tittar ned på utställningen. Beträktaren placeras i en maktposition gentemot *stenåldersmänniskan* i berättelsen *Fångstfolk*. Den som sedan går nedför trappan kan betrakta utställningen längs med hela promenaden. Nästan hela berättelsen finns inom synhåll, du måste bara vandra en omväg för att komma in i den. Trappan är en dynamisk plats som leder fram till berättelserummet.

**Vägen uppför trappan till *Bilder av våra förfäder* och vägen nedför trappan till *Fångstfolk* är dynamiska platser** på vägen till utställningarna och de placerar betraktaren i olika relationer till berättelserna. Det finns attityder i dessa relationer, att titta upp på någonting innebär att befinna sig i underläge och att titta ned på någonting placerar betraktaren i en maktposition.

Vägen till de båda berättelserummen kan också diskuteras utifrån vad Unwin kallar för *siktlinjer* och *passagelinjer*. Då arkitektur betraktas som identifikation av plats etablerar en siktlinje kontakt mellan platser. Unwin påpekar att siktlinjer kan vara viktiga i designen av ett museum där den kan påverka placeringen av utställningar och de rutter som besökare väljer att ta (Unwin 2009: 134-135). Siktlinjer är alltså viktiga för processer av *kanalisering* (Roppola 2012) genom vilka museibesökaren upplever berättelsen. Passagelinjer är ofta relaterade till siktlinjer, men de stämmer inte alltid överrens. Siktlinjen och passagelinjen på vägen

till berättelserummet *Fångstfolk* stämmer inte överens då betraktaren hela tiden kan se rakt in i berättelserummet men måste gå längst med trappans böjda passagelinje in i berättelsen.

Samspelet mellan linjerna för syn och passage kan skapa en känsla av mystik i upplevelsen av arkitekturen och ibland finns det flera passagelinjer vilka var för sig måste bedömas utifrån sikten. Ett spel med växelverkan mellan linjer för passage och sikt kan både förstärka arkitekturens makt att identifiera plats, orkestrera mystik och spänning, och leda människor genom en labyrint av utrymmen. Ibland har passagelinjen inte ett uppenbart mål som kan siktas (Unwin 2009: 137). För den betraktare som väljer att/måste ta hissen ned till berättelsen *Fångstfolk* finns det en siktlinje rakt ned i berättelserummet från den övre plattformen. Passagelinjen via hissen tar en helt annan väg där betraktaren inte ser berättelserummet på vägen ned till bottenplanet. Målet för passagen försvinner längs med vägen och det skapas inget samspel mellan passage- och siktlinje.

**Övergångarna, sikt- och passagelinjerna visar vilken attityd gentemot berättelsens innehåll som retorn tillsammans med (arkitekten) den arkitektoniska byggnaden har skapat. I de båda utställningarna *Bilder av våra förfäder* och *Fångstfolk* finns olika vägar in i berättelserna och väl inne i berättelserummet lämnas betraktaren att gå ganska fritt i rummet, den tvingas inte in i en snitslad bana som den måste följa. Övergångar, sikt- och passagelinjer påverkar i dessa berättelser i första hand hur betraktaren möter berättelsen som helhet, det påverkar hur betraktaren i detta möte placeras gentemot hela berättelsen och dess innehåll.**

Men det finns exempel där betraktarens vandring genom berättelserummet är mycket mer styrd och begränsad till en enda utstakad bana genom hela berättelsen. Utställningen *Jag Herulen – En värmländsk historia* är ett exempel på en utställning som i stort sett enbart erbjuder en utstakad väg genom den förhistoriska delen av berättelsen. Lång eller kort, gående med eller utan rollator eller sittande i en rullstol upplever besökaren berättelsen längts med samma utstakade bana. Berättelsen framhålls vara en "[e]n historia om ett landskap – Från de första till oss själva." Intentionen jag ser är att *berätta om regionens historia*, så som det var och i texten finns en tydlig från-till-intrig, från "dom" till "oss".

Ingången till utställningen, övergången från världen utanför berättelsen till världen inom berättelsen, är ett mörkt, nästan svart, rektangulärt hål i en hög ljusst målad trävägg. Siktlinjen in i rummet bryts av en mörk snedställd vägg. Ut genom dörrhålet väller en mörkblå matta. Det ser ut som vatten som rinner ut på parkettgolvet i rummet utanför. Berättelsen som finns innanför rinner på golvet ut i ett tydligt markerat "utanför". Kontrasten mellan utanför och innanför övergången är stark då den stora, höga och ljusa rumsligheten byts ut mot en trång mörk, nästan svart passage innanför öppningen där väggen är matt grå och golvet är blankt och skimrar i blått. Belysningen är mycket svag. Innanför väggen till höger ligger ett litet röse med stenar. Den blå mattan utgör en gång som precis innanför öppningen leder till höger och sedan gör en sväng åt vänster, rakt in i rummet. Gången kantas på ena sidan av den grå väggen och på den andra sidan av stenröset.

Precis efter svängen till vänster tar den blå mattan slut i en halvcirkel som går in i ett upphöjt betonggolvs. Betongen är skrovlig och ojämn och små stenar är ingjutna och skapar ojämnheter. Det ojämna golvet förstärker berättelsens atmosfär av utomhusmiljö, berättelserummet är så "verkligt" att det känns i betraktarens kropp. Det är en skarp kant mellan vattenmattan och betonggolvet som upplevs tydligt, den som går måste ta ett kliv upp, den som har rollator måste baxa upp den för kanten liksom en rullstol måste ta sig över skarven. Det finns ingen alternativ väg, den som vill fortsätta in i berättelsen måste fortsätta upp på betonggolvet, som efter den avklarade kanten är mycket ojämnt och fortfarande märkbar både för den som går och för den som tar sig fram på hjul. Uttryckt med Johnson (2008) interagerar betraktaren med rummets skrovliga och ojämna konturer och betydelser av övergång och *attityden* "stuga" förmedlas oundvikligen och bokstavligen genom hela betraktarens kropp och kroppsliga rörelser i rummet.

Vid "vattenkanten" är betongen mörkfärgad som om den vore blöt. På en glasskiva vid väggen finns en text.

Först var det havet. Sen fortsatte de första människorna in över öarnas låga trösklar.<sup>13</sup>

Fotspår av nakna människofötter leder upp ur vattnet och fortsätter en bit in i rummet. Det är en visuell representation av en föreställd protagonist som vandrar in från vattnet över en "låg tröskel". Men innan jag läser texten ser jag i fotspåren en metafor för evolutionen i övergången från ett liv

13. *Jag Herulen*

i vatten till ett liv på land. Associationen väcks kanske på grund av att jag har passerat en övergång från ett väl upplyst, stort och ljus rum in i ett trängre tyst mörker som kan vara både innan livet och innan människan.

Spåren efter nakna fötter indikerar mänsklig närvaro och konnoterar kanske den primitiva människan innan civilisationen. Beträktaren går i rummet samma väg som fotspåren antyder, den följer berättelsens (protagonist) ”första människa” (betraktat utifrån en tanke om evolution eller utifrån ”invandring” från andra trakter) på vandringen över tröskeln upp ur vattnet till fastlandet och känner oundvikligen övergången från det ena till det andra med hela kroppen.

Efter steget upp på land syns rakt fram en monter på en träbänk invid den bortre kortväggen. Färgen på träbänken smälter ihop med betonggolvet. Alla väggar är mörka. Texten som finns i rummet berättar om stenålder och som teckenskapare betraktar jag nu spåren på golvet som spår från en *stenåldersmänniska*. Bänken i hörnet är en markerad *plats* att slå sig ned på, den erbjuder en fixeringspunkt. Den ger möjlighet för en stunds vila och reflektion (Roppola 2012: 184). Från fixeringspunkten ser betraktaren både bakåt den väg den själv och *stenåldersmänniskan* kommit in i rummet och framåt i den riktning som berättelsen fortsätter. I den änden av gången där vandringen började är det mörkt och det är endast det blåskimrande golvet som syns vid den bortre väggen.

I gången till vänster, där berättelsen fortsätter framåt i tiden, är den första delen av väggen dekorerad med djurteckningar och streck i en ljusblå lysande nyans. Det finns här inga fotspår på golvet, berättelsens människor representeras

istället visuellt med decimeterstora träskulpturer som står på var sin träpedestal. Det är två män som står med armarna utsträckta rakt åt sidan. Träet i pedestalerna är målat i en mörk nyans och skulpturerna är ljusa, trä-färgade. De är kraftigt stiliserade och pelarna är grovhuggna.

Det ojämna betonggolvet följer med under den fortsatta vandringen som leder in i ett utrymme med en klarblå böjd vägg dekorerad med en gul cirkel. Under den gula cirkeln ligger en klippformation av betong. Ett litet vattenfall rinner på klippan och den är dekorerad med en ”hällristning” av ett skepp. Bredvid ligger en modell av en hund framför en gärdesgård. På den blå väggen finns en text som berättar om bronsålder. Bronsålderns berättelserum är väl upplyst.

De båda gångarna utgör tillsammans ett u och det går att stå med ryggen mot väggen och titta rakt fram i båda utrymmena (figur 6.13). Till höger om den avdelande väggen syns då vägen tillbaka till vattnet och mörkret och till vänster syns vägen mot ljuset, den gula cirkeln på den blå väggen.

Gärdesgården bakom hunden utgör en böj och som ger form åt ännu en sväng runt ett hörn in i nästa rum. Den blå väggen slutar där gärdesgården slutar och där slutar även det gråaktiga betonggolvet med en rundad kant ut mot ett trägolv. Kanten upplevs troligen mer eller mindre tydligt beroende på rörelseförmåga, men ingen kan undvika att i kroppen känna övergången från det skrovliga och ojämna till det släta och plana. Besökaren leds in i ett kvadratisk rum med parkettgolv där väggarna är mörka och golvet är ljus. Mitt i rummet står en hög rektangulär bänk med en liten glasmonter i mitten. På var sida om montern står små

träskulpturer. På ena sidan föreställer de olika djur som finns på en gård, en ko, två grisar och fem får. På den andra sidan ser jag en häst och fyra människor, varav tre står tillsammans i en grupp man, *kvinn*a och *barn*, en visuell representation av en kärnfamilj. En ensam man står med ryggen mot hästen och gruppen. På golvet framför montern är två rader med runor ristade. I det här rummet berättas om järnåldern och människorna är *järnåldersmänniskor*.

Placerad vid ingången till järnålderns berättelserum ser jag på en vägg en serie med bilder som avlöser varandra. Natur och föremål visas omväxlande. Bildspelet skapar en rad olika effekter i rummet. Gruppen med människor i snidat trä befinner sig i olika miljöer allteftersom bilderna växlar. En ljudslinga med olika sorters ljud hörs i rummet. Det trummar i bakgrunden. Någonting rasslar. Trummandet skapar stämning. Medeltidsmusik från rummet bredvid stör dock, högljudd och rask motverkar den stillsamheten i järnåldersfilmen. I gångarna genom sten- och bronsålder finns inga ljud, men ljuden från rum längre fram tränger igenom. Kyrkklockor ringer från medeltiden och någon blåser i ett horn från järnåldern. De olika ljuden läcker över de rumsliga gränserna mellan delberättelserna, mellan de olika tidepokerna.

**Vägen som besökaren vandrar genom berättelsen om förhistorien i utställningen *Jag Herulen* präglas av ett antal övergångar. Berättelsen börjar i vatten och fortsätter upp på land. På land lever människan stenåldersliv i tystnad och mörker. Övergången till bronsåldern är en övergång till ljuset och klivet in i järnåldern är ett kliv från den skrovliga och rundade utomhusmiljön till**

### **den släta inomhusmiljön med räta vinklar.**

I berättelserummet används naturalistiska modalitetsmarkörer som skapar en hög grad av ”verklighet”. I vandringen genom rummet medverkar sinnena känsel, hörsel och syn till upplevelsen av berättelsen och betraktarens egna fysiska rörelser genom rummet är en oundviklig del av det semiotiska arbetet. Museibesökaren upplever berättelsen med hela kroppen och vandringen genom rummet skulle kunna betraktas som protagonistens resa genom berättelsen. Vi kanske kan föreställa oss

... plot as a metaphorical network of paths, which either converge or diverge, of goals which are either reached or blocked. More literally, our image of a work can involve the paths of the protagonists around their world, bringing together time and space to shape a plot. (Bridgeman 2007: 55)

**På vägen genom den förhistoriska delen av berättelsen *Jag Herulen* är betraktaren protagonisten, men det finns inget nätverk av stigar att välja mellan. Den utstakade banan erbjuder inga val och den enda vägen måste följas. Det finns inga alternativa vägar och berättelsens utgång är given. **Protagonistens vandring går genom tid och rum från mörkret till ljuset genom huvudintrigen *Från naturen till kulturen*, vandringen knyter samman intrigen, vägen till det enda målet kulturen. Naturen är organisk och utomhus, kulturen har räta vinklar och är inomhus. Berättelsen går från ”stugan” till ”templet”. De visuella representationerna av människor visar en berättelse som går från indexikala tecken av****

**diffus mänsklig närvaro i form av spår från nakna fötter till den tydligt framträdande familjekonstellationen man, kvinna och barn.**

## avslutande reflektioner

Att skapa en värld är en träffande beskrivning på många arkeologiska museiutställningar där textberättelser tillsammans med de arkeologiska föremålen, olika sorters montrar och rekvisita, belysning och rumslighet skapar världar för betraktaren att *gå in i* och *röra sig i*. Istället för att med ord skapa atmosfär och känsla för avlägsna tider kan rummet användas för att skapa avstånd, närhet och stämningar. Belysning, färger, olika dekorationer, filmer och ljudinspelningar kan ladda rummet och skapa atmosfärer och miljöer. Släta eller skrovliga ytor, runda eller rektangulära former ger upplevaren information om den värld den befinner sig i. Genom att beskriva mig igenom utställningarna med hjälp av den socialsemiotiska *multimodala analysen* och Unwins teoretiska modell *Arkitektur som identifikation av plats*, vilka jag också har kombinerat med analysredskapen inom den narrativa teorin och den visuella grammatiken, har jag nått fram till ett antal analysresultat.

Med hjälp av begreppet *berättelserum* som jag benämner det fyrdimensionella tidrum som utställningsberättelser upplevs i har jag analyserat sammanvävda rums- och tidsaspekter i utställningsrum som har *orkestrerats* av en *retor* (som troligtvis är ett författarkollektiv). Inom genrer utställningar där det berättas om förhistoria löper berättelsernas tid över långa perioder, ofta många tusen år, men i representationen av *storn* i utställningsrummet står berättelsetiden stilla

och enbart betraktarens tid går. Betraktaren kan därmed gå in i den förhistoriska tiden, i tiden utanför tiden, som är insamlad och frusen i berättelserummet. Tiden det tar att berätta och läsa representationer av *storn* är oundvikligen väldigt mycket kortare än tidsperioden som berättelsen innefattar. Rummet som betraktaren rör sig i är oundvikligen mycket mindre än den rumslighet som berättelsen handlar om. Då en utställning är uppbyggd i ett enda rum kan betraktaren stå mitt i rummet och ha hela berättelsens tid och rum runtomkring sig. Berättelsens tid, som kanske sträcker sig över tiotusentals år eller bara visar ett enda ögonblick, är frusen i montrar, arrangemang och rumsliga placeringar. **Det är betraktaren som rör sig i rummet, framåt eller bakåt, i cirklar eller sicksack i berättelsens stillastående tid.** Med några steg kan betraktaren gå från istid till vikingatid, från samlar-jägar-livet till livet på bondgården. En promenad som tar några minuter kan gå genom tusentals år i berättelsen och en vandring som tar en timma kan stå stilla i berättelsens tid.

I berättelserummet kan retorn på olika sätt kombinera rum och tid i raka tvingande tidslinjer eller släppa upplevaren fri att själv välja vägar. Retorn avgör vilken tids- och rumslogik utställningsberättelsen har genom att i rummet skapa, eller inte skapa, krokarna i tid och rum som den kringvandrande upplevaren kan haka fast sin upplevelse vid. **Rummet och tiden är förenade i upplevarens interaktioner med berättelserummets konturer, det semiotiska arbetet är ett arbete med hela kroppen och betydelseerna blir till i upplevarens varande i berättelserummet.**

Genom att beskriva vandringar och upplevelser i utställningslokaler och i utställningsrum med hjälp av begrepp inom teorin om *Arkitektur som identifikation av plats* har en rad aspekter av returns förutsättningar och tolka-rens möjliga rumsliga upplevelser av berättelse- rum blivit tydliga. En retor som är medveten om utställningens placering i den arkitektoniska byggnaden kan förhålla sig till sikt- och passagelinjer fram till övergången (öppningen) in i utställningsrummet och de attityder och relationer till berättelsen som skapas redan innan betraktaren har kommit in i berättelserummet. Och i berättelserummet finns attityder i former, ytor, material och rumsligheter. Unwins analytiska begrepp ”tempel” och ”stuga” kan av return användas för att analysera attityden på själva byggnaden inför arbetet med skapandet av en utställning. **En retor som är medveten om vilka attityder som finns i byggnaden kan välja att acceptera eller att förändra, den kan använda sig av attityden som finns i rummet eller välja att förändra den.** Och går det inte att förändra attityden som finns i byggnaden kan return åtminstone medvetet förhålla sig till den i skapandet av utställningen.

De multimodala analyserna visar hur många olika modus kan orkestreras i rummet för att skapa miljöer, atmosfärer, årstider, tider på dygnet, till och med dygnsrytm, och de olika modusen kan också användas för att skapa berättelsevärldar i ”verkligheten” och berättelsevärldar ”utanför verkligheten”. Men analyserna visar också att det varierar mellan utställningarna hur mycket som görs i rummet för att skapa en berättelsevärld. I några utställningar är hela rummet en berättelsevärld som betraktaren kan

gå in i helt och hållet, i andra finns det genom hela utställningen tydliga barriärer mellan berättelsens värld och utställningsrummet där betraktaren rör sig. De flesta utställningar ligger på en skala mitt emellan de båda ytterligheterna. I många utställningar går det att *identifiera platser* där betraktaren ges möjlighet till *processer av resonans* (Roppola 2012: 150), alltså en sammansmältning med berättelsen. Många av dessa platser är vad jag kallar för *fixeringspunkter*, sittplatser där betraktaren och ena sidan ges möjlighet att uppleva ett perspektiv på berättelsen och å andra sidan ges möjlighet för en vila av trötta ben vilket öppnar upp för en stunds reflektion (Roppola 2012: 184).

Det går alltid att göra multimodala rumsliga analyser av utställningar men den samlade analysmetoden kan inte användas på samma sätt i de olika utställningsrummen eftersom utställningarna är så olika. Det går därmed inte att rakt av jämföra alla de olika utställningarna och analysresultaten med varandra då multimodala rumsliga djupanalyser görs. Vad som däremot alltid går att göra är att koppla tillbaka resultaten från djupanalyserna till de *genrer, författarintentioner, huvudintriger och berättandediskurser* som går att identifiera och känna igen genom hela materialet. Det går också att koppla tillbaka till analyserna av berättelsernas aktörer, karaktärer och *typer* liksom till analyserna av narrativa och konceptuella dispositioner i de rumsliga arrangemangen.

Ett tydligt resultat av analyserna är att i berättelser om förhistoria används ofta naturalistiska sanningskriterier och framförallt berättelser om stenålder växer liksom ”stugan” ur naturen.

Berättelser om den kunskapande (vetenskapliga) arkeologin skiljs istället från världen utifrån mer eller mindre ”tempel-liknande” abstrakta sanningskriterier. Analysresultaten i det föregående kapitlet visade att *stenåldersmänniskan* lever sitt liv i landskapet, ibland helt utan skyddande byggnader och att *järnåldersmänniskan* befinner sig inomhus eller på gårdsplanen. De multimodala analyserna av de berättelserum som ingår i materialet visar att alla de modus som används i berättelserummen tillsammans, med några få undantag, skapar utomhusmiljöer för *stenåldersmänniskan* och inomhusmiljöer för *järnåldersmänniskan*. Stenåldern är utomhus, järnåldern är inomhus. Och stenåldern är cirkulär, egalitär, organisk, skrovlig och murrig medan järnåldern är rektangulär, hierarkisk, kristallin, slät och distinkt. I kapitel fyra där berättelsernas karaktärer och *typer* analyserades framstod det som att kategoriseringarna kvinna och man är de som har störst betydelse i sammanflätandet av de subjektpositioner som skapas i berättelserna. **I de multimodala och rumsliga analyserna framstår istället stenålder och järnålder som de kategoriseringar som har störst betydelse för hur berättelserummens världar iscensätts.** Det förtjänar dock att framhållas att berättelserna om stenålder till viss del kan delas upp i berättelser om äldre och yngre stenålder utifrån huvudintrigen om *Vägen från kringvandrande till bofast*, vilket innebär att det finns exempel med berättelser om yngre stenålder där de karaktäristiska dragen i stenålders berättelserum inte är lika tydliga. Dikotomin stenålder/järnålder är alltså tydligast i relationen äldre stenålder/järnålder.

Analyserna av karaktärer och *typer* i kapitel fyra visade att det finns tydliga normer utifrån vilka berättelsernas karaktärer skapas. **Den multimodala analysen har visat hur stark normen är om hur den forntida skandinaven anses ha sett ut. De rekonstruktioner som finns i de utställningar som ingår i materialet skapar tillsammans vad som framstår som en vetenskaplig sanning om ett homogent utseende med små variationer vad gäller framförallt färgskalor.** Den framställs visserligen inte ha varit blond och blåögd, men den var definitivt inte brunögd och mörkhårig och den hade inte en lite mörkare nyans på hyn. Även de modeller av människor i naturlig storlek som finns i utställningarna har samma färgskalor. Viktigt är dock att påpeka att i tvådimensionella illustrationer är variationerna i färgskalor större. I en målning eller ett fotografi kan en person ha mörkt hår och bruna ögon. Dock visar nästan alla visuella representationer människor med ljus hy.

Analyserna har också visat att det i utställningsberättelserna används fler medel än representerade deltagares blickar som möter betraktaren för att bryta barriärer mellan berättelsens värld och läsarens värld. Å ena sidan kan en *plats* vara länken mellan olika världar och miljöer, å andra sidan kan ljudet i rummet länka olika tider och världar till samma *plats*. Då betraktaren intra-agerar med en karaktär i en *plats* kan det uppstå transaktionsprocesser med ett *relä* i mitten.

# 7

## några exkursioner

### **inledning**

Avsikten med det här kapitlet är att istället för de analyser uppdelade utifrån metod som har gjorts på materialet i de föregående kapitlen här lite mer fritt använda hela ramverket tillsammans för att utforska och gå på djupet med ett antal teman som har uppdragats utefter arbetets gång. Då jag i de föregående kapitlen kommit fram till att kategoriseringarna kvinna och man i mångt och mycket är avgörande i sammanflätningen av subjektpositioner och att kvinnligt och manligt är vanliga teman i berättelserna inleder jag det här kapitlet med ett antal analyser av hur kvinnligt och manligt framställs i berättelserummens fyra dimensioner. Därmed, återigen, inte sagt att det är den enda möjliga vägen att gå, det hade till exempel troligtvis fungerat lika bra att fokusera på etnicitet och det hade även kunnat gå att arbeta utifrån kategoriseringarna sten-, brons och järnålder och utifrån de tydligt urskiljbara berättelser

och subjektpositioner som skapas i de tre olika berättelserna.

Jag väljer att ta min utgångspunkt i kategoriseringarna kvinnligt och manligt på grund av att jag, som konstaterades i kapitel fyra, i de undersökta berättelserna identifierar kategoriseringarna som de som till största delen avgör hur subjektpositioner ser ut, och för att jag i det undersökta materialet ser ständigt återkommande kategoriseringsprocesser där de båda genusen kvinna och man skapas i relation till varandra och i kombinationer av flera olika lager av kategoriseringar. Jag vill nu gå på djupet med hur dessa kategoriseringsprocesser tar sig uttryck i alla de olika modus som samverkar i berättelserummen. Därför inleder jag det här kapitlet med ett antal djupanalyser av kvinnligt och manligt i rumsliga berättelser.

Därefter följer en djupanalys av typen *arkeologen* som sedan följs av analyser av tre namngivna karaktärer i berättelser om förhistoria.



Även dessa analyser präglas till stor del av kategoriseringsprocesser sammankopplade med kvinna och man. Ett avsnitt ägnas därefter åt berättelser där istället relationen ”vi” och ”de Andra” står i fokus och därmed lyfts aspekter av etnicitet fram. Kapitlet avslutas med analyser av en utställning i förändring. Det intressanta här är att titta på *vad* skaparna väljer att förändra.

### rumsliga berättelser om kvinnligt och manligt

I kapitel fem talades om några exempel där berättelsers visuella och textuella representationer inte i första hand representerar kvinnliga och manliga karaktärer, utan istället representerar genusen kvinna och man. Detta konstaterande vill jag nu undersöka vidare med några exempel där textberättelser om kvinnligt och manligt kompletteras och/eller motsägs med betydelseskapande i berättelsesrummet. Manligt och kvinnligt kan i berättelser föreslås vara två olika genus med olika egenskaper och attribut. Kvinnligt och manligt kan också framställas som någonting som blir till *i relation* till varandra. Och i dessa relationer kan finnas hierarkiska klassifikationer. I de rumsliga berättelser som analyseras nedan finns några olika förslag på hur *relationen* kvinnligt och manligt kan se ut. Som jag genom arbetets gång konstaterat skapas rumsliga betydelser genom former, färger, material, belysning, ljus, ljud, placeringar i rummet och de formas utifrån byggnadens och rummets förutsättningar tillsammans med skaparnas attityd utifrån acceptans och/eller förändring av rumsligheterna.

### *som två delar av en helhet eller som oförenliga motpoler*

I utställningarna *Gryningsland* och *Möten mellan älvorna* berättas i texter mer eller mindre utförligt om aspekter av kvinnligt och manligt under järnåldern. Dessa två textberättelser är ganska samstämmiga och följer i stort sett de framträdande dragen hos typen *kvinna* och kategoriseringen *man*. Vad som är intressant att titta på i de här båda utställningarna är de betydelser som skapas i berättelsesrummet. I rummet framställer de två berättelserna förslag på två olika sorters *relationer* mellan det kvinnliga och det manliga.

Utställningen *Gryningsland* är uppbyggd i en långsmal källarlokal med vitmålade väggar och tak som tillsammans bildar ett valv. Sten-, brons- och järnåldern berättas om i tre olika rum. En bit in i det rum där det berättas om järnålder står bland annat två likadana, men spegelvända, montrar, en på var sida av rummet. Montrarna är cirka en meter breda och ett par decimeter djupa och är placerade med den ena kortsidan mot väggen, rundade så att de följer formen av valvets linje (figur 7.1). De står ett par meter ifrån varandra, men om de ställdes ihop med de höga och raka kortsidorna mot varandra skulle deras överkant tillsammans bilda en perfekt halvcirkel. De båda montrarna ser ut som att de är två delar av en helhet som har dragits isär och placerats en bit ifrån varandra i rummet.

På kortväggen längst in i rummet täcker ett kollage hela väggen. Kollaget är gjort av uppförstorade bilder av arkeologiska föremål som på olika sätt avbildar människor. Bakgrunden är mörkt och mättad röd och föremålen har nyanser av guld, svart och grått. De starka

färgerna på väggen med kollaget utgör en skarp kontrast till det i övrigt vita rummet. Föremålen med människoavbildningar skapar närvaro av just människor i rummet, tillsammans med en ljudslinga som spelar upp två röster, en man och en kvinna, som räknar upp namn på människor och platser.

De båda rundade montrarna delar av rummet och bildar en port in till avdelningen med kollaget. Montern som står till vänster då jag kommer in i rummet har en text med rubriken kvinnligt och montern till höger en med rubriken manligt. I montrarna visas föremål som betraktas som kvinnliga respektive manliga. Montrarna bildar tillsammans en helhet som har delats i två lika stora delar som står bredvid varandra och de representerar tillsammans med föremålen genusen kvinna och man, *som två delar av en helhet mellan vilka det finns ett visst avstånd*. Det kvinnliga och det manliga kompletterar varandra.

Utställningen *Möten mellan älvarna* är, som beskrevs i kapitel sex, uppbyggd i ett enda stort, kvadratisk rum med högt till tak (figur 6.1). Som titeln antyder handlar berättelsen om möten och landskapet mellan älvarna framhålls i texterna vara en plats där människor har mötts under årtusenden. I kapitel sex visade analyserna att den rumsliga berättelsen *Möten mellan älvarna* framställer stenålder och järnålder som motsatserna cirkel/rektangel, egalitär/hierarkisk och mystisk/väl bekant. Analyserna visade alltså att textberättelserna och de rumsliga berättelserna har olika innehåll.

På den översiktskarta som finns tillgänglig visas att berättelserummet *Möten mellan älvarna*

är indelat i teman som till exempel vatten, skog och eld och i den inre halvan av rummet berättas i järnålderns berättelserum om kvinnligt och manligt (figur 7.2). Den här delen av rummet tas till stor del upp av ett antytt järnåldershus. Det antydda husets båda gavlar markeras tydligt med vardera tre tjocka, avbarkade stockar som bildar varsin rektangel. Avståndet från gavlarna till rummets väggar är 2-3 meter och vid väggarna, i direkt relation till de båda gavlarna, står två olika arrangemang med föremål.

Vid den ena gaveln har två stående vävstolar placerats, lutade mot rummets vägg (figur 7.3). Mellan dem står en piedestal på vilken det står ett litet träskrin. Vid den motsatta gaveln står en liten modell av en tron på en piedestal (figur 7.4). På var sida om tronen finns två små montrar med (prakt)föremål som "skvallrar" om kontakter med Romarriket. Bakom tronen är väggen täckt med träslanor och på dem är en björnfäll uppspänd, precis bakom tronen. Inuti det antydda huset ligger två montrar. Invid utställningsrummets vägg som går längs med det antydda husets ena långvägg är ett antal montrar placerade i en rad. På utställningens översiktskarta står ordet kvinnligt utskrivet vid den änden av huset där vävstolarna står och ordet manligt vid den motsatta änden, vid tronen. Halvan med vävstolar är den kvinnliga sfären, halvan med tronen den manliga. På översiktskartan har orden kvinnligt och manligt placerats bredvid varandra och det kvinnliga och det manliga tilldelas i rummet varsin halva. Texterna och föremålen i montrarna tar också upp varsin halva med vad som framhålls vara kvinnliga och manliga föremål.

I en text berättas att ”Män fick makt” och arrangemanget med tronen symboliserar denna makt.<sup>1</sup> Arrangemanget med tronen kan kallas för en *plats* som utstrålar makt. Arrangemanget med vävstolarna kan istället kallas för en *arbetsplats*. I utställningens texter framhålls att ”kvinnorna födde barn” och att *kvinnan*, väverskan, arbetar i hemmet och att hon tar hand om gården medan mannen är ute på handelsresor. Utsagan att *kvinnan* har makten över hemmet, som förekommer i så många andra berättelser om järnålder, finns inte i det här berättelserummet. Arrangemanget med vävstolarna visar vad *kvinnan gör*, *tronen* och praktföremålen visar vad mannen framhålls vara, han är mäktig och i den här berättelsen har han även makten över hemmet.

De båda arrangemangen med vävstolarna och tronen är visuella representationer av kvinnligt respektive manligt och de är vända mot varandra, långt ifrån varandra i varsin ände av det antydda huset. Då det här rummet är stort med högt till tak och väggarna är raka och höga skapas här inte den båge som förde samman det kvinnliga och det manliga i berättelsen *Gryningsland* till en halvcirkel. Det finns i rummet inte någonting som kan skapa en illusion av de båda genusen möts. Avståndet mellan dem är stort och absolut. Den rumsliga visuella berättelsen i *Möten mellan älvarna* är att *det kvinnliga och det manliga* är *oförenliga motpoler* till varandra. Avståndet mellan de båda genusen är så stort att det skapar en spänning.

**I *Gryningsland* och *Möten mellan älvarna* ges det kvinnliga och det manliga lika mycket utrymme i berättelserummet, men som**

**teckenskapare ser jag två olika förslag på *relationen mellan det kvinnliga och det manliga*. Den rumsliga berättelsen i *Gryningsland* framställer det kvinnliga och det manliga som två komplementärer delar som tillsammans utgör en helhet, medan *Möten mellan älvarna* föreslår det kvinnliga och det manliga som oförenliga motpoler.**

### *som en fotnot*

Ännu en utställning som är intressant att diskutera utifrån rumsliga berättelser om kvinnligt och manligt är *Forntider I*, som till både till yta och innehåll är en mycket mer omfattande berättelse än *Gryningsland* och *Möten mellan älvarna*. *Forntider I* är uppbyggd i ett långsmalt rum i vilket det har gjorts stora ingrepp för att rama in och avgränsa åtta olika delberättelser (figur 7.5). Beträktaren måste vandra igenom berättelserna i kronologisk ordning och den kan välja att börja vid äldre stenålder och gå framåt i tiden eller att börja vid 600-talets järnålder och gå bakåt i tiden. Tre delberättelser ägnas åt stenålder, en åt bronsålder och de återstående fyra delberättelserna ägnas åt olika perioder under järnålder. Det finns i delberättelserna ett par exempel där det i text, föremål och bild snarare handlar om genusen kvinna och man än om kvinnliga och manliga karaktärer.<sup>2</sup> Det finns också flera olika förslag i utställningens olika berättelserum om relationer mellan kvinnligt och manligt och här följer nu analyser av två olika rumsliga berättelser som jag som

1. Se kapitel sex ”geometriska former”

2. varav det ena är det exempel som diskuterades i kapitel fem under rubriken ”indexikal och materiell representation av människor

teckenskapare urskiljer i berättelserummen. Den första (1) analysen ägnas åt en av delberättelserna som handlar om 600-talets järnålder, där det i rummet finns ett förslag på *relationen mellan* det kvinnliga och det manliga som skiljer sig betydligt från förslagen i *Gryningsland* och *Möten mellan älvarna*. Den andra (2) rumsliga berättelsen som diskuteras sträcker sig över tid och rum och genom utställningens hela berättelse. Den relation mellan det kvinnliga och det manliga som denna rumsliga berättelse föreslår är en viktig del av den huvudintrig som utställningsberättelsen i sin helhet bygger på.

Berättelsen om 600-talets järnålder har rubriken *Godsherran från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik*. Den framställs i två avdelade utrymmen, ett litet och ett lite större (figur 7.5). Det lite större rummet är ett berättelserum med svarta träväggar och mörkt trägolv. I skarp kontrast mot den mörka omgivningen lyser klarröda bakgrunder i glasmontrar. Berättelserummet placeras betraktaren inne i ett hus. Intill en vägg står en tron gjord av svartmålat trä och mitt emot tronen finns en monter med några artefakter och en monitor som visar brinnande eld. Utmed de andra båda väggarna finns långa bänkar för den som vill sätta sig en stund. Ovanför bänkarna täcks den ena väggen av två stora bonader med hästar, människor och vagnar. Den andra täcks av stora runda träsköldar med detaljer av järn. I taket, ovanför öppningarna mellan de båda rummen och ovanför öppningarna till den angränsande delberättelsen, hänger vepor med uppförstorade förhistoriska avbildningar av människor.

I det lilla utrymmet finns den ena av utställningens två ingångar/utgångar. Golvet är här

skrovligt och obehandlat och det ser ut att vara en utomhusmiljö. Detaljer leder mig att tolka berättelserummet som en plats utanför huset. Ett foto som täcker den ena kortväggen visar en del av utsidan av ett långhus. På den andra kortväggen hänger en bild som visar tre människor som sitter bredvid varandra i en rad (figur 7.6). Framför vepan står en bänk.

I utställningens texter talas det inte uttryckligen om kvinnligt och manligt så som det gör i *Gryningsland* och *Möten mellan älvarna*. Istället framhålls den här berättelsen handla två karaktärer som enligt den inledande texten är skapade utifrån gravlämningar på platserna Vendel och Köpingsvik. Tillsammans med texten finns en karta där de båda platserna är markerade, de ligger i två olika delar av landet. Det berättas om en hall som var "Vendelfurstens högsäte" och som teckenskapare placerar jag när jag läser texten i denna hall. Berättelserummet är därmed i Vendel, inte i Köpingsvik. Det är godsherrens hall jag som betraktare befinner mig i och utanför.

Men för att få reda på att Vendelfursten hade ett högsäte måste jag läsa texten och vad händer då om jag inte bryr mig om den och istället bara går rakt igenom rummet och tittar på föremål och bilder? De intryck en betraktare möts av beror här å ena sidan mycket på vilken väg den kommer in i rummet och å andra sidan på hur mycket förkunskaper betraktaren har.

Den besökare som har vandrat igenom hela utställningen och slutligen når fram till berättelsen om godsherran och den aristokratiska kvinnan ser då den kommer in i berättelserummet *tronen* rakt fram. *Tronen* är omringad av stora montrar fyllda med föremål som framträder

mot den klart röda bakgrunden. *Tronen* är placerad invid en vägg vilket tillåter den som sitter i tronen att dominera rummet (Unwin 2009: 141), *tronen* och dess placering skapar en *plats* för makt och status. För mig, som exempelvis i utställningen *Möten mellan älvorna* har lärt mig att tronen är en manlig symbol, framstår *tronen* som en *plats* för mannen.

Det finns gott om visuella representationer av människor i rummet på alla veporna, men det finns inga bilder som tydligt representerar berättelsens båda karaktärer. Vad som finns är rubriken *Godsherran från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik* och titeln godsherre knyter an till *tronen*.

Museibesökaren kan inne i hallen slå sig ned en stund på en av de båda bänkarna. Då bänkarna är långa har betraktaren många fixeringspunkter att välja mellan och den kan därmed sittande betrakta rummet från många olika vinklar. Men i höjdled fixerar de låga bänkarna betraktaren i ett perspektiv där den tittar uppåt i berättelserummet. Betraktaren kan också välja att sätta sig i *tronen*, en fixeringspunkt som låser perspektivet i höjd och sidled. *Tronen* är bara lite högre än bänkarna och är i stort sett en standardhöjd för en medellång vuxen person. Men den är väldigt bred och djup och erbjuder inte en behaglig sittplats. Jag upplever min kropp som för liten, mina ben är för korta och jag fyller inte upp på bredden. *Tronen* har fel proportioner för min kropp.

En viktig del av upplevelsen av arkitektur är hur stort eller liten en byggnad och dess element är. Unwin menar att vi mäter världen med våra egna kroppar. Vi mäter avstånd när vi går, vi uppskattar avstånd eller höjden på

ett trappsteg med våra ögon och uppskattar den mängd energi som behövs för att gå en viss sträcka eller kliva upp för ett trappsteg. Vi uppskattar bredden på dörröppningar och passager och avgör om det finns utrymme att passera andra människor. Vi är medvetna om storleken på ett rum och omedvetet kalkylerar vi hur rummets storlek och avstånden mellan rummets möbler kan påverka sociala relationer inom dess väggar. En byggnads mått är anpassade efter de människor som använder den men livet som levs i den måste anpassas efter det byggnaden rymmer. Människor använder sig av arkitekturens skalor och använder dem för att göra värderingar. En stor dörröppning överdriver statusen hos den som bor i byggnaden och förminskar besökarens status, en liten dörröppning förminskar statusen hos den som bor i huset och förstärker besökarens status. En dörr som är i samma skala som en människa placerar båda parter i en jämlik relation (Unwin 2009: 138-139).

Den för stora *tronen* jag försöker sitta bekvämt i överdriver statusen på *tronens* ägare och den förminskar min status. Karaktären som hör hemma i det här huset och som brukar sitta i *tronen* har högre status än vad jag som betraktare har. Denna betydelse känner jag med hela kroppen och jag memorerar upplevelsen, oavsett om jag lägger märke till det eller ej (Falk & Dierking 2000: 65).

Museibesökaren kan nu välja att gå vidare ut ur rummet, eller att går runt och titta på innehållet i montrarna, betrakta de båda bonadernas alla detaljer och läsa på skyltar och texter. En text berättar om aristokratin under tidsperioden

och hänvisar till föremål i ett antal montrar, *alla* föremålen är funna i Vendel. En annan text berättar om den aristokratiska kvinnan, om könsmarkeringar, fattigare grupper i samhället och hänvisar till fynd från Köpingsvik som visas i *en* monter. Föremål som påträffats i Vendel visas i montrar som är fördelade över hela rummet och runt *tronen*, föremål som påträffats i Köpingsvik visas i en enda monter som är placerad vid en av två gångar som leder till utrymmet utanför huset. De föremål som karaktären Godsherren från Vendel är baserad på dominerar alltså i rummet och den manliga karaktären lyfts fram som en individ. Berättelsen om den kvinnliga karaktären placeras i skymundan och grupperas med berättelser om könsmarkeringar och andra människor på gården.

De båda bonaderna som täcker en hel vägg får jag via texterna ingen information om. Varför hänger de här? Är de rekonstruktioner eller bara dekorationer? Finns det några berättelser om dem? Kommer de från Vendel eller från Köpingsvik? Den generelle museibesökaren får ingen ledtråd. Jag kan med mina förkunskaper räkna ut att det troligtvis är rekonstruktioner men jag måste göra efterforskningar för att få reda på att förlagan är bonader påträffade i en storslagen grav i Norge där två kvinnor gravlagts tillsammans i ett välutrustat skepp från vikingatid. Den ena kvinnan har kommit att kallas för Osebergadrottningen och gravfyndet har en roll som en nationell symbol (Nordström 2007: 250). För den väl invigde betraktaren är det här en tydlig del av den visuella berättelsen, för den oinvigde museibesökaren är bonaderna bara bilder utan sammanhang.

Aristokratin och rummet jag befinner mig i är alltså Vendel och kopplas därmed till karaktären ”Godsherren från Vendel”. Om jag läser lite grand på skyltarna innan jag lämnar rummet har jag som *teckenskapare* placerat berättelserummet i godsherrens hall och det är godsherrens *tron* som jag är för liten för att kunna sitta bekvämt i.

Vid den fortsatta vandringen finns det två vägar att välja på, varav den ena går förbi montern med föremålen från Köpingsvik. Om jag väljer den vägen ser jag mitt emot montern, på en vägg som är vinklad ut från huset mot rummet utanför, en vepa med en bild på en ung kvinna i naturlig storlek (figur 7.7). Hon är klädd i ljusa kläder och huvudkläde och har ett rött förkläde. Som *teckenskapare* ser jag här en representation av ”Den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik”. Det går inte att se den här bilden någonstans inifrån godsherrens hall. Var jag än inne i huset sätter mig, var jag än står, så är bilden vänd så att jag inte kan se *kvinnan*. Jag måste gå ut genom gången där vepan hänger för att kunna möta henne ansikte mot ansikte (figur 7.8A).

När jag sedan går några steg ut i den lilla avdelningen och vänder mig om ser jag på väggen, som på sätt och vis är en av hallens ytterväggar, en vepa med en bild på en korpulent man i övre medelåldern som sitter i vad som skulle kunna vara en *tron* (figur 7.9). Han vänder ansiktet mot betraktaren, men kroppen är vänd nästan i profil. Hans ögon möter mina i en jämlik position, men han sitter ned och skulle han resa sig upp skulle han placeras i en maktposition gentemot mig. Vi är jämlika så länge han sitter och jag står. Det är en bild med mättade varma

färger och hans kläder går i rött. Även om jag i det här läget inte har läst någon text så får jag här en tydlig indikation om att den som hör hemma i huset och *tronen* troligtvis är den här mannen.

Gången där vepan med bilden på den aristokratiska *kvinnan* hänger är en av två vägar ut ur hallen och jag kan även välja den andra utgången. Om jag går den vägen upptäcker jag inte bilden på *kvinnan*. Istället befinner jag mig här framför bilden på de tre människorna som sitter tillsammans. Om jag går rakt igenom rummet har jag gruppen med de tre människorna till höger och de befinner sig aldrig rakt i min siktlinje. Gruppen är avbildad i omätade färger och bilden går nästan i gråskala, vilket gör att de heller inte framträder tydligt. Passerar jag hastigt genom rummet är det inte säkert att jag lägger märke till dem. Väljer jag istället att stanna en stund kan jag sätta mig på bänken, framför bilden med de gråaktiga, färglösa människorna. Läser jag i texterna kan jag dra slutsatsen att gruppen sannolikt representerar trälarna. Bänken är en fixeringspunkt där jag kan uppleva trälarnas perspektiv. Läser jag inte texten ser jag en grå grupp människor och en *plats* där flera människor kan sitta bredvid varandra. Där jag sitter på bänken ser jag tydligt vepan med bilden på den ensamme mannen i mättade varma färger. Vepan med *kvinnan* är väl dold i den bortre gången.

David Machin lyfter fram tre olika semiotiska resurser som berättar vad för typer av människor som representeras i bilder. Deltagare kan avbildas som (1) *individer* eller *grupper*, (2) *kategorisering* som ger betraktaren information om typer av deltagare och slutligen är (3)

*icke-representation* ett sätt att skapa anonymitet vilket kan dölja ansvar för handlingar eller helt ta bort några deltagares roll i händelser (Machin 2010: 118). Representationen av godsherren från Vendel är en individ som i berättelsen kategoriseras som hövding och de tre människorna som jag sitter framför på bänken är en grupp, en grå massa kategoriserade som trälarna, vars närvaro i rummet visar vem individen mannen som sitter i *tronen* är. Frånvaron av bilden på ”den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” tar bort denna deltagares roll i berättelsen. Bänken som erbjuder trälarnas perspektiv är låg och jag är lite för lång, kroppens skala ger mig högre status än trälarna. När jag sitter där med hopvikta ben tittar jag upp mot representationen av godsherren, som tittar ned på mig med en krävande blick. Representationen av mannen är nu placerad i en maktposition gentemot mig som betraktare.

När jag lämnar rummet och utställningen har jag troligtvis sett bilden på mannen och mött hans krävande blick. Bilden med *kvinnan* kan jag mycket väl ha missat, och därmed kan jag lämna utställningen utan att i rummet och den visuella berättelsen ha mött vad som textberättelsen framhåller vara en av två huvudkaraktärer.

Om vi nu vänder på besökarens vandringsriktning och istället kommer in i utställningen genom dörren jag precis gått ut igenom möter jag här rakt i siktlinjen bilden med den sittande mannen (figur 7.9). Jag ser honom långt innan jag passerat öppningen (Figur 7.8 B). Den som kommer in från den här riktningen har representationen av godsherren rakt framför sig. Och precis som vid en vandring

från andra hållet har jag nu två möjliga vägar att välja mellan och jag kan mycket väl vandra igenom berättelsen utan att möta den visuella representationen av den aristokratiska kvinnan. **Det är alltså ganska uppenbart, oavsett från vilket håll jag kommer in i rummet, om jag läser berättelsens texter noggrant eller om jag bara passerar hastigt, att den rumsliga berättelsen handlar om mannen, karaktären "Godsherren från Vendel". Siktlinjer och passagelinjer låter mig inte undgå montrar med föremål från Vendel och heller inte den visuella representationen av karaktären. Alla fixeringspunkter låter mig uppleva godsherr-ens höga status,** oavsett om jag själv provar att sitta i hans *tron* eller om jag sätter mig tillsammans med trälarna som texterna berättar att godsherren har makt över.

Roppola framhåller att sittplatser semiotiskt kan förmedla att stanna upp en stund och de kan också antyda att det som berättas i rummet är värt att stanna upp för (Roppola 2012: 184). Placeringar av sittplatser påverkar alltså berättelsens komposition. Placeringen av fixeringspunkter i berättelserummet "Godsherren från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik" markerar att det som är värt att stanna upp för, uppleva och reflektera över är berättelsen om godsherren och trälarna. Fixeringspunkterna överbetonar godsherren och underbetonar "den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik" (erkännande/inte erkännande Lykke 2012: 208).

**Eftersom jag med min kropp tillåts uppleva olika perspektiv i berättelserummet blir jag del av en konceptuell klassifikationsprocess där "godsherren från Vendel" är en**

**Superöverordnad.** Där jag sitter i *tronen*, eller på någon av bänkarna och tittar upp mot *tronen* är det mycket tydligt att godsherrens status är högre än min, **klassifikationsprocessen placerar mig som en underordnad.** Då jag sitter framför bilden av trälarna och tittar upp mot den visuella representationen är jag också *underordnad*, **men samtidigt överordnad trälarna.** Klassifikationsprocessen innehåller därmed två olika nivåer. Men vad är då "den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik"? Placeras hon i samma nivå som museibesökaren? Eller är hon utanför klassifikationsprocessen?

"Den aristokratiska kvinnan" är placerad vid sidan av som en bifigur som presenteras i relation till godsherren, tillsammans med "de andra" människorna på gården. Sikt- och passagelinjer låter mig lätt passera utan att möta den visuella representationen. Det finns heller inga fixeringspunkter där jag kan uppleva hennes perspektiv eller där jag kan titta ned eller upp på henne (figur 7.10 A). "Den aristokratiska kvinnan" har ingen egen *plats* i berättelserummet och som betraktare kan jag inte uppleva hennes perspektiv så som jag kan uppleva godsherrens och/eller trälarnas. Den enda montern med föremål från Köpingsvik syns visserligen från de flesta positioner i rummen, men det finns inga visuella ledtrådar om att montern innehåller föremål som är kopplade till berättelsens kvinnliga karaktär. Och då det i sikt- och passagelinjer är osannolikt att missa representationen av den manliga karaktären, då det hela tiden finns någonting som hänvisar till godsherren och då berättelserummet i sin helhet representerar godsherrens hall, är det inte säkert att betraktaren upptäcker att montern hör till berättelsen



om den kvinnliga karaktären. *Kvinnan* och det kvinnliga är i berättelserummet en fotnot som betraktaren kan titta närmre på om den vill (upptäcker den), men som den lika lätt kan ”läsa förbi”, utan att ta/få reda på vad den innehåller.

Godsherrens visuella och materiella berättelse, alltså hans cirkel av närvaro, väller istället över de rumsliga gränserna och tar utrymme från berättelsens andra karaktärer (figur 7.10 B). I texterna framhålls att den aristokratiska kvinnan har samma höga status som godsherrn, men den visuella och rumsliga berättelsen gömmer undan henne i en undanskymd placering utan status. Om besökaren hade erbjudits att uppleva berättelsen ur hennes perspektiv hade det tagit rumsligt och visuellt utrymme från berättelsen om godsherrn och hade därmed konkurrerat med godsherrns storhet. Berättelsen om *Godsherrn från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik* handlar egentligen inte om två olika karaktärer kategoriserade som kvinna och man. Som teckenskapare ser jag istället en berättelse om en storhetstid där godsherrn står för makt och status, vilket förstärks av besökarens och trälarnas underställda position och att *kvinnan* i berättelserummet förminskas och skymms undan.

Godsherrens tid är järnålder och berättelserummet är till största delen inomhus där linjer och vinklar är räta, formerna rektangulära och färgerna omodulerade och skarpt avgränsade. Högsätets härd är inte placerad som ett centrum i rummet där en grupp människor kan sitta i en jämlik cirkel, istället är den placerad intill en vägg, mittemot

**tronen. Det rumsliga arrangemanget utstrålar hierarki.**

Då jag sätter mig på bänken utanför järnåldershuset övervakas jag av godsherrns krävande blick, men då jag rör mig inuti hallen ”kan han inte se mig”. Men inne i huset övervakas jag istället av en annan blick, från en bild av en man i det angränsande berättelserummet. Från de flesta positioner inne i hallen och var jag än sitter på de låga bänkarna längst med väggarna, ser jag in i berättelserummet *Männen från Kvissleby och Krankmårtenhögen* och där ser jag en representation av en man som tittar krävande på mig. Det är enbart fixeringspunkten i *tronen* som låter mig komma undan den blicken. De båda visuella representationerna av de två olika manliga karaktärerna möter därmed krävande betraktarens blick var den än befinner sig i 600-talets berättelserum, förutom då den sitter i *tronen*. Berättelserummet är utan tvekan mannens.

I det lilla utrymmet utanför godsherrns hall, strax innanför ingången/utgången, hänger en text som introducerar hela utställningsberättelsen och som kort och gott sammanfattar intrigen med konstaterandet att:

Yngst är Godsherrn från Vendel som levde på 600-talet. Längst bort härifrån och äldst är Bäckaskogskvinnan som dog för cirka 9000 år sedan.

Texten bekräftar den tolkning jag som teckenskapare gjort av berättelserummet, berättelsen om 600-talets järnålder är en berättelse om mannen. ”Den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” är i den här sammanfattande meningen inte ens en fotnot.

Det är intressant att fundera över vad ”längst bort härifrån” egentligen är längst bort ifrån. Det finns flera sätt att tolka *var* ”här” i ”härifrån” är. Eftersom berättelsen om *Kvinnan från Bäckaskog* och berättelsen om *Godsherrn från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik* är de kronologiskt första och sista delberättelserna i utställningen är berättelserummen placerade i varsin ände av den långsmala utställningslokalen. De är alltså i utställningsrummet placerade längst ifrån varandra och där du står och läser texten är berättelserummet Bäckaskog bokstavligen ”längst bort härifrån”. Men är det verkligen denna betydelse teckenskaparen ser? Kanske uppfattar den istället den plats där museet står som ”här”, den punkt på kartan som kallas för Stockholm? ”Härifrån” kan uppfattas av teckenskaparen som platsen för själva museet och även med den utgångspunkten ligger platsen på kartan som kallas för Bäckaskog ”längst bort härifrån”. Men, eftersom berättelserummet placerar betraktaren i Vendel kan ”här” också uppfattas vara i Vendel på 600-talet, på den plats och i den tid då godsherrn levde. Eller kanske uppfattar teckenskaparen att museet i Stockholm och Vendel är samma ”här” (kanske vet betraktaren att det är ca tio mils avstånd, kanske vet den inte det)? Vad som däremot är uppenbart är dock att ”här” *inte* är Köpingsvik och uppenbart är också att Bäckaskogskvinnan, oavsett var ”här” är, är långt bort både i tid och i rum, hon levde ”där”.

### ***som främmande och som välkänd***

Berättelsen om ”Kvinnan från Bäckaskog” är alltså den kronologiskt första delberättelsen i *Forntider I*. Även vid den här ingången/utgången finns en inledande text som utesluter ”den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” i sammanfattningen:

Äldst är kvinnan från Bäckaskog [...] och yngst är godsherrn från Vendel

Noterar nu intresserat att det inte finns något ”härifrån” och ”där” i den här mening. Berättelserummet placerar betraktaren i Bäckaskog ca 7 000 f Kr. och rimligen är då Vendel/Stockholm/600-talet ”längst bort härifrån” både i rum (i båda bemärkelsen) och i tid, men det antyds inte i texterna. Även när jag är i Bäckaskog framstår berättelserummet vara ”där” och inte ”här”.

Då berättelsen om kvinnan från Bäckaskog handlar om en *kvinna* innebär det att detta berättelserum är kvinnans. Både i textberättelserna och i berättelserummen är därmed kategoriseringarna kvinna och man placerade långt ifrån varandra i både tid och i rum. Berättelsen kan upplevas från två olika startpunkter, vandringen kan börja i 600-talets Vendel eller i den äldre stenålderns Bäckaskog. Men **oavsett vilken väg betraktaren väljer finns det i intrigen ett outtalat från det äldsta ”längst bort” i Bäckaskog till det yngsta ”här” som därmed också är ett från kvinnan till mannen.**

Den besökare som börjar sin vandring i berättelsen om ”kvinnan från Bäckaskog” måste från entrén först passera genom museets restaurang och kafé.

*Då jag efter att ha passerat entrén kommer in i restaurangen är klockan halv tolv och hungriga lunchgäster köar för att köpa dagens rätt. De pratar och skrattar, plockar med brickor, tallrikar och glas. Borden fylls snabbt upp. Det är varmt, ljust, slamrigt och stojigt. Längst bort i det långsmala utrymmet med servering, bord och stolar finns på den ena långväggen en öppning in i ett rum med sänkt belysning. Bredvid dörren sitter en skylt med ordet Forntider.*

När jag går in i utställningsrummet passerar jag en övergång mellan museets allmänna lokaler och utställningen.

*I det mörkare rummet innanför dörren dominerar kallt blått, grått och silver. Golvet är blankt och gråblått och väggarna är grå. På väggen rakt fram sitter blanka böljande plattor, de blänker som folie och visar spektrum med starka färger. På golvet står två breda pelare, kanske två meter höga, som ser ut som behållare med is. Jag upplever färgerna omkring mig som onaturliga och rummet som utanför verkligheten. Här inne är det tyst, men slamret och stojet från restaurangen tränger in genom dörren.*

*Jag läser en text som berättar om de äldsta spåren som påträffats i Sverige, tiden då isen börjar dra sig tillbaka för 14 000 år sedan. Finner också en presentation av utställningen Forntider I som annonseras handla om tiden mellan 7 000 f Kr. till 600 e Kr. Inser att jag ännu inte kommit in i själva berättelsen, jag står utanför berättelsen och text, ispelare och kalla färger placerar mig i istiden, tiden innan människor kom till Skandinavien. Men jag ser också de blänkande silverfärgade skivorna med starka färgmönster*

*och upplever samtidigt en teknokänsla i rummet, som i en framtida science-fiction-värld. Jag är nog egentligen även utanför tiden och utanför verkligheten. (figur 7.11)*

*Fortsätter min vandring genom automatiska skjutdörrar som leder in i ännu ett metalliskt och gråblått rum. Vid passagen genom skjutdörrarna syns rakt fram en husgavelformad öppning in i ett utrymme där varma färger glöder och där ytorna är mjuka och skrovliga. Golvet jag står på är dekorerat med stora vågmönster i olika grå och blå nyanser som riktas in mot öppningen.*

På var sida om öppningen projiceras film på skärmar. Skärmarna är placerade så att de döljer rummets hörn och skapar därmed en tratt som leder mot öppningen (figur 7.12).

*Det hörs tystlåten och stillsam sång i kör och filmen som skiftar i ljusstyrka och färger förändrar hela tiden de omgivande ytorna. Stämsången, de blänkande ytorna och det böljande ljuset samverkar och skapar en spänning och mystik i rummen. Rörligt, böljande ljus projiceras på det blanka golvet. Ljusblå, lila och ljust gröna nyanser rör sig under mina fötter. Jag upplever de båda första rummen som både uråldriga och teknologiskt framtida, men framförallt som utanför verkligheten. De är en skarp kontrast mot belysning, färger, liv, ljud och vardaglig verklighet i restaurangen som jag kommer ifrån och de är en skarp kontrast mot de varma färgerna som syns innanför den gavelformade öppningen som jag nu ämnar passera för att komma vidare in i berättelsen.*

Innanför den gavelformade porten placeras betraktaren i en tid för 9000 år sedan i berättelsen

om ”kvinnan från Bäckaskog”, det första livsödet i berättelsen *Forntider I*. De båda blanka och kalla rummen är en *dynamisk plats* som fungerar som en passage fram till den port där besökaren kan ta steget in i *Forntider I*. Passagen påminner lite grand om vägen under trappan i utställningen *Fångstfolk*, dock med den tydliga skillnaden att här är det ingen tvekan om vad som händer när jag passerar genom passagen.<sup>3</sup> Det är uppenbart att det är en transportsträcka genom rum men framförallt genom tid.

Enligt Unwin påverkar statiska och dynamiska platser varandras karaktär och i det här fallet påverkar vandringen genom de båda kalla, metalliska och mystiska rummen upplevelsen av vägen fram till och passagen igenom övergången in i berättelsen om Bäckaskogskvinnan. För att ta sig till berättelsen om tiden för 9000 år sedan måste betraktaren transporteras från museets och vardagens verklighet till den äldre stenålderns värld och detta sker genom en dynamisk plats, som förbereder betraktaren för klivet in i en värld som är långt bort i tid och rum. Den *dynamiska platsen* utanför verkligheten utstrålar kyla, mystik och metalliskhet och betraktat från denna blanka, kala och kalla värld framstår de varma färgerna och de mjuka formerna innanför övergången till Bäckaskogskvinnans värld som extra glödande, varma och mjuka. Och **den av mystik, metalliskhet och kyla präglade vandringen förstärker upplevelsen av att Bäckaskogskvinnans värld är någonting väldigt långt bort och främmande från vardagsbestyren i restaurangen.** Vandringen genom den dynamiska platsen är en lång

vandring genom tiden, från nu till då, (från här till där).

Den gavelformade öppningen in till berättelsen är en övergång som måste passeras, en passage från utsidan till insidan, från nutiden till dåtiden. I övergången byts de rektangulära formerna mot runda, de blanka ytorna byts mot en mjuk matta och skrovliga trädstammar. De kalla blänkande färgerna byts mot varma mjuka nyanser. Mattan innanför öppningen är mönstrad som en lövtäckt markyta. Golvet visar här en stor mörk cirkel med en liten ljus cirkel i mitten. Den stora cirkeln tränger över gränsen i öppningen och går ut en bit i rummet med de blanka ytorna. De böljande mönstren som är målade på det blanka golvet sveper mot öppningen in i förhistorien. Trattformen och vågformerna på golvet leder besökaren att ta klivet in i berättelsens tid och rum.

Då betraktaren har gått genom passagen och har passerat övergången från nutiden till tiden då Bäckaskogskvinnan levde har den gått från de rektangulära formerna till de organiska och cirkulära egalitära formerna, alltså från det välkända, av människan organiserade till det mystiska och okända. **Berättelserummet framställer den äldre stenåldern och kvinnan/det kvinnliga som organiskt, mystiskt i form av cirklar och organiska formen, modulerade naturalistiska färgskalor utan inslag av klara och mättade nyanser och skarpa konturer, vilket är en motsats till de räta vinklarna, rektanglarna, de släta ytorna och de klara omodulerade färgerna i berättelsen om mannen/det manliga i 600-talets berättelserum.**

3. Se kapitel sex ”berättelsetid och rum – berättelserum i fyra dimensioner”

Hur ser då övergången in till 600-talets berättelserum ut? Vandrigen fram till berättelsen om *Godsherren från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik* går först genom utställningen *Vikingar* och sedan vidare genom *Forntider II*. Transporten från utsidan, vardagen i museet, har alltså redan skett då jag går in i *Vikingar*. Därefter har jag passerat övergången mellan vikingatiden och den nutida transithall som utgör berättelserummet i *Forntider II*. När jag väl kommer fram till öppningen in i *Forntider I* och berättelsen om *Godsherren från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik* befinner jag mig alltså redan i ett utställningsrum. Jag står i ett berättelserum.

*Rummet jag står i är stort, långsmalt och väl upplyst. Det är högt till tak. I högtalare hörs ett "ding-dong" och sedan "Vem lever du med?" Jag uppmanas att "Gå till Gate C2". När jag går mot den bortre änden av det långsmala rummet kommer jag in i ett litet avdelat utrymme med väggar täckta av små kvadratiska hyllor. De är målade i en ljusgrå nyans och några av dem täcks av blanka klart röda, orange och gula färgplattor. Rakt fram ser jag dörren in till Gate C2. Till vänster ser jag en annan öppning, utan nummer, som leder in i ett mörkt rum. Där jag står är golvet blankt, väggarna är ljusa och från högtalaren hörs ännu ett "ding-dong" och sedan "Hur ordnas din värld?". Jag uppmanas att "Gå till Gate A3". Utropen gör att jag upplever en flygplats, en plats i verkligheten i nuet. Då jag tittar in i den onummerade öppningen in till det mörka rummet anar jag något annat.*

*Jag går fram till öppningen och med ett enda kliv är jag inne i ett litet utrymme som jag jämfört*

*med transithallen och rummet med kvadratiska hyllor, dagsljus och klara starka färger upplever som mörkt och murrigt. Ljuset har bytts ut mot mörker. Men formerna, de räta vinklarna, de omodulerade färgerna och släta ytorna är de samma. Tiden i det mörka rummet är 600-tal och jag har genom att passera en öppning med ett enda kliv passerat en övergång från 2010-talet till 600-talet.*

Den tidsresa jag nu gjort då jag går in i Vendelfurstens berättelserum är inte lika lång som då jag klev in i Bäckaskogskvinnas värld och här finns ingen övergång från räta vinklar till runda, organiska former, alltså ingen övergång från det bekanta av människan konstruerade "här och nu" till det främmande, mystiska och organiska av naturen växande. Och här finns ingen dynamisk plats utanför verkligheten som förbereder mig för (den långa resan)övergången. Det är snarare flygplatsen i *Forntider II* som är den dynamiska platsen. Transithallen som fungerar som en knutpunkt mellan olika teman och frågeställningar här och nu erbjuder också en öppning in i 600-talet, dock utan utrop om gate-nummer.

Som teckenskapare upplever jag passagen från 2010-tal till ca 7 000 f Kr. som en lång transport mellan helt olika världar. Att ta klivet in i 600-talets järnålder upplever jag istället som ett enda steg in en bekant av människan skapad miljö, ganska nära här och nu.

Det är också stor skillnad på *vad* jag har i siktlinjen och *hur lång* siktlinjen är då jag står beredd att passera övergångarna in i de båda olika berättelserummen Bäckaskog och Vendel. När jag står i rummet med väggar

täckta av kvadratiska hyllor och tittar in mot Vendelfurstens berättelserum ser jag en rektangulär öppning i väggen. Det är en dubbeldörr som står öppen och dörrarna bildar en gång innanför vilken jag ser en person, en krävande blick tittar ut genom dörren och möter mig där jag står. Mannen som sitter i tronen blockerar precis innanför dörren min sikt in i resten av rummet.

Placerad vid övergången in i berättelserummet "Kvinnan från Bäckaskog" är siktlinjen fri långt in i rummet (figur 7.12). På vänster sida skymtar profilen av ett kvinnoansikte och på samma sida sitter i en monter ett skelett av en människa, nästan på golvet. Vid båda sidor av öppningen visas rörliga bilder på människor, varav några möter åskådarens blick. Men detta sker i det förberedande rummet utanför berättelsen, vid sidan av övergången in i Bäckaskogskvinnans berättelserum. Inne i berättelsens miljö är naturmiljön i fokus och människorna är i skymundan. Siktlinjen är fri rakt igenom berättelsen om kvinnan från Bäckaskog, den fortsätter rakt genom nästa delberättelse som handlar om *Den gamle och barnet från Skateholm* och även vidare in i berättelsen om *Folket från Rössberga* som levde för 3500-2700 år sedan (figur 7.13). Här visas rörliga bilder på en vägg och det är dessa som min blick dras till då jag tittar rakt igenom de två första berättelserummen. Övergången från 2010-talet till 7000-talet f Kr leder in i en naturmiljö med fri sikt långt fram i tiden, rakt igenom två delberättelser in i den tredje. Siktlinjen leder rakt igenom nästan hela stenåldern.

I kapitel fem konstaterades att modeller och illustrationer kan erbjuda betraktaren

mer eller mindre fri insyn i de representerade deltagarnas värld. I de fall där sikten delvis skymms och betraktaren måste anstränga sig för att se vad som händer i illustrationen eller modellen är de representerade deltagarna inte helt och hållet ett erbjudande till betraktaren, de kan istället upplevas ha en viss integritet. Berättelserummet 7000-talet f Kr erbjuder inte karaktären Bäckaskogskvinnan någon integritet. Betraktaren erbjuds istället helt fri sikt och kan se rakt igenom hennes värld och långt fram i tiden. Betraktaren som istället kommer in i järnålderns 600-tal, utanför godsherrens hus, har en mycket kort siktlinje som stoppas rakt innanför dörren av den visuella representationen av godsherrn (figur 7.13). Betraktaren har ingen fri sikt genom godsherrens hus utan måste gå in i rummet och välja väg. Då betraktaren väl är inne i huset är siktlinjen inte heller på samma sätt fri in i andra tidsepoker. **Där den fria sikten genom den äldre stenålderns och kvinnans berättelserum kan upplevas göra berättelsens karaktär (och tidsperioden?) integritetslös ger den blockerade siktlinjen i järnålderns och mannens berättelserum karaktären integritet, kanske i en privat sfär som inte finns i berättelsen om kvinnan och den äldre stenåldern. Där representationen av den manliga (järnålders-)karaktären placeras rakt i betraktarens siktlinje, placeras representationen av den kvinnliga (äldre stenålders-)karaktären vid sidan av siktlinjen. I berättelsen om järnåldern står människan i fokus, i berättelsen om äldre stenålder dominerar naturen berättelserummet.**

Berättelsen om kvinnan från Bäckaskog är den enda delberättelse i *Forntider I* där enbart en karaktär lyfts fram som huvudperson. Berättelsen är indelad i två olika rumsliga avdelningar där den ena avdelningen är insidan av ett runt hus eller hydda med spetsigt tak och den andra delen är en utomhusmiljö. I planritningen i figur 7.5 går det att se de båda avdelningarna som två olika stora cirklar som delvis täcker över varandra. Innerväggar och tak i huset är nästan helt målade i en roströd nyans och väggarna i huset fungerar även som montrar. Huset placerar berättelsen i en inomhusmiljö och **det här är den enda berättelse i alla de granskade utställningarna som erbjuder en inomhusmiljö under äldre stenåldern.**<sup>4</sup> **Men huset är transparent och släpper igenom utomhusmiljön,** husets cirkel flyter över den intilliggande miljön och en stor del av dess väggar är utelämnade. På golvet är golvcirkeln tydligt markerad gentemot det blå golvet vid ingången, men vid övergången till berättelserummets utomhusdel är cirkelns kant uppluckrad, ojämn och otydlig. **Utomhus och inomhus flyter ihop och det finns inga tydliga gränser mellan ett inne i huset och ett utanför. Berättelsens passage passerar igenom ett hus, men hamnar aldrig riktigt inomhus.**

I en liten ljuscirkel i mitten på husets golv projiceras en film med en eld. Till filmen finns ljudet av sprakande lågor som skapar en *hård* i husets centrum. Förutom spraket från elden hörs en hostande människa och ett spädbarn som gråter. Utanför hörs fågelkvitter och ljud

4. I utställningen *Människor som vi* finns också en inomhusmiljö i ett stenålders berättelserum men detta är en berättelse om när människan blir mer bofast, alltså en övergång till yngre stenålder.

som hör till filmen som visas i rummet utanför berättelsen. Som teckenskapare tänker jag att människorna som hörs i utställningsrummet bor i huset, lever sina liv runt härden och de kan samlas runt elden. *Härden* skapar en socialt egalitär *plats i berättelsen* för berättelsens människor, människor som levde under förhistorien. Det är en abstrakt hård som antyds med ljud- och ljuseffekter, den finns inte materiellt i berättelserummet i form av stenar eller glödande kol. Som betraktande och lyssnande museibesökare kan jag gå in i huset och stå vid härden, jag kan stå på samma plats där den förhistoriska människan kanske sitter. Men som betraktare, som tvingas gå igenom huset för att komma vidare i utställningsberättelsen, kan jag även gå rakt över härden och stå på den utan att lägga märke till den. **Det är inte en plats som jag kan gå in i och delta i, det är en abstrakt föreställd plats som bara antyds finnas i berättelsens värld. Åskådaren kan föreställa sig att den finns, men kan bara betrakta den utifrån. I motsats till godsherrens hus där betraktaren har många fixeringspunkter att välja mellan och där den med sin egen kropp kan uppleva olika perspektiv och berättelsens platser, stängs betraktaren här istället ute från Bäckaskogskvinnans värld och kan bara betrakta utifrån, utan fixeringspunkter.** Precis som i utställningen *Gudar och GPS* placeras betraktaren utanför *stenåldersmänniskans plats* men ges tillträde till många olika fixeringspunkter i berättelserummet som den kan dela med *järnåldersmänniskan*.<sup>5</sup> Närvaron av flera sittplatser i järnålders berättelserum kan förmedla att stanna upp liksom avsaknaden

5. Se kapitel sex ”platser och fixeringspunkter”

av sittplatser i stenålderns berättelserum kan förmedla att gå vidare. Placeringar av sittplatser påverkar alltså berättelsens komposition där järnåldern i de här båda exemplen överbetonas och stenåldern underbetonas (erkännande/inte erkännande Lykke 2012: 208).

I en av montrarna inne i huset visas en rekonstruktion av de kvarlevor som fått namnet ”kvinnan från Bäckaskog”. Rekonstruktionen är gjord av huvudet och ansiktet och den är placerat ungefär en meter över golvet. Vilket innebär att en person som är omkring en meter lång placeras i en jämlik position till den representerade deltagaren. En medellång vuxen person placeras i ett överläge.

Bredvid montern med rekonstruktionen, i berättelserummets utomhusdel, hänger en vepa med ännu en visuell representation av Bäckaskogskvinnan (figur 7.14). Det är ett fotografi av en medelålders *kvinn*a i någorlunda naturlig storlek. Färgerna i bilden är omättat brunaktiga. Den är placerad högt ovanför betraktaren och även en riktigt lång person måste titta upp mot henne. Representationen är placerad i en maktposition och hon ställer även krav genom att möta betraktarens blick. *Kvinnans* ansikte är allvarligt och hon håller haka högt. Placeringen av vepan skapar också ett avstånd mellan representationen och betraktaren. Det går inte att komma nära den representerade deltagaren. I texten framhålls att Bäckaskogskvinnan var längst bort i både tid och i rum och den visuella representationen av karaktären är placerad så att det i rummet är ett avstånd mellan betraktaren och karaktären. Betraktaren kan inte komma nära fotografiet av

Bäckaskogskvinnan så som den kan komma nära bilderna av ”godsherrn från Vendel” och ”den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik”. Den kan däremot komma nära den tredimensionella rekonstruktionen av Bäckaskogskvinnan, som utan att ställa krav erbjuder en nära skärskådning av minsta rynka i ansiktet. Den som vill kan gå lika nära de tvådimensionella bilderna av godsherrn och den aristokratiska kvinnan men dessa representationer möter betraktarens blick och är därmed inte kravlösa erbjudanden.

Vepan med representationen av Bäckaskogskvinnan är genomskinlig och *kvinnan* flyter ihop med en bild av en skog som täcker väggen bakom vepan. Hon blir därmed lite diffus och svår att urskilja, vilket ger en symbolisk dimension i hennes närvaro. Hon är här, men ändå inte riktigt. Men hennes blick tränger ändå igenom och möter stadigt betraktarens. De visuella representationerna av ”godsherrn från Vendel” och ”den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” visar de representerade deltagarna med mättade färger mot en svart bakgrund, vilket gör att de är tydliga och väl avskilda från bakgrunden (Figur 7.7 och 7.9), i motsats till representationen av Bäckaskogskvinnan som både i färgskala och i genomskinlighet flyter ihop med skogen. ”Den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” (järnåldersmänniskan) är blond, har sminkade ögon och ljusa kläder med ett rött förkläde. Färgerna i bilden är tydligt avgränsade och linjerna skarpa. Bäckaskogskvinnans (stenåldersmänniskans) hår, hy och kläder flyter ihop i samma färgskala, det finns inga skarpa linjer och inga klara tydliga färger.

De visuella representationerna av Bäckaskogskvinnan och godsherrn från Vendel visar lite



äldre personer vilket ger dem båda auktoritet. Bäckaskogskvinnan ser allvarlig ut, vilket också skärper hennes krävande blick. Detsamma gäller för representationen av godsherren. Representationen av ”den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” visar en ung kvinna som stadigt möter betraktarens blick. Hon står i en myndig ställning med armarna i kors, men det finns en antydan till leende, vilket tillsammans med hennes ungdom mjukar upp kravet från den representerade deltagaren. **”Den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik” möter mig i en jämlik position, hon utstrålar en viss auktoritet, men som i så många andra visuella representationer av kvinnor som i texter framhålls ha makt och status, dämpas auktoriteten betydligt av hennes ungdom och även av det antydda leendet.** Som teckenskapare konstaterar jag att i utställningen *Forntider I* är det **i berättelsen om äldre stenålder kvinnan som har auktoritet och ställer krav, i berättelsen om järnålder är det mannen.**

Subjektpositionen kvinna-stenåldersmänniska är i berättelsen *Forntider I* diffus, operativ, integritetslös och avlägsen, den är en symbolisk närvaro, främmande och mystisk för ”oss”. Subjektpositionerna kvinna/man-järnåldersmänniska är distinkta och närvarande subjekt i rummet, nära betraktaren, de är en av ”oss”. *Kvinnan* i berättelsen om äldre stenålder är ensam. Mannen i berättelsen om järnålder omges istället av andra typer av karaktärer. Det är i *relation* till dessa och i *relation* till betraktaren som mannen i en klassifikationsprocess framstår som överlägsen och mäktig. I berättelserummet

**finns en konceptuell disposition som placerar kategoriseringarna kvinna, trälar och betraktare som underordnade till den Superöverordnade subjektpositionen man-järnåldersmänniska-hövding.**

De sammanfattande meningarna vid de båda ingångarna till utställningen *Forntider I* innehåller intrigen ”från kvinnan långt bort i tid och rum till mannen här och nu” och berättelser i utställningens alla olika modus så som texter, bilder, föremål, material, färger och rumsligheter innehåller på olika sätt samma huvudintrig, tillsammans med ett antal medföljande fråntill-par som kan placeras under rubriken *Från naturen till kulturen*. När berättelsen når till kulturen är det ett berättelserum organiserat av människor med räta vinklar och rektangulära former, behandlade och målade ytor i starkt avgränsade färger, rummet och berättelsens karaktärer är nära, distinkta, välbekanta och ”här”, både i museets faktiska ”här” och i berättelsen i Vendel och kanske också i ett sammanslaget Vendel-Stockholm. Bäckaskogskvinnans grav påträffades i Skåne, som texten antyder, långt bort från just detta geografiska ”här”. De övriga delberättelsernas karaktärer i *Forntider I* hör hemma i olika delar av landet. *Vägen* från naturen utspelar sig ”ute i landet” och slutmålet är ”här”, ett berättelsens centrum, kanske där museet är, kanske där Vendel ligger på kartan, eller kanske båda delarna.

I utställningen *Forntider I* finns i de rumsliga berättelserna flera olika förslag på *relationen* mellan det kvinnliga och det manliga. För det första (1) är manligheten *Superöverordnad* (gentemot betraktare och trälar) och kvinnligheten är (Oviktig?)

*undanskymd*. För det andra (2) är **manligheten centrum**, kvinnligheten är *periferi* och (3) kvinnligheten är *utgångspunkten (ursprung- et)*, manligheten är *målet*. (4) Kvinnligheten är *stenålder, organisk, natur, utombus, främmande, mystisk, avlägsen, diffus, färglös och integritetslös*, manligheten är *järnålder, teknologiskt ordnad, inomhus, kultur, välbe- kant, nära, distinkt med mättade färger och manligheten innebär integritet*.

Huvudintrigen i berättelsen *Forntider I* är vägen *Från Naturen (kvinnan) till Kulturen (mannen) och berättandediskursen som framträder är Avstånd i tid är lika med avstånd i rum*.

I kapitel tre konstaterade jag att textberät- telserna i utställningen *Forntider I* präglas av författarintentionen *Att berätta hur det kan ha varit*, vilket kan fungera som *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor*. Utifrån text- berättelserna går det också att se vad Roppola kallar för en inkluderings-agenda där frågor ställs om *Vems röster* som hörs och *Hur* dessa röster hörs (Roppola 2012: 23-25). Det presenteras i texterna flera olika kontrasterande infalls- vinklar. Vad de multimodala rumsliga analyser som har gjorts i det här avsnittet alltså tydligt visar är att de rumsliga berättelserna har ett helt annat innehåll än det som förmedlas i texterna.

## arkeologen

Typen *arkeologen* kan vara en historisk person eller en *nutida människa*, den kan vara en anonym generell arkeolog eller en namngiven kvinna eller man. Och eftersom typen den *nutida människan* nästan utan undantag är en

”vit västerländsk” person innebär det att även *arkeologen* utan undantag framstår som just ”vit västerländsk”.

Med den identifierbara författarintentionen *att ställa kritiska frågor och öppna upp perspektiv* berättas i *Forntider II* om hur personen arkeolo- gen kan påverka vad som samlas in och därmed vad som ligger till grund för de arkeologiska berättelserna. I texten berörs både *arkeologens* klasstillhörighet och olika skikt i det förhisto- riska samhället.

De saker arkeologer har sparat ... kanske säger mer om dem som samlat och ordnat än om dem som en gång levde och använde föremålen.

[ ... ]

De som i historien har samlat och ordnat har oftast varit vita, välutbildade män, sannolikt med både pengar och anseende. [ ... ]

Tomrummet representerar det som nästan inte finns i samlingarna. Det kan vara or- ganiskt material, det som tillhört barnen, kvinnorna och de äldre. Eller det vanliga, det vardagliga, de fattigas tillhörigheter, de fula och oansenliga materialen – det som sällan prioriteras vid utgrävning och insamling eller det vi inte förstår eller kan relatera till.

Det finns flera exempel i det undersökta materi- alet där det lyfts fram att olika material bevaras olika väl, vilket ger läsaren en möjlighet att reflektera över det som saknas. Citatet ovan är dock det enda exempel jag hittar i det under- sökta materialet på reflektion runt *arkeologens* identitet och vilken betydelse den har för de berättelser som skapas. Den observante läsaren

får här en tydlig indikation på hur viktig människan bakom den vetenskapliga berättelsen är. **Det som i texten ovan framhålls vara tomrummen i samlingarna stämmer väl överens med analysresultaten i de föregående kapitlen om vad som lyfts fram i berättelserna och vad som kommer i bakgrunden.**

Roppola framhåller att den här typen av ärlighet om hur kunskap skapas öppnar upp för att besökare engagerar sig i *diskursiva breddningsprocesser* där museibesökare skapar mening i ett dialektiskt rum mellan det materiella och det diskursiva (Roppola 2012: 6). Genom att bryta ned oemotsagda auktoriteter och genom att göra vetenskapen transparent kan utställningen dela makten över kunskapen med betraktaren (Roppola 2012: 231-232). Roppola lyfter fram exempel där det i en utställning visas hur små de fragment av dinosaurieben är i förhållande till de rekonstruktioner som visas och hur detta öppnar upp för kritiska reflektioner hos museibesökare. Betraktaren ges möjlighet

[t]o work in a dialectical space; a space comprising some material evidence, processes of representation, and processes of science. (Roppola 2012: 230)

Att öppet visa för museibesökaren de sammanhang berättelserna skapas i och vad de arkeologiska berättelserna är uppbyggda av öppnar upp ett dialektiskt rum där betraktaren ges möjlighet att kritiskt reflektera över kunskapsprocesserna och innehållet i berättelserna.

Typen *arkeologen* förekommer titt som tätt i

små sidoberättelser där jag ser författarintentionerna att *Berätta om arkeologin, arkeologins historia* och att *Berätta om historieberuk*. Arkeologen konstaterades i kapitel tre vara berättelsernas handlande entitet som för händelseförlopp framåt och då författarintentionen att *berätta om arkeologins historia* går att se görs det ofta genom att namnge *arkeologer*.

Folkskolläraren Johan Alin (1879-1944) är den person som är mest förknippad med de tidiga utgrävningarna i Sandarna. Trots att han saknade formell utbildning ... fick han flera betydelsefulla uppdrag<sup>6</sup>

Det var inte förrän på 1870-talet som framstående arkeologer som Oscar Montelius började kalla perioden mellan år 750 och 1050 för vikingatid.<sup>7</sup>

**Arkeologihistoriens namngivna arkeologer är i det undersökta materialet** (förutom ett undantag som diskuteras nedan) **män. Det förekommer dock att kvinnliga arkeologer namnges och är en del av berättelsen, men dessa berättelser handlar inte om historiska pionjärer, spektakulära fynd och viktiga forskningsinsatser utan istället om arkeologens vardag.**

År 1949 lät landsantikvarie Ingegärd Vallin genomföra en utgrävning av hällkistan ... Orsaken att kistan fick grävas ut var att några småpojkar lekt och grävt i graven.<sup>8</sup>

6. *Bilder av våra förfäder*

7. *Fortider II*

8. *Fortidens identiteter*

Bildtext: Hög 4 grävdes ut år 1956 under ledning av Margareta Björnstad.<sup>9</sup>

I utställningarna *Bilder av våra förfäder* och *Forntid* är arkeologer huvudkaraktärer i lite mer omfattande berättelser om disciplinen och dess historia och berättelsen i utställningen *Skatterna från Vång* framförs till stor del med en arkeolog som fokalisator. Den inledande texten till *Bilder av våra förfäder* deklarerar avsikten *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor* medan den författarintention som jag som betraktare ser i utställningen *Forntid* är *Att berätta hur det var/kan ha varit (och är)*, både vad gäller berättelserna om förhistoria och berättelser om arkeologihistoria och arkeologin som vetenskaplig disciplin. Den inledande texten till *Skatterna från Vång* påminner om inledningen till en spänningsroman, kanske en detektivhistoria. Författarintentionerna jag ser i berättelsen är att *berätta om arkeologin och göra nedslag i tiden genom Att berätta hur det var/kan ha varit (och är)* och genren är *Arkeologin som disciplin* som kombineras med *Regionens historia*. I dessa tre utställningsberättelser är alltså huvudkaraktärerna *arkeologer* och det här tar sig väldigt olika uttryck i de tre utställningarna.

I *Bilder av våra förfäder* finns en delberättelse där *arkeologen* Stina Andersson används som berättarröst. I montern finns ett fotografi där hon ler in i kameran. Fotot är placerat ungefär i ögonhöjd med en medellång vuxen person, bilden är beskuren i ett personligt avstånd och hon vänder ansiktet rakt mot betraktaren. *Arkeologen* Stina Andersson är placerad som min jämlike, hon är en av ”oss” och vi är placerade i en nära relation till varandra.

Stina Andersson har arbetat som arkeolog i ... 45 år ... Med sin långa erfarenhet kan hon se hur bilden av forntiden har förändrats. Stina ledde utgrävningarna av Röraboplatsen.

– När vi grävde provgropar hittade vi fynd på två olika platser. [ - - - ] Ju fler gånger vi sa att det var ett hus desto säkrare blev huset. Det är väl ofta så det blir.

De arkeologiska metoderna förändras i takt med teknikens utveckling. Om Röragrävningen hade gjorts idag hade den sannolikt gjorts annorlunda, tror Stina.

Stina Andersson framstår som en *arkeolog* som har arbetat länge och har stor erfarenhet. Hon har varit med när nya upptäckter gjorts.

Innan dess hade vi knappt sett en boplats från bronsåldern, det var något helt nytt.

Hon är *rösten*, en *fokalisator*, som berättar om arkeologin och dess förutsättningar och förändringar, en röst som talar om vad ”vi” gjorde. Stina Andersson är en i gruppen som varit med, hon är en av *arkeologerna*. Fokalisatorn ger läsaren en inblick i att den arkeologiska forskningen är vardagsbestyr där många individers arbetsinsatser har betydelse. Genom relationen som return skapar mellan den visuella representationens deltagare och den betraktande interaktive deltagaren inbjuds betraktaren till ett ”vi” och ”vårt” arbete. Fokalisatorns berättelse innehåller arkeologihistoria men själv är hon här och nu, i samma tid som betraktaren och betraktare och fokalisator tittar tillsammans

9. *Hövdingen i Högom*

tillbaka i tiden. **Mötet med arkeologen Stina Andersson kan av betraktaren upplevas som ett samtal i rummet här och nu.** Därmed öppnas möjligheten för en process av *social resonans* (Roppola 2012: 157) där besökaren kan uppleva sig sammansmälta med berättelsen genom att interagera med en mänsklig tolkare.

**Stina Anderssons berättelse är det enda exemplet där en kvinnlig arkeolog lyfts fram som en namngiven betydelsefull person för arkeologin och den samlade kunskapen om förhistoria. Med en fokalisators röst framhålls att arkeologin har förändrats och det antyds att den har utvecklats på grund av att nya tekniker används. Men samtidigt riktar fokalisatorn en kritisk blick mot sig själv och det egna arbetet genom att reflektera över hur förväntningar och omständigheter påverkar utgrävningsarbetet och tolkningarna av materialet.** Den mänskliga tolkaren ger alltså insyn i den vetenskapliga arbetsprocessen vilket öppnar upp för det Roppola kallar för processer av *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231).

Berättelsen om *Skatterna från Vång* är på flera sätt annorlunda gentemot alla de andra utställningsberättelser som ingår i materialet. Den följer framförallt en annan typ av huvudintrig där det istället för den evolutionära *från-till*-intrigen finns en början, ett antal kärnpunkter där berättelsen tar en ny vändning och slutligen en spännande upplösning.

För att komma in i utställningen går jag igenom en öppning som till stor del täcks av bilden på en ansiktsmask. Ett strimlat hål lämnas, det ser ut som att jag går in i rummet genom maskens mun. Rakt fram innanför

öppningen ser jag en modell av en arkeologisk utgrävningsplats framför en bild av lövlösa, svarta träd. Till vänster ser jag på väggen ett fotografi av en person som står bredbent med händerna på höfterna. Det är en medelålders allvarlig man som möter betraktarens blick. Blicken är placerad i ögonhöjd med en medellång vuxen person. Mannen har mössa, overall och stövlar och står i ett grävschakt, det är en *arkeolog* ute i fält, men den här berättelsen handlar inte om arkeologens vardag.

Det var verkligen inte en vanlig dag på jobbet [...] Arkeologerna stod bokstavligen öga mot öga med en keltisk bronsmask [...] Men ännu visste inte arkeologerna att kullen i Vång dolde ännu fler hemligheter...

Rummets väggar är ljusa och kala förutom en rad färgfotografier som är placerade som en sammanhängande serie. Fotona visar arkeologiska utgrävningar i olika steg, ibland syns maskiner i bilden, ibland människor (figur 7.15) och ibland bara den utgrävda platsen. På varje fotografi sitter en miniatyr av den allvarlige *arkeologen* tillsammans med en kort text med citattecken (figur 7.16). *Arkeologen* är berättelsens *fokalisator* som berättar om vad ”vi” arkeologer gör, hur ”vi” arbetar. Även här fungerar *arkeologen* som en mänsklig tolkare som öppnar upp möjligheten för en upplevelse av *social resonans* (Roppola 2012: 157) med utställningsberättelsen.

Bild- och textberättelsen börjar på höger sida om dörren och det första fotografiet visar en keltisk mask. *Arkeologen* berättar tillsammans med fotografi efter fotografi:

En keltisk mask i brons satte Vångboplatsen i ett speciellt ljus, men senare gjorda fynd gör att vi måste omvärdera våra slutsatser.

Att förstå en boplatz kräver undersökning av de lämningsspår som vi hittar.

Frågorna tornar upp sig!  
Vad säger spåren i jorden?  
Vad är samtida?  
Vad hänger ihop?

Grunden är nu lagd till en pusseldeckare där jakten på lösningen kan börja. Fokalisatorn berättar kortfattat om arkeologins arbetsredskap och om den specifika utgrävningen. Vad som inte uttrycks av denna fokalisator är den självreflektion som kan öppna upp för en *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231) och därmed ge betraktaren möjlighet att kritiskt reflektera över den berättelse som skapas.

Vid bildseriens slut kommer jag fram till en *teaterplats* där det står några stolar framför en skärm på vilken ett filminslag visas. En kvinnlig berättarröst leder betraktaren genom filmens berättelse:

I mer än tusen år gömde marken sina hemligheter, det här var bara en kulle i en bondby i en bortglömd del av Blekinge. Men under järnåldern var den här platsen ett maktcentrum – det kunde arkeologerna avslöja i våras. Det började med att man lyfte på torven och det kom fram en liten guldfigur. Den var sensationell ...<sup>10</sup>

Inslag där olika män berättar om fynden varvas i filmen med bilder på artefakter och på miljöer. De rörliga bilderna knyts samman med musik som skapar spänning och mystik.

Efter filmvisningen kommer jag in i ett rum där berättelsen når till ännu en kärnpunkt.

Johannishusskatten är ett av Sveriges största och praktfullaste skattfynd

Det visas en film som handlar om skattfyndet. I samma rum berättas också om guldgubbar som påträffats i Vång.

Kanske har de använts som offergåvor. Trots namnet föreställer en stor del av guldgubbarna kvinnor. [...] De 29 guldgubbarna som hittades i Vång är det hittills tredje största fyndet i Sverige.

I rummet sätts de (exceptionella) arkeologiska fynden i rums- och tidskontexter som innefattar andra delar av Europa. Det talas om kelter och det romerska riket.

Det finns ett tredje rum att fortsätta in i där *Regionens historia* lyfts fram och det berättas mer om *arkeologin*. I det här rummet når retorn fram till kulmen på den berättelse som *arkeologerna* skapar.

De ovanliga fynden berättar att Vång inte var som vilken annan järnåldersby som helst. Platsen var ett lokalt centrum för makt och religion.

10. inslag skapat av Blekingenytts SVT

[ . . . ] En ny bild av Blekinges historia börjar växa fram. Det är lockande att jämföra boplatsen i Vång med andra viktiga orter från järnåldern ...

På väggarna sitter två olika bildserier. I den ena arbetar *arkeologer* (män) med tekniska hjälpmedel, en *arkeolog* visar stolt upp ett redskap (figur 7.17) och fokalisatorn berättar om vad som händer i bilderna och vad det kan ge för kunskaper. Den andra bildserien visar *arkeologer* som arbetar i fält och bilder av utgrävningens platserna. Fokalisatorn berättar även här. Berättelsen handlar till stor del om *arkeologin som disciplin* men det skapas ingen transparens där betraktaren kan reflektera över de tolkningar som presenteras.

**Vad som inte går att undgå vid vandringen genom utställningen *Skatterna från Vång* är hur totalt mannen och den manlige *arkeologen* dominerar hela berättelserummet i text, ljud och bild. Enbart den kvinnliga berättarrösten bryter dominansen. Någon enstaka kvinna syns i fotografier som visar fältarbete, men det är utan undantag män som arbetar, funderar, löser gåtor och för pusseldeckaren framåt. Fokalisatorn *arkeologen*, tillsammans med de andra *arkeologer* som finns med i berättelsen, är i *Skatterna från Vång* protagonister som driver händelseförlopp framåt mot den slutliga upplösningen.** Det ställs inga kritiska frågor och det enda perspektiv som berättelsen sätts i är det exceptionella och det unika där Vång och Blekinge placeras på kartan i en berättelse om maktcentrum och elit.

I utställningen *Forntid* ser jag i ett par avdelningar författarintentionen *Att berätta om arkeologin* och berättelserna hör till de båda genrerna *Arkeologin som disciplin* och *Arkeologins historia*. *Arkeologen* är huvudkaraktären och den skildras som en mångfasetterad *typ* som utför många olika arbetsuppgifter, både på kontoret och ute i fält. Det är å ena sidan en praktiskt arbetande person som handlägger, skyddar, vårdar, gräver ut och undersöker och å andra sidan en pionjär, forskare och vetenskapsman som bygger upp en akademisk disciplin. Visuellt representeras *arkeologen* med hjälp av många olika bilder av arkeologer i verksamhet. Det finns foton från utgrävningar där kvinnor och män i olika åldrar arbetar tillsammans och det finns ett antal tecknade *arkeologer* i olika situationer. De tecknade *arkeologerna* är unga *kvinnor* förutom i två fall. Den ene tecknade mannen är en akademiker och den andre är en pionjär som ”grävde planlöst” och letade föremål. Akademikern är en *gammal* man som sitter inomhus. De unga *kvinnorna* ägnar sig åt räddningsgrävning, handläggning, skydd och vård och befinner sig alla utomhus, med undantag för en bild på ett par kvinnohänder som bläddrar i en bok, en scen som troligtvis utspelas inomhus.

En monter har rubriken ”Arkeologi genom tiderna” och här presenteras nio individer som på olika sätt haft betydelse för disciplinen arkeologi. Individerna representerar olika tider, från 1500-talet och framåt. Pionjärerna hade yrkestitlar så som präst och häradshövding och ägnade sig exempelvis åt att resa runt i landet och dokumentera. Den förste med titeln arkeolog levde på 1800-talet och de utvalda arkeologerna från 1900-talet är disputerade forskare eller

doktorander. Raden med ”arkeologer genom tiderna” skapar en länga av den arkeologiska forskningens utveckling från 1500-tal fram till nutiden. De namngivna personerna är alla män och de representeras visuellt med bilder placerade i två rader. Bilderna är beskurna så att de representerade deltagarna visas på intimt eller personligt avstånd och de flesta är placerade i en frontal vinkel, några visas snett från sidan. En representerad deltagare möter betraktarens blick och är avbildad rakt framifrån, de andra fäster blicken någon annanstans. Den deltagare som möter betraktarens blick är den sista i raden av *arkeologer* genom tiderna och om bilderna utgör en berättelse om arkeologer och arkeologin genom historien så kan den sista deltagaren i raden fungera som en *länk* mellan tidens gång och nutiden där museibesökaren står och tittar. **Arrangemanget med bilderna utgör tillsammans huvudintrigen *Den stora berättelsen* där varje visuell representation av en man representerar en i raden av ”historiska bedrifter” i det som Harding kallar för den ”exceptionalistiska västerländska vetenskapens” historia** (Harding 2008: 2-4).

Bredvid montern med berättelsen om ”Arkeologin genom tiderna” står i ett angränsande rum ett fotografi av en ung kvinna i naturlig storlek som är klädd för vandring i skog och mark och är utrustad för inventering av fornlämningar. Fotot är utskuret utefter kvinnans konturer. Det här är en arkeolog som är ute i fält, en *fältarkeolog*, som är sysselsatt med det vardagliga arbetet utanför *Den stora berättelsen*.

**En sammanfattning av de visuella representationerna av karaktärer av typen *arkeologen* i utställningen *Forntid*** är att den

generelle vardags*arkeologen* är en ung *kvinn*a med långt *lj*ust hår. *Pionjären, forskaren och akademikern* är en man, ofta namngiven och *gammal eller lite äldre*. Endast två visuella representationer visar lite yngre män. De manliga arkeologerna utstrålar allvar och auktoritet.

I utställningen *Forntid* ser jag som teckenskapare även två *platser* i berättelserummen som är skapade för berättelsens *arkeologer*. Den ena är *den moderne forskarens* plats och den andra är *fältarkeologens* plats. Den moderna forskarens *plats* är ett litet avskilt rum bakom *lj*ust gråblå träväggar med vita karmar runt ett fönster och en stängd vit dörr. Det lilla rummet jag ser innanför fönstret har tapetserade väggar och det finns en bokhylla, anslagstavla och ett skrivbord på vilket det står en dator. En arbetslampa är riktad som en strålkastare mot arbetsplatsen vid datorn. Som betraktare står jag utanför och tittar in på den väl upplysta arbets*platsen* genom ett fönster. Jag ser alla detaljer tydligt. På den nedre fönsterkarmen står det skrivet ”Den moderne forskaren”. På den stängda dörren sitter en skylt med texten ”Forskarass. STEN DÖÖS”. Den *moderne forskaren* är alltså en man. Som betraktare står jag utanför och ”tittar in” på den moderne forskarens *arbetsplats*. Jag kan inte *gå in* i berättelserummet, jag kan inte sätta mig vid skrivbordet och jag kan inte röra vid föremålen. Precis som retorn i till exempel *Bilder av våra förfäder* har skapat barriärer som delvis hindrar fri insyn i människors liv, vilket kan upplevas ge den förhistoriska människan en smula integritet, har retorn i den här utställningen skapat barriärer som hindrar betraktarens fria tillgång till den moderne forskarens *plats*. *Platsen* är i



rummet placerad bredvid montern med rubriken ”Arkeologi genom tiderna” och raden med bilder av allvarliga män. Den moderne forskaren är slutmålet (skapelsens krona) i *Den stora berättelsen*.

Den andra platsen finns i rummet där *fältarkeologen* står. Om jag ställer mig bredvid representationen av *fältarkeologen* och tittar i den riktning som hon vänder sig ser jag ett utrymme där ett antal trädstammar står på ett underlag av brunaktig jord, lite mossa och några stenar. Mellan trädstammarna pågår en utgrävning, *fältarkeologens* redskap ligger utspridda och ett stort såll hänger mellan två trädstammar. Bakom utgrävningsplatsen syns en liten trä-kur som jag som betraktare har fri insyn i på grund av att en stor del av väggen har ”tagits bort”. På samma vis som taken i modeller av förhistoriska hus plockas bort för att ge betraktaren insyn i huset har här en bit av väggen tagits bort för att ge betraktaren insyn i *fältarkeologens* arbetsplats. Innanför väggen ser jag ett bord och en stol och på den bortre väggen ser jag en dörr. Dörren är *fältarkeologens* väg in i kuren men på den här dörren sitter ingen namnskylt och *fältarkeologen* är därmed generell och anonym.

På marken framför kuren ligger en gångbro som leder in i utrymmet genom den öppna väggen och betraktaren erbjuds därmed att *gå in i fältarkeologens arbetsplats*. Väl inne i kuren är belysningen mycket dålig, det måste vara minst en lampa som är trasig. På arbetsbordet ligger anteckningsblock tillsammans med arkeologiska fynd och besökaren kan läsa anteckningar och studera *arbetsplatsen* på nära håll. Betraktaren kan gå in i *fältarkeologens* (*fältarkeologins?*) *plats*, röra sig i berättelserummet och

uppleva berättelsens *plats* inifrån. Beträktaren kan även inifrån titta ut i utställningsrummet och i siktlinjen finns där representationen av *fältarkeologen*. Hon tittar ner i sina papper, men om hon lyfte blicken skulle hon kunna se rakt in i *arbetsplatsen* utifrån. *Fältarkeologens* plats är till för besökaren och den generaliserade kvinnliga *arkeologen* som är ute i skog och mark. Som besökare tillåts jag uppleva en fysisk *resonans* (Roppola 2012: 151), alltså en sammansmältning med berättelsens kvinnliga *fältarkeolog* vilket jag inte tillåts uppleva med den manlige forskande *arkeologen*. Och **precis som ”Godsherrn i Vendel” ges integritet genom att begränsa siktlinjerna genom hans berättelserum ges den forskande namngivne manlige *arkeologen* integritet med hjälp av en privat *arbetsplats* inomhus där betraktaren hindras från att komma för nära. Den generaliserade arbetande *arkeologen* har en allmän plats som är både inomhus och utomhus, betraktaren ges fri insyn och fritt tillträde till *platsen*. Den generella kvinnliga *fältarkeologens* värld ligger helt öppen för fri sikt precis som Bäckaskogskvinnans berättelserum.**

Analyserna av typen *arkeologen* har visat att i berättelserna framstår mannen-arkeologen som individen som går i spetsen och som driver huvudintrigens händelseförlopp framåt, medan arkeologen-kvinnan är en i gruppen som utför det vardagliga arbetet i fält. Alltså framträder samma mönster som är så tydligt framträdande i berättelser om förhistoria människor, förutom att de förhistoriska karaktärerna inte i samma grad driver utveckling framåt som

mannen-*arkeologen*. Att berättelser om de historiskt viktiga pionjärerna och de första arkeologerna innehåller rader med namngivna män är svårt att undvika eftersom det i stort sett bara var män som kunde ägna sig åt arkeologi under dessa tidsperioder. Men kvinnorna kommer så småningom in i yrket, även under historisk tid, och balans hade kunnat skapas genom att lyfta fram dessa namn, vilket visas i berättelsen *Bilder av våra förfäder*.

Den moderne forskaren i utställningen *Forntid* är, liksom fokalisatorn och protagonisten i *Skatterna från Vång*, karaktärer i berättelser om rader med "historiska bedrifter" i det Harding kallar för den "exceptionalistiska västerländska vetenskapens" historia (Harding 2008: 2-4) vilket till stor del beror på att det inte skapas någon transparens och det ges ingen möjlighet till *diskursiva breddningsprocesser* (Roppola 2012: 231-232, 6) i berättelserna. Huvudintrigen jag ser i dessa båda utställningar där *arkeologen* är huvudperson är *Den stora berättelsen* där slutmålet är varianter på *Skapelsens krona*.

I berättelserna *Forntider II* och *Bilder av våra förfäder* ser jag framförallt författarintentionen att *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor*. Fokalisatorn Stina Anderssons berättelse innehåller insikter om hur kunskap skapas och den kritiska självreflektionen över individen arkeologen i *Forntider II* ger transparens. Och det är just transparens och möjlighet till diskursiva breddningsprocesser som bryter ned *Den stora berättelsen* och istället ger mer nyanserade framställningar där betraktaren ges möjlighet att kritiskt reflektera. I de båda berättelser där det öppnas *upp perspektiv och ställs kritiska*

*frågor* luckras androcentrismen upp medan den istället förstärks i typen *arkeologen* så som den används i de båda berättelserna *Skatterna från Vång* och *Forntid*.

## karaktärer i text, bild och rum

I det här avsnittet ämnar jag göra djupanalyser av tre namngivna karaktärer som skapas och används i utställningsberättelser. De är utvalda därför att det finns tillräckligt mycket "berättelse" för att kunna diskutera dem som specifika karaktärer istället för att tala om *typer*. Lite mer omfattande berättelser om namngivna karaktärer är ett relativt ovanliga inslag i de undersökta utställningarna. Ovan nämndes exemplet Rolfåkersmannen, vilket är ett namn som givits till en specifik kvarleva, men vars berättelse inte är mycket mer än ett omnämnande. Igelkottsflickan är ett annat exempel, det är en benämning på ett gravfynd, som visserligen omtalas i två olika utställningar, men som inte utvecklas till några egentliga personbeskrivningar.

Men det finns några lite mer omfattande berättelser om specifika kvarlevor och/eller gravfynd, berättelser som har utvecklats till beskrivningar av karaktärer. Utställningsberättelsen *Forntider I* är uppbyggd runt "levnadsöden" och det lyfts där fram ett antal individer varav Bäckaskogskvinnan är den mest kända och omskrivna (se till exempel Nordström 2007). Karaktären Bäckaskogskvinnan skulle passa bra in i här men hon diskuteras ingående i andra avsnitt och lämnas därför därhän under den här rubriken. "Godsherren från Vendel i *Forntider I* skulle också ha kunna vara med i det här avsnittet

men utelämnas av samma orsak. De övriga livsöden som presenteras i *Forntider I* är inte i text och framförallt i bild och rum lika innehållsrika, vilket innebär att det inte finns tillräckligt med underlag för analys. I samma museum omtalas i utställningen *Vikingar SHM* en ”Godsherre från Vendel” och ”Den förmögna kvinnan från Birka”, men det är kortfattade beskrivningar. I *Vikingar SHM* har också en berättelse skapats runt en barngrav som har fått namnet Birkaflickan och som i rummet levandegörs med en rekonstruktion. Dock finns inte här heller tillräckligt mycket underlag för att inkludera karaktären. Karaktärer som analyseras i det här avsnittet är inte utvalda för att representera någonting eller för att visa på tydliga exempel. De är istället framlyfta därför att det i stort sett är de exempel som finns i det undersökta materialet.

”Hövdingen i Högom” är namnet på en utställning vars berättelse kretsar runt en enda huvudkaraktär. Att bygga upp en hel utställning runt berättelsen om en person förekommer ofta i andra sammanhang, men i fasta arkeologiska utställningar är det ovanligt. De exempel jag har hittat berättar om Bockstensmannen på Varbergs museum och Dannikekvinnan på Borås museum, men fynden är från historisk tid och går inte in under berättelser om förhistoria. ”Hövdingen i Högom” är därmed det enda exemplet i det undersökta materialet där hela berättelsen i en fast utställning kretsar runt en enda huvudkaraktär.

Estrid är ett unikt exempel där kvarlevorna har kopplats samman med ett namn som förekommer på runstenar. Estrid antas alltså vara karaktärens ”riktiga” namn och arkeologer

skapar en ”riktig” livsberättelse om hennes liv. Berättelsen om Estrid är nu en av åtta delberättelser i en fast utställning<sup>11</sup>, med det har också funnits en tidsbegränsad utställning med Estrid som huvudkaraktär. Denna utställning har jag dock inte besökt och jag har ingen dokumentation från den.

Hallonflickan är en karaktär som berättas om i två fasta utställningar, vilka jag har besökt och dokumenterat, och det har även i det här fallet funnits en tidsbegränsad utställning om karaktären. Jag har inte besökt den här utställningen heller, men jag har fått tillgång till fotografier och allt material som skapades i samband med utställningen.<sup>12</sup> För att kunna göra analysen av karaktären Hallonflickan så fyllig som möjligt har jag valt att inkludera den information jag kan få utifrån dessa fotografier. Eftersom jag själv inte haft tillfälle att besöka utställningen kan jag inte göra några rumsliga analyser och jag avstår också från de multimodala analyserna eftersom den andrahandsinformation jag får från foton inte är ett tillförlitligt underlag för analys. Det lämnar mig med texter, fotografier och målningar och det är främst texterna som ingår i analysen.

### *Hövdingen i Högom*

*Hövdingen i Högom* är namnet på en utställning som berättar om ett gravfält och om den tid då gravarna konsturerades. Karaktären ”Hövdingen i Högom” bygger på fynden i en av gravarna och karaktären lyfts fram som en nyckelperson i tidsepoken. ”Hövdingen i Högom” är på alla punkter av typen hövding.

11. *Ett annat liv*

12. Foton tagna av Gunnar Creutz, Falbygdens museum

Hövdingen i Högom hade makt över människor. Hans ställning befästes av lojala män som gav honom sitt stöd. ... En man som ville bli hövding måste ha visat mod och skicklighet i krig. Han måste vara en man med tur både i jakt och arbete.

Hövdingen red i täten för sina män på färder mellan sina gårdar och gästabud.

Karakteren ”Hövdingen i Högom” representerar hela traktens förhistoriska höjdpunkt, den tid då trakten var ett maktcentrum med rika resurser.

Mot slutet av 500-talet övergavs folkvandringstidens centra i Mellannorrland och många gårdar ödelades. Makten flyttades söderut. Gamla Uppsala blev den nya tidens centrum.

Men det berättas även om vardagsliv och praktikaliteter.

Våra förfäder åt i huvudsak gröt, bröd och fisk.

I en text där det berättas om ”Bönderna” framhålls hövdingens relation till dem.

Flera gånger om året måste hövdingen bjuda till gästabud. Då dignade det av kött och starkt mjöd och gästerna fick dyrbara gåvor.

Visuellt representeras hövdingen av en modell i naturlig storlek som sitter på en uppstoppad fjordhäst (figur 7.18). Det finns också en akvarellmålning som visar hur hövdingens kläder

och utrustning såg ut. Både akvarellen och modellen visar en ljushyad och blond medelålders man. Modellen som sitter på hästen är klädd i klart röda kläder och den långa röda manteln täcker hästens bakdel. Häst och ryttare är placerade bakom glas invid en vägg och betraktaren kan gå runt ekipaget och betrakta framifrån, från höger sida och bakifrån. Rummet där modellen av hövdingen står är ett ganska ”vanligt” rum, det är alltså ingen stor museisal med högt till tak och heller inget litet trångt utrymme. En häst med ryttare i naturlig storlek fyller en sådan rumslighet och dess siktlinjer och är en dominerande del av den visuella och rumsliga berättelsen. De klarröda kläderna förstärker synligheten i rummet. Även den längste betraktaren placeras i en underordnad position gentemot ryttaren som sitter högt på hästens rygg.

Representationen av karaktären ”Hövdingen i Högom” är bärare av attributet hövding, och det är en man med ljust hår och hy med ett lugnt ansiktsuttryck, de röda kläderna, spjutet i handen och även hästen är attribut som utgör helheten *hövding*.

Liksom karaktären ”Godsherrn från Vendel” lyfts ”Hövdingen i Högom” fram både i texter och i den rumsliga berättelsen som en *Superöverordnad*. Här finns dock inga trälar, det är istället berättelsens *bönder* som tillsammans med museibesökaren är *underordnade*. *Kvinnan* finns också i bakgrunden som *underordnad*, dock inte som en specifik karaktär utan bara genom omnämnanden av gravfynd, kvinnliga symboler och ”hövdingens hustru”.

*Hövdingen* och *bönderna* är i textberättelsen ”våra förfäder”, de är en av ”oss” som i berättelsen möter ”den Andre”.

### Skogsfolket

Samernas förfäder levde i små familjegrupper och flyttade mellan sommar- och vinterbo-platser. De var jägare, fågelfångare och fiskare och kände väl till naturens rikedomar. De hade inga hövdingar.

Böndernas hövding måste ha goda förbindelser med skogsfolket. Han behövde deras produkter – dyrbara skinn, vackert hantverk, jaktfalkar.

Subjektpositionen ”Hövdingen i Högom” är man-aristokrat-järnåldersmänniska.

### Estrid

Karaktären Estrid ingår i en utställning med den inledande texten:

I utställningen ”Ett annat liv” möter du stockholmare som befolkat landskapet igår och idag.

Estrid är alltså i berättelsen en stockholmare och det berättas att hon var

en av 1000-talets mäktigaste kvinnor i Täby- och Vallentunabygden. I trakten där omkring reste hon och hennes släktingar massor av runstenar. 1995 hittade arkeologer på läns-museet hennes grav.

Estrid framställs som en mäktig och inflytelserik person, men i motsats till karaktären ”Hövdingen i Högom” som beskrivs som en ensamt agerande individ framställs Estrid som en del av en grupp. Det kan tolkas som en

intention att beskriva Estrid som en aktör i ett socialt nätverk istället för att skapa en karaktär av typen *hövding*.

Utifrån de mänskliga kvarlevorna i graven har det gjorts en rekonstruktion som står i utställningen, kvarlevorna visas dock inte. Karaktären representeras också av ett antal foton av en kvinna som poserar som Estrid. Både rekonstruktionen och fotografierna visar unga/medelålders kvinnor. En stor del av berättelsen om Estrid hör till genren *Att berätta om arkeologin som disciplin* och det berättas också om rättsmedicinska metoder att rekonstruera ett ansikte. *Arkeologerna* ”puslar” ihop en livsberättelse som de kallar för Estrids.

Under rubriken ”Född bland bönder och jarlar” berättas att

Estrid tillhörde ett högre samhällsskikt av inflytelserika storbönder. En grupp människor som sannolikt införde kristendomen i Sverige och den grupp som då styrde landet. [ - - - ] Tillsammans med sin make Östen var hon den som tidigast reste runstenar inom den kända Jarlabankesläkten. ... Hon var farmor till samma Jarlabanke som på en sten säger att han ägde hela Täby.

Medan de allra flesta fortfarande blotade till Tor och Oden hade hennes familj redan gått över till kristendomen.

Estrid är alltså en inflytelserik och mäktig person som föds in i sin situation. Hon tillhörde en grupp (som då styrde landet. Vilket land?) och hennes familj hade ”redan” gått över till kristendomen. Formuleringarna antyder att gruppen

Estrid tillhörde var ”före sin tid” (på vägen mot den västerländska kristna moderniteten?) och att landet Sverige redan var definierat. Estrid framhålls vara farmor, en benämning som knyter henne till rollen som barnafödande *kvinnna*.

Det berättas om det område där ”Estrid verkade” under sitt liv och de handlingar hon utför själv och tillsammans med andra.

När hon var tillräckligt gammal ... giftes hon bort med Östen.

...

Med Östen fick hon fyra barn. ...

Gag dog som ung och Östen och Estrid reste sin första runsten efter honom.

...

Tyvärr dog Östen på sin resa och då reste Estrid två runstenar efter honom. Tillsammans med sina kvarvarande söner byggde hon ett gravmonument över Östen.

Och som typen *kvinnna* stannar hon hemma och styr när maken reser.

Östen åkte på pilgrimsresa och när han var borta styrde Estrid.

Med författarintentionen *Att berätta om arkeologin* framställs Estrid som en person som

På sin ålders höst blev krum och fick ... inflammation i tänderna. ... vid något tillfälle ramlat så illa att hon brutit armen. Hon blev mycket gammal ...<sup>13</sup>

I en monter visas de föremål som fanns i graven.

Gravföremålen visar på hennes höga status.

Vikter användes i handel och köpenskap. I gravsammanhang tolkas dessa som föremål för personer med maktställning.

Estrid blev alltså gammal, hon hade hög status och en maktställning. Det finns dock ingen visuell representation av Estrid som gammal (det berättas dock om en rekonstruktion av Estrid som gammal som visas på Täby bibliotek) och de föremål hon fick med sig i graven återkommer inte i de visuella berättelserna. Istället har ett par barnskor placerats i handen på rekonstruktionen. På museets hemsida berättas att Estrid gav sig ut på pilgrimsresa, men denna information finns inte i utställningens texter som istället placerar henne där hemma när maken är ute och reser. Estrid kopplas samman med makt, hon är en *kvinnna* med makt, men istället för visuella makt- eller statussymboler, som till exempel vikterna i graven, visas hon med ett par barnskor i handen.

Rekonstruktionen av Estrid är klädd i röda och vita kläder och står direkt på golvet, på en grön matta som ser ut som gräs (figur 7.19). Hon är placerad intill en vägg och den gröna mattan är omgiven av ett kanske 10 centimeter högt staket. Hon står inte bakom något skyddande glas och i rummet kan jag komma henne nära. Rekonstruktionen av Estrid är inte så lång och från mina 175 centimeter tittar jag ned på henne. Hon har blicken fäst i fjärran och pannan lätt rynkad i ett bekymrat eller ängsligt ansiktsuttryck. Bredvid rekonstruktionen står några vita, runda, pallar. Jag kan sätta mig på en

13. *Ett annat liv*

av dem, den erbjuder en fixeringspunkt, och jag kan nu titta upp på henne.

En text berättar om de ”Rättsmedicinska metoder” som används för att göra rekonstruktionen men det framhålls också att det finns felmarginaler i arbetet och att delar av rekonstruktionen bygger mer på tolkningar och antaganden.

De brottsutredare som använder metoden, talar om en säkerhet på ca 60-70 %. [ - - - ]

### **Många antaganden**

Vi vet inget om Estrids kroppsvikt, ögon- och hårfärg. De val vi har gjort bygger på antaganden som flera forskare anser vara rimliga. I framtiden kommer vi troligen kunna ta reda på mer, kanske med DNA-teknik?

I texten finns alltså en transparens som kanske öppnar för processer av *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231) och visar för betraktaren att rekonstruktionen inte är en absolut sanning. Men förslaget på hur Estrid ser ut framställs som det mest sannolika enligt forskningen.

Rumsligheten där rekonstruktionen står är en stor museisal med mycket högt till tak. De klarröda kläderna syns från långt håll men rekonstruktionen är en mycket liten del i ett stort rum med många olika visuella berättelser.

Den representerade deltagare som syns i fotografierna vänder ansiktet rakt mot betraktaren och möter blicken. Hon har armarna i kors framför sig och vänder bort kroppen lite grand från betraktaren. Den representerade deltagaren är en av ”oss”, men skärmar av sig lite grand och med blicken ställer hon krav. Den visuella berättelsen om karaktären Estrid sänder ut dubbla budskap. Estrid har auktoritet, ställer krav och

är en av oss, men avskärmar sig lite grand. Hon ger också i rekonstruktionen ett lite ängsligt erbjudande, där hon går med barnskorna i handen och blicken i fjärran.

Att de båda olika visuella representationerna av karaktären Estrid skiljer sig åt på den punkten att den representerade deltagaren i fotografiet möter betraktarens blick medan den tredimensionella rekonstruktionens blick är riktad i fjärran är representativt för hela det undersökta materialet. Tredimensionella modeller och rekonstruktioner möter aldrig betraktarens blick, de är alltid erbjudanden.

På en analytisk nivå är de båda representationerna av Estrid bärare av attributen kvinna, viking, ängslig/krävande. Kläderna är också attribut liksom barnskorna i handen och hennes hud-, ögon- och hårfärg.

Karaktären Estrid ges ingen egen röst i utställningens texter men det går att ringa till henne med en mobiltelefon. Jag kan låna museets telefon eller använda min egen. En kvinnoröst berättar om sig själv som Estrid, om livet och de val som måste göras. I den muntliga berättelsen framträder en handlingskraftig och beslutsam person som berättar att hon sköter ekonomin på gården och därav har makt över det mesta. Hon gör strategiska val för att utöka sina egendomar och hon reser många runstenar i landskapet. Då jag ringer till Estrid och lyssnar på hennes berättelse möter jag en mer auktoritär individ än den jag ser i rummet. Fokalisatorn som via telefonsamtalet berättar om sitt liv ger möjlighet till en upplevelse av *social resonans* (Roppola 2012; 157) med berättelsen.

Genom att läsa på museets hemsidor och även andra källor på nätet lär jag mig att berättelsen om Estrid är en stor sak för museet och

att karaktären Estrid förekommer och används i många olika sammanhang. Av detta anas ingenting i utställningens visuella och rumsliga berättelse, här är Estrid en av tio karaktärer, hon är en i mängden, och i den klassifikationsprocess som kan uppstå i rummets disposition placeras Estrid som *underordnad* en stående medellång vuxen person. I utställningens texter framhålls Estrids status och maktposition där hon är en del av ett socialt nätverk, men i den visuella och rumsliga berättelsen motsägs alla påståenden om status och makt. Karaktären Estrid är typen *kvinnor* och *stereotypen vikingakvinna* kan anas, dock utan ålderns auktoritet i de visuella representationerna. Subjektpositionen är kvinna-aristokrat-järnåldersmänniska.

### *Hallonflickan*

Karaktären *Hallonflickan* finns med i två berättelser i fasta utställningar<sup>14</sup> och har även haft en egen tillfällig utställning.<sup>15</sup> Berättelserna kretsar runt kvarlevor av en ung kvinna som hittats i en mosse.

Hon hittades liggande på mage och det ser ut som om underbenen varit bundna. Varför hon hamnade i mossen vet vi inte men det är troligt att hon offrats.<sup>16</sup>

Som ett troligt offer åt okända makter blev en 19-årig kvinna avrättad och nedlagd i Rogestorps mosse<sup>17</sup>

Den första texten illustreras med bilder på två *kvinnor*, en ung *kvinnor* med långt ljus hår hängande fritt över axlarna och en lite äldre *kvinnor* med mörkt hår i en stram knut. Den unga *kvinnor* har händerna hopbundna framför sig. I texten presenteras flera olika tolkningar på vad som kan ha skett, vilket ger en transparens och öppnar upp för processer av *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231). I en film vid utställningens ingång visas en scen där den äldre *kvinnor* hjälper den yngre att förbereda sig för det som ska hända. Det är en lugn och stillsam scen utan våld och motstånd. Den andra texten berättar att Hallonflickan är en vuxen *kvinnor* och inte något *barn*. Texten illustreras av en målning som visar en scen där två män gör någonting med en *kvinnor* (figur 5.2). Det är en stiliserad bild med kalla färger och mörka konturer. Kanske brukar de våld mot henne, eller kanske förbereder de henne bara för offerritualen. Som *teckenskapare* ser jag i de olika illustrationerna olika stämningar och olika berättelser om vad som hände med *kvinnor* i mossen. I det första exemplet framstår det som en stillsam ritual där den unga *kvinnor* har stöd av en äldre *kvinnor* i förberedelserna, i det andra exemplet ser akten ut att vara kall och brutal.

I den tidsbegränsade utställningen där Hallonflickan är berättelsens huvudperson berättas i den introducerande texten att:

Fynden speglar en mycket dramatisk händelse och berättar om ett tragiskt livsöde.

Blev hon offrad till gudarna, eller dog hon genom en olycka? [...]

Vi kommer aldrig att veta exakt vad som hände, eller vem hon var. Men vi kan göra henne mer levande, till en människa som oss,

14. *Forntid på Falbygden* och *Forntider I*

15. *Hallonflickan* 6/6-4/9 2011

16. *Forntider I*

17. *Forntid på Falbygden*



som du och jag. Med modern teknik har vi nu återskapat hennes utseende.

... I utställningen finns också berättelsen om Hallonflickans sista levnadsår. Här kan man också följa den spännande resan fynden fick göra från Rogestorps mosse till Stockholm, mitt under andra världskriget.<sup>18</sup>

Här blir Hallonflickan en med ”oss” i en berättelse där jag ser flera olika författarintentioner. Det görs *Nedslag i tiden* då Hallonflickan levde och det berättas om *arkeologin* och modern vetenskap. En text har rubriken ”Offrad, begravd eller avrättad?” och här presenteras flera olika tolkningar av det arkeologiska materialet och därmed ges även här en möjlighet till *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231).

I en monter visas en rekonstruktion av kvinnans ansikte, den visar en person med långt ljust hår som hänger fritt över axlarna. Arbetet med rekonstruktionen beskrivs i en text där tyngdpunkten ligger på vetenskapliga metoder som i stort sett framställs ge ”sanningar”. I textens avslutning finns dock en viss transparens.

Det som inte går att återskapa utifrån skallens egenskaper är öronen och ögonens och hårets färg. För dessa delar i rekonstruktionen har rimlighet, teknik och konstnärligt skapande kombinerats.

Hallonflickan ges en röst och berättar själv om sitt sista levnadsår.

### Jag är Hallonflickan

Du ser mig här nästan som en levande varelse  
En människa av kött och blod.

[---]

Jag älskar livet som det är nu under den  
varma tiden.

Mina barn växer och blir starka.

De gamla i vår ätt blir som unga igen.

[ - - - ]

Jag har vetat sedan våren att jag skall i vattnet.  
Där nere ska jag lämnas kvar.

[ . . . ]

De band mina händer.

De band mina fötter.

De gav mig de första mogna hallonen för att  
visa vem jag var.

Att jag var Hallonflickan.<sup>19</sup>

Betraktaren ges här alltså en möjlighet till *social resonans* (Roppola 2012: 157) då den får möta Hallonflickans egna tolkningar av berättelsens händelse.

Då den tidsbegränsade utställningen var över flyttades rekonstruktionen upp till museets fasta utställning där det sedan tidigare fanns en avdelning som ägnades åt karaktären.<sup>20</sup> Nu står bysten tillsammans med en monter där kvarlevorna visas och tillsammans med berättelsen och målningen som beskrevs ovan med de två männen och *kvinnan*. På ena sidan av montern med rekonstruktionen hänger nu en text med rubriken ”Forntidens ansikte” där det berättas om hur det går till att göra en ansiktsrekonstruktion. I både den tidsbegränsade och i den fasta utställningen har rekonstruktionen

18. *Hallonflickan* 6/6-4/9 2011

19. *Hallonflickan* 6/6-4/9 2011

20. *Forntid på Falbygden*

av Hallonflickan placerats lågt och den medellånge vuxne betraktaren placeras i maktposition gentemot karaktären. Rekonstruktionen är placerad i en liten glasmonter och betraktaren kan komma mycket nära, den kan gå runt och titta från nästan alla vinklar och den kan se fukten i hennes ögon och varenda litet hårstrå och ögonfrans. Hallonflickans blick är riktad i fjärran och ställer inga krav på betraktaren.

Karaktären Hallonflickan förminskas för det första med benämningen flicka i namnet och hon placeras i rummet i en underordnad position som ett erbjudande där betraktaren kan komma mycket nära och studera detaljer i hennes ansikte. Rekonstruktionen av Hallonflickan bär i stort sett på attributen anletsdrag, frisyra och färger på hår, hud och ögon. Helheten är, som det står på textskylten bredvid montern med bysten, "Forntidens ansikte". Så här såg en förhistorisk människa ut. Betraktaren kan placera sig i en intim eller personlig relation som "vi" eller "dom".

Hallonflickan är kvinna-vanligt folk(kanske träl?)-stenåldersmänniska.

### *analysresultat och reflektioner*

De tre karaktärerna "Hövdingen i Högom", Estrid och Hallonflickan representerar tre olika subjektpositioner där olika kategoriseringar korsas och flätas samman till tre individer. En av karaktärerna är man, två är kvinnor. Hövdingen och Estrid är järnåldersmänniskor, Hallonflickan är *stenåldersmänniska*. Mannen är av typerna *hövding* och *aristokrat*, Estrid är *aristokrat* och *vikingakvinna*. Hallonflickan framstår i berättelsen som *vanligt folk*. Hövdingen och Estrid

har makt och status, Hallonflickan är ett offer. Två av karaktärerna hör till samhällets elit, överklassen och en karaktär representerar det vanliga folket. Karaktären "**Hövdingen från Högom ges status genom en titel, Estrid omtalas som kvinna och Hallonflickan förminskas med benämningen flicka**". I berättelsen om hövdingen omtalas hans hustru men det diskuteras inte om han hade några barn, i berättelsen om Estrid omtalas hennes båda män och hennes barn, i berättelsen om Hallonflickan nämns att hennes barn växer upp. **Hövdingen är den som agerar, Estrid agerar i ett socialt nätverk, Hallonflickan blir utsatt för andras handlingar**. Estrid var kristen, Hövdingen framhålls höra till den fornnordiska tron, Hallonflickan tror på gudarna och döda släktingars närvaro och själv var hon kanske ett offer till gudarna.

Estrid var gammal när hon dog, Hallonflickan var ung. De visuella representationerna av Estrid visar henne dock som ung/medelålders. Hövdingen framställs visuellt som medelålders och framstår i berättelsen som en person i sin krafts dagar. **Estrid hade krämpor när hon dog, Hallonflickan var bakbunden och troligtvis dödad. Hövdingen framstår som oskadd, kraftfull utan funktionshinder och skador (eftersom inget annat omtalas). Alla visuella representationer visar ljushyade, ljusögda och ljushåriga individer**.

Berättelsen om Hallonflickan är uppbyggd utifrån mänskliga kvarlevor, det finns nästan inga andra fynd. Berättelsen om Estrid är till största delen uppbyggd utifrån de mänskliga kvarlevorna och utifrån de artefakter som finns i graven. Till detta läggs sedan även de runskriften som arkeologerna kopplar ihop kvarlevorna

med. Berättelsen om hövdingen är uppbyggd runt de artefakter som finns i en gravläggning, den gravlagda personen verkar det inte finnas några rester av. **Könsbedömningar har därmed gjorts utifrån kvarlevor då det gäller de kvinnliga karaktärerna och utifrån artefakter då det gäller den manliga karaktären.**

Här följer nu en uppställning av de kategoriseringar som korsas i de tre subjektpositionerna. Den första kategoriseringen är den som framförallt definierar karaktären i berättelserna.

**Hövding – aristokrat – överordnad – järnåldersmänniska – fornnordisk religion – medelålders – frisk/oskadad/funktionell – aktör – man – ljushårig-ljushyad-ljusögd**

**(Vikinga-)kvinna – aristokrat – inflytelserik/underordnad – järnåldersmänniska – kristen – medelålders/gammal – (skröplig) – aktör (tillsammans med andra) – ljushårig-ljushyad-ljusögd**

**Flicka – vanligt folk – underordnad – stenåldersmänniska – tro på gudar och döda släktingar – ung – dödad – offer – kvinna – ljushårig-ljushyad-ljusögd**

Det är intressant att notera att då det är en man som har huvudrollen i berättelsen och som utvecklas till en karaktär bygger karaktären ofta på lämningar i monumentala gravar på ett gravfält där många individer har begravts. Den rikaste graven väljs ut och en karaktär av typen *hövding* skapas (framförallt utifrån artefakter och inte utifrån mänskliga kvarlevor). Karaktären "Hövdingen i Högom" är mer en tanke om en

makt- och statusposition och traktens storhetstid än en specifik individ. Samma sak kan sägas om "Godsherren från Vendel" i *Forntider I* där karaktären också är målet i berättelsen om *vägen från Naturen till Kulturen*. De båda karaktärerna kan kort och gott sammanfattas med typen hövding. Det finns i det undersökta materialet inget exempel där en kvinnlig karaktär byggts upp på det viset. Det finns dock ett exempel där det utifrån en grav som beskrivs ligga högst på en kulle med andra gravar nedanför har skapats en berättelse om en kvinna. Hon tilldelas namnet Amalasuintha.<sup>21</sup> I texten framhålls att det inte går att veta så mycket om individen som ligger i graven och att karaktären och berättelsen därmed är "påhittad". Tolkningen som presenteras är att den begravda kvinnan när hon levde var en mäktig person och att det kanske efter hennes död skapades en myt där hon framhölls som den första på platsen, "alltså en urmoder för bosättningen". (Begreppet urmoder skulle också kunna kopplas till Estrid som omtalas som farmor.)

Då det berättas om exceptionellt rika kvinnogravar brukar berättelsens *kvinna* inte framstå som huvudkaraktär i berättelsen utan hon placeras istället utan titel tillsammans med, eller i bakgrunden av, mannen eller tillsammans med "resten av gårdens folk", dock med undantaget i den nyskapade berättelsen om "Härskarinnan av Öland" som kommer att diskuteras nedan.<sup>22</sup>

Då det är en *kvinna* som utvecklas till en karaktär i lite mer omfattande berättelser är det istället utifrån specifika enskilda gravfynd som på något vis är "intressanta". Estrid på

21. *Ett annat liv*

22. *Vikings SHM 2014-04-14*

grund av att kvarlevorna kopplats ihop med ett namn på runstenar, Hallonflickan på grund av att kvarlevorna antyder en dramatisk händelse, Bäckaskogskvinnan på grund av att det är ett exceptionellt väl bevarat skelett från äldre stenålder och på grund av att hon ”har bytt kön”. Det finns också några berättelser om kvinnogravar där fynden inte är exceptionella, men ändå ganska rika.<sup>23</sup> Berättelserna kretsar då runt individen, om kläder, gravfynd och det som kvarlevorna ”läror oss” om den specifika personen så som längd, skador, sjukdomar och ålder. De exempel jag finner i materialet där en manlig karaktär skapas utifrån specifika kvarlevor är det kortfattade omnämmandet av Rolfäkersmannen<sup>24</sup> och berättelsen om Granåkersmannen<sup>25</sup> som är baserad på den information kvarlevorna kan ge. En rekonstruktion av Granåkersmannens huvud och ansikte visas i en monter. Den här personen framställs inte som en hövding med maktposition, den medellånge vuxne betraktaren placeras istället i den rumsliga berättelsen i en överordnad position gentemot karaktären. Granåkersmannen är vanligt folk-bronsåldersmänniska.

Och, återigen, **där den manliga karaktären ofta tilldelas titeln hövding, vilket förhöjer karaktärens status, och i de rumsliga berättelserna placeras som överordnad gentemot betraktaren, omtalas de kvinnliga karaktärerna med förnamn (Estrid), som kvinna (Bäckaskogskvinnan, kvinnan från Birka, den aristokratiska kvinnan**

**från Köpingsvik) och ofta som flicka (Hallonflickan, Igelkottsflickan).** I benämningar och placeringar i rummet förminskas de kvinnliga karaktärernas status och de placeras ofta som underordnade gentemot betraktaren. Betraktaren får i rummet komma mycket närmre rekonstruktionerna av Estrid och Hallonflickan (och även Bäckaskogskvinnan) än de kan komma modellen av ”Hövdingen i Högom”. Hallonflickan är i allra högsta grad en individ som betraktaren kan komma intimt nära. **Både Estrid och Hallonflickan har egna röster och talar direkt med museibesökaren** som därmed ges möjlighet att uppleva en *social resonans* (Roppola 2012: 157) med hjälp av kvinnliga tolkare av berättelsen. **På samma sätt som den namngivna kvinnliga arkeologen i berättelsen är ”vi” med betraktaren och på sätt och vis upplever berättelsen tillsammans med betraktaren, placeras museibesökaren gentemot de förhistoriska kvinnliga karaktärerna i en nära relation. Betraktaren upplever berättelsen med den kvinnliga karaktärens ögon, med samma status eller som överordnad. Hövdingens position är däremot för betraktaren ouppnåelig, precis som ”Godsherren från Vendel” i den rumsliga berättelsen gentemot betraktaren är placerad som en *Superöverordnad*.** Betraktaren ges inte möjlighet att uppleva en *sammansmältning* (Roppola 2012: 157) med karaktärer som kategoriseras som man-hövding. Vilket kan jämföras med den manlige *arkeologen*. Och precis som sikt- och passagelinjen rakt igenom Bäckaskogskvinnans värld och in i den kvinnliga fält*arkeologens* värld är helt öppen och fri för betraktaren tillåts betraktaren komma

23. Kvinnan i Jungfrukullen och Brunflokvinna i *Vikingar*, Jämtli

24. *Spåren talar*

25. *Fortider I*

intimt nära rekonstruktionen av Hallonflickan. Att kunna se tårvätskan i hennes ögon och se varenda ojämnhet i hyn kan upplevas som att ta ifrån henne all integritet.

## vi och dom – nord och syd

I inledningen konstaterades att de utställningar som ligger till grund för den här undersökningen är ojämnt fördelade över landets långsmala yta. Det finns många utställningar i söder och färre i norr, vilket inte är så konstigt eftersom det finns många fler städer och invånare i den södra delen av landet. Av denna anledning finns det i de dokumenterade utställningarna fler och utförligare berättelser om förhistoria i landets södra delar än det gör om den del som kallas för Norrland.

En skillnad som går att se i berättelserna om förhistoria i syd och nord är att det i den södra halvan inte nämns eller diskuteras olika folkgrupper som kan knytas till folkgrupper som lever i Sverige idag, medan berättelserna på museerna i norr ibland nämner en grupp som i några fall kopplas samman med samer. Det kan framställas som en ”annan” folkgrupp som levde ”här” samtidigt som ”oss”. Men två av museerna som ingår i materialet är samemuseer<sup>26</sup> och i dessa berättelser är ”vi” samer och ”den andra” folkgruppen implicit ”svenskarna”, och i något fall ”normän” som kom ”hit”. Det finns också exempel där det berättas om samer och ”svenskar” eller ”nordbor” som två olika folkgrupper utan att tala om ”vi” och ”dom”.<sup>27</sup>

Berättelser om den andra folkgruppen finns

också i utställningarna på Statens historiska museum i Stockholm. Där alla andra utställningar som ingår i materialet berättar om lokala områden eller om regioner berättar utställningarna på SHM om hela det geografiska område som idag kallas för Sverige. Vad jag kommer att fokusera på i det här avsnittet är hur *relationen* mellan ”vi” och ”de Andra” framställs i två av utställningarna på SHM. De analyser som följer nedan av skapade relationer mellan ”vi” och ”dom” är alltså inte uttömmande och fullständiga analyser av hela materialet. Jag väljer att göra en djupanalys av dessa båda utställningar på grund av att SHM är det museum som har material för att med sina berättelser täcka in hela det geografiska området Sverige, vilket därmed borde kunna ge möjlighet att visa på komplexitet i många olika berättelser. Och det som finns med (inkluderas + erkänns Lykke 2012: 208) i dessa berättelser är också det som inkluderas och erkänns i det område som kallas för Sverige. Vilket innebär att det som exkluderas och/eller inte erkänns i berättelserna också är det som exkluderas och inte erkänns i konstruktionen Sverige.

I utställningen *Vikingar* finns en liten berättelse om ”Folket i norr” där det berättas om ”Vikingatidens fångstfolk”. Ordet samer nämns i texten men det görs ingen sammankoppling med ”folket i norr”. Istället framhålls att begreppet same började användas på 1200-talet och att

Samernas bakgrund, utbredning och historia är inte fullt klarlagda.<sup>28</sup>

26. Silvermuseet i Arjeplog och Åjtte i Jokkmokk

27. *Vikingar* Jamtli

28. *Vikingar* – Statens historiska museum

Berättelsen illustreras med ett färgfoto av en man på en vepa ca 80x150 cm. Mannen befinner sig i ett öppet vinterlandskap och med ett sammanbitet ansiktsuttryck vandrar han med en stav i händerna. Som teckenskapare ser jag en man som strävar över snötäckta vidder. I horisonten syns en skogskant som bildar en mörk linje där himmel och jord möts. Snön på marken har en blåaktig nyans som går i ton med den ljusblå himlen. Mannens kläder har olika matta, brunaktiga nyanser. "Folket från norr" representeras av en ensam man som befinner sig ute i ett kallt, kallt, öppet och oskyddat landskap. Detta kan jämföras med de varma färgerna och ombonade miljöer som finns i ett antal akvareller i utställningen *Laponia* på Åjtte, där "norr" är "här" och inte "där". Det kala, kalla och öppna landskapet kan beteckna vildmark vilket i sin tur kan beteckna periferi och primitivitet i motsats till urbana strukturer i ett civiliserat centrum (Moser 1998: 43).

"Folket i norr" omtalas som de Andra men bilden på mannen som går i snön är tagen nästan rakt framifrån i ett minimalt underifrånsperspektiv. Den representerade deltagaren delar betraktarens frontalvinkel men den riktar blicken mot något annat. Mannen är avbildad i helfigur, han är en främling, men ändå en av "oss" och betraktaren placeras i ett underläge. Text och bild framställer här med andra ord lite olika nyanser på relationen mellan museibesökare och berättelsens karaktär.

Relationen mellan nord och syd och mellan "oss" och "dom" framträder också i en av delberättelserna i *Forntider I*. Berättelsen om *Männen från Kvissleby och Krankmårtenhögen* är en av de åtta

delberättelserna i utställningen och den ägnas åt tidsperioden 200 – 400-talen e Kr. Berättelsen framställs i ett avgränsat, långsmalt berättelserum och de båda kortväggarna är täckta av vepor med bilder av landskap (figur 7.20). Den ena med ett fotografi av vatten omgivet av skog, på den andra visas en film av ett vattenfall. I rummet hörs ett ständigt brusande från det rinnande vattnet. Färgerna på veporna går nästan i gråskala, vattnet i älven är blått och omges av en miljö där några blekt gröna fläckar kan urskiljas. Vattenfallet är skummande vitt och omgivningen är gråsvart. Vepan med filmen når ned till golvet där en är en smal, kurvad yta täckt med ett gråblått, blankt material med markerade vågformer tar vid. Som teckenskapare ser jag ett vattendrag som rinner från vattenfallet över golvet fram till bilden med älven vid den andra kortväggen. Längst med vattendraget står mitt i rummet en spaljé som följer den rundade formen en bit. Spaljén utgör en avgränsning vid berättelserummets ena långvägg och markerar var den intilliggande berättelsen börjar. Bakom spaljén skymtar en glasmonter som är inbyggd i en svart vägg. Innehållet i montern är starkt upplyst och glöder i varma gula nyanser mot en klarröd bakgrund. Glasmontern hör till berättelsen om *Godsherran från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik*.

Den andra långväggen är målad i en omättad gråblå nyans som bryts av med två inbyggda montrar vars bakgrunder är mättat senapsgula (figur 7.21). Riktade lampor skapar ljuseffekter på den gula färgen och många av föremålen i montrarna är gjorda av glänsande metaller. Mellan montrarna hänger en vepa med en bild på en man i naturlig storlek och uppe vid taket

hänger tre vepor med uppförstorade bilder av förhistoriska artefakter. Föremålen är gulaktiga, kanske är de av guld. De starka färgerna i montrarna och på veporna kontrasterar skarpt mot de matta nyanserna i resten av rummet.

I ett av hörnen, invid kortväggen med bilden på älven, står en låg, rektangulär pelarmonter i vilken det visas ett antal föremål och benrester. Monterns botten har samma senapsgula nyans som montrarna med metallföremålen, men här finns inga ljuseffekter skapade av spotlights och det som visas i montern har omättade bruna, grå och vita nyanser. Den här montern bryter inte på samma sätt mot den matta bakgrunden, men den senapsgula nyansen *rimmar* med de andra båda montrarna och kopplar därmed samman dem.

Vid den motsatta kortväggen, bredvid det rinnande vattnet, bildar en monter en snedvägg över hörnet. Bakom en glasrunta som är ca 1,2 meter bred och en meter hög ligger en hög med stenar och på stenarna ligger ben och horn från älgar och renar (figur 7.21). Bakgrunden har samma gråblå nyans som resten av väggen och täcks till stor del av en målning av ett öppet gräslandskap. Målningen är nästan monokrom i omättade gråblå och ljusgrå nyanser och går även den helt i ton med väggen. På den målade grässlätten syns en lång rad med gravar, täckta med stenar och horn, raden leder ut mot ett öppet vatten vid horisonten. Arrangemanget med stenar, djurben och horn i montern ska troligtvis föreställa en sådan här grav. Ovanför montern hänger en vepa, ca 60x80 cm, med en bild på en man som går i ett snötäckt landskap. Den representerade deltagaren är mindre än naturlig storlek.

Den stora landskapsbilden, filmen med vattenfallet och vattendraget som rinner över golvet placerar berättelserummet i en utomhusmiljö. Målningen i hörnmontern och resterna av djuren som ligger på stenarna smälter ihop med denna utomhusmiljö liksom bilden på mannen som går i snön. Som teckenskapande betraktare befinner jag mig utomhus, i ett landskap tillsammans med den gående mannen.

Den avbildade mannen på vepan som hänger mellan de båda gula montrarna sitter ned på någonting, kanske en låg pall. Miljön som han sitter i är helt dold av en nästan svart nyans som även döljer hans underben och fötter. Färgerna som återger mannen är varma och mättade, han har ett klarrött plagg på sig och de vita byxorna lyser i varma toner mot den svarta bakgrunden. Mannens ansikte är till stor del täckt av ett ljust, lite rödaktigt, skägg i vilket ljusstrimor lyser. Håret är dolt under en mörk huva. Den rumsliga placeringen av vepan mellan de båda montrarna med metallföremål kopplar den sittande mannen till montrarna och deras innehåll. Dessutom *rimmar* de varma gulaktiga och rödaktiga nyanserna i bilden med de varma färgerna i montrarna.

Mannen sitter lite lätt framåtlutad och vilar armarna mot benen. Som teckenskapare ser jag att han sitter i en inomhusmiljö upplyst av ett varmt ljussken, kanske från en eld. Blicken riktar han rakt ut mot betraktaren, han är ett krävande subjekt som är avbildad i en lite sned vinkel, men han vänder ansiktet mot betraktaren och är nästan en av "oss". Beskrivningen placerar honom lite närmre än en främling. Jag som betraktare kan dock göra min egen beskrivning och kan gå nära bilden, jag kan om jag

vill skapa en intim relation mellan mig och den tvådimensionellt representerade deltagaren. Där jag står med mina ca 175 cm och möter den representerade deltagaren i ögonhöjd placeras jag på en jämlik nivå med mannen som sitter. Ett barn måste titta upp och hamnar i underläge, en lång person placeras i en maktposition. Men om mannen reser sig upp från pallen placeras han i en maktposition gentemot oss alla.

Om jag vill titta på mannen som går i snön måste jag rikta blicken uppåt eftersom vepan är placerad högt, nära taket. Deltagaren är placerad i vad som skulle kunna vara en maktposition, gentemot mig och gentemot den allra längste betraktaren. Men han riktar inte blicken ut mot mig utan vänder istället profilen till, han är avbildad från sidan och är ett objekt för betraktarens o-involverade beskådan. Alla färger i bilden är omättade och kläderna som mannen bär har en brunaktig matt nyans. Den pälsbeklädda mössan och de stora kläderna döljer nästan helt mannens anletsdrag, profilen är diffus och ögonen syns inte. Där den representerade deltagaren i den andra bilden tydligt framträder med lysande färger mot en svart bakgrund, smälter den här deltagaren istället samman med bakgrunden i bilden och med färgen på väggen som vepan hänger på. Placeringen i rummet och färgskalan kopplar samman den gående mannen med de stentäckta gravarna och djurdelarna. Beskrivningen placerar honom som en främling och jag kan inte påverka detta genom att gå nära bilden. Han håller en vandringsstav, i höger hand och han ser ut att sjunka ned i snön då han tar stora kliv på sin väg från vänster till höger i bilden. Mannen strävar fram i ett lika kallt, kallt och snötäckt landskap som mannen

som representerar "folket i norr" i utställningen *Vikingar* SHM gör.

Vepan med bilden på den strävande mannen är placerad lika högt i rummet som vepan med representationen av Bäckaskogskvinnan i berättelsen om äldre stenålder, färgskalorna i de båda bilderna är lika matta och de båda representerade deltagarna smälter på samma sätt samman med bakgrunden.

Som teckenskapare ser jag i rummet en man som sitter inomhus och ser avspänd ut och en man som utomhus strävar framåt i snön. Mannen i inomhusmiljön har slagit sig till ro, kanske i *Det lättsamma livet*, medan mannen som går i snön kan vara ute på "den långa och farofyllda resan" i *Det strävsamma livet*. Den enskilde betraktaren kan göra olika tolkningar om vad de båda avbildade männen är och vad de gör, teckenskaparen skapar sina egna betydelser. Vad som inte går att undkomma är exempelvis att den ene mannen sitter och den andre går, att den ene mannen möter din blick och den andre vänder profilen mot dig. Teckenskaparen kan välja hur nära den vill komma den sittande mannen, men den kan inte påverka avståndet till mannen i snön. Barnet, den kortvuxne och den rullstolsburne placeras i underläge gentemot den sittande mannens krävande blick oavsett vilken tolkning teckenskaparen gör av *vem* eller *vad* personen är. Det är inte säkert att teckenskaparen gör tolkningen att den sittande mannen befinner sig inomhus, men den kan inte missa att den gående mannen är utomhus. Så länge teckenskaparen har förmågan att urskilja färger kan den inte undgå att se hur de starka färgerna i montrarna bryter mot bakgrunden och hur de *rimmar* med färgerna i bilden med den sittande



mannen. Den kan heller inte undgå att se hur montern med stenar och djurdelar *rimmar* med bilden på den vandrande mannen, med landskapsbilderna och färgen på väggen.

Men vilka är då de här båda männen? Och vilka roller har de i berättelsen? Vad handlar berättelsen *Männen från Kvissleby och Krankmårtenhögen* om? Den inledande texten har frågan ”Träffades de någonsin, den norrländske småkungen och mannen från inlandet?” som ingress. Huvudkaraktärerna är därmed två män och det är rimligt att anta att det är dessa båda män som representeras i de båda bilderna. Den ene mannen omtalas också som småkung och karaktären är därmed av typen hövding. Texten fortsätter sedan med att framhålla att:

Livet längst älven kunde te sig mycket olika. Vid älvmynningen, nära kusten, låg boplatser som hade kontakter vida omkring. Mannen från Kvissleby begravdes i en monumental hög [ . . . ] Bland gravgåvorna hade han glas från romarriket.

Efter att karaktären ”Mannen från Kvissleby” har introducerats berättas att det under den tidsperiod berättelserummet representerar tillverkades ”smycken och beslag av guld och brons . . .” och därefter introduceras karaktären ”Mannen i Krankmårtenhögen” som levde en bit upp längs älven.

Han och de andra som bodde där levde av jakt, fiske och handel med kustborna. [ . . . ] Hans brända ben lades i en ask . . . på samma sätt som man gjorde söderut. Graven täcktes med horn från renar och älgar, en sed som var vanlig norrut.

”Mannen i Krankmårtenhögen” representerar alltså en grupp människor som levde norrut och vars livsstil jämförs med dem som bodde söderut. Beskrivningen av graven knyter samman karaktären med hörnmontern och den typ av gravar som där visas. Därmed knyter det också samman karaktären med bilden på mannen som går i snön. ”Mannen i Krankmårtenhögen” levde inåt landet och i rummet visas de arkeologiska lämningarna tillsammans med den visuella representationen av mannen mot den kortvägg där vattenfallet rinner.

Tillsammans med den inledande texten finns en karta över Skandinavien och två röda prickar markerar var Krankmårtenhögen finns och var Kvissleby ligger (figur 7.22). Båda markeringarna är placerade i vad som skulle kunna vara en linje rakt igenom Sveriges yta, en linje som delar upp landet i två lika stora delar, i en norra halva och i en södra. Utifrån landets långsträckta yta från norr till söder framstår Krankmårtenhögens placering som mycket marginellt norr om Kvissleby.

”Mannen från Kvissleby” begravdes vid älvens mynning och vid pelarmontern intill den andra kortväggen, framför bilden på älven, finns en textskylt med rubriken ”Mannen vid kusten”.

Vid Ljungans mynning, i trakterna kring Kvissleby, avtecknar sig några gravhögar i landskapet. Att begravas i hög anstod bara de allra rikaste och mäktigaste.

I en av gravarna begravdes mannen från Kvissleby. Men nyligen visade det sig att graven innehöll två personer – en man och en kvinna.

Det är föremålen i montern som ligger till grund för karaktären ”Mannen från Kvissleby”, som alltså var en av ”de allra rikaste”. Men han var inte ensam, han begravdes på ett gravfält med många andra gravar och han begravdes tillsammans med en *kvinna*. Vart har hon tagit vägen? **”Mannen från Kvissleby” är ännu ett exempel där en ensam man väljs ut och görs till en huvudkaraktär av typen *hövding* i berättelsen om ett monumentalt gravfält.**

Montern är i rummet placerad vid älvens mynning, så som textberättelsen framhåller. Men det finns ingen visuell representation av karaktären i direkt anknytning till montern. Istället hänger vepan med den sittande mannen på långväggen. Men eftersom berättelsen annonseras handla om två män så drar jag som teckenskapare slutsatsen att den sittande mannen är en representation av ”Mannen från Kvissleby”. Och den varma och mättade senapsgula färgen i botten på montern *rimmar* med bakgrunden i de båda montrarna med metallföremål och den *rimmar* med färgerna i bilden på den sittande mannen.

Bredvid hörnmontern invid vattenfallet hänger en text med rubriken ”Mannen i inlandet”.

Spåren efter människor som levt i nuvarande Norrland skiljer sig i vissa fall från de som återfinns i södra Sverige. [ . . . ]

På åsen ligger stensättningar. I en av dem ligger en man.

[ . . . ]

En livlig debatt har först kring människorna i Krankmårten. Vilka var de som begravdes här? Vissa tror att de var samer, andra menar att det inte var så. Kan man säga att det fanns samer för tusen år sedan?

Det är Norrland som ”skiljer sig från” södra Sverige i berättelsen om människor som levt i norr. Texten lyfter fram motsägande åsikter om huruvida människorna var samer och ställer även en kritisk fråga om det överhuvudtaget går att göra sådana kopplingar. Det öppnar upp för en *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231), men samtidigt är nu mina tankar förda till samer.

Eftersom montern med lämningarna från Krankmårten och den visuella representationen av karaktären *rimmar* med bakgrunden, vattenfallet och älven, så placerar jag som teckenskapare berättelserummet i Norrland. Men **markeringarna på kartan visar två platser i sydligaste Norrland, precis i landets mitt, och eftersom de här markeringarna är de platser som i hela utställningsberättelsen *Forntider I* på kartan ligger längst norrut så innebär det att halva landets yta är utelämnad ur berättelsen och att Norrland representeras av den ende ensamme ”Mannen i Krankmårtenhögen”.** ”Mannen från Kvissleby” avskiljs med färginramningen från utomhusmiljön i berättelserummet Norrland. Färginramningen skapar

också en skarp gräns mellan de båda männen som i rummet är placerade nästan bredvid varandra. De varma gula och röda nyanserna och de kalla grå, blå och vita tonerna är i rummet varandras motsatser.

Vad som återstår att titta på nu är de båda montrarna med metallföremål och de texter som berättar om dem. I dessa texter berättas om folkvandringstid och föremålen i montrarna har påträffats på olika platser i hela landet. En text har rubriken "Guld, makt och status".

... finns det så många guldsatser att denna epok, folkvandringstid, även kallas Nordens guldålder. I monter H1 trängs några av alla dessa satser.

En annan text berättar att

Under folkvandringstid utvecklades en säregen stil [ ... ] På det stora dräktspännet i monter H2 syns en drake ...

**Föremålen i de båda montrarna som omger den visuella representationen av "Mannen från Kvissleby" innehåller alltså folkvandringstidens "praktföremål" från hela landet, de har inte på något sätt någon anknytning till karaktären utan representerar istället en tidsepok.** Karaktären "Mannen från Kvissleby" representerar i berättelsen "söder" gentemot "norr" och den visuella representationen i den rumsliga berättelsen kopplas inte i första hand till den specifika graven utan istället till den förhistoriska epok som kallas för "Nordens guldålder". **Subjektpositionen är man-hövding som hör till landets södra halva, trots**

**att Kvissleby ligger lika långt norr ut som Krankmårten. Och även om montern som hör till "Mannen i Krankmårtenhögen" i rummet är placerad bredvid en av de senaps-gula montrarna så skapar färginramningarna en skarp avgränsning mellan karaktären och metallföremålen som representerar den förhistoriska epok som det berättas om i rummet.** Det här syns tydligt i fotografiet i figur 7.21. Placerad i det angränsande berättelserummet har jag tagit det här fotografiet för att visa hur de visuella representationerna av de båda karaktärerna förhåller sig till varandra i rummet. I bilden vänder sig "Mannen från Kvissleby" lite åt vänster och "Mannen i Krankmårtenhögen" är på väg åt höger vilket innebär att de vänder ryggen mot varandra. Svaret på den inledande frågan "Träffades de någonsin, den norrländske småkungen och mannen från inlandet?" finns i den rumsliga berättelsen: Nej, de träffades aldrig.

De båda skapade karaktärerna levde någon gång under tidsperioden 200-400 e Kr och därmed upplever jag berättelserummet som denna tid. I texterna berättas om folkvandringstid och Nordisk guldålder, men föremålen som representerar tidsperioden, liksom karaktären "Mannen från Kvissleby", avskiljs från berättelserummets Norrland. "Mannen i Kvissleby" representerar i berättelsen den förhistoriska epoken folkvandringstid, "Mannen i Krankmårten" avskiljs tillsammans med Norrland från denna berättelse och framställs som det som avviker, det som skiljer sig från den historiska epoken.

Rummet i sin helhet är en berättelse om "vi" och "de Andra" där berättelsen om "oss"

handlar om en fas i ett historiskt förlopp i landets södra halva och berättelsen om ”dem” framställer ”folket i norr” som utanför tidsepoken (Som utanför tiden? Eller som i samma tid som Bäckaskogskvinnan, alltså stenålder?). **Jag som känner mig hemma i landets södra halva ges därmed en möjlighet att uppleva resonans (Roppola 2012: 4) med berättelserummets folkvandringstid. Den museibesökare som istället identifierar sig med norr placeras i en dissonans med berättelsen.**

Två manliga karaktärer har skapats utifrån två olika gravfält där många individer begravts. I berättelsen om ”oss” skapas en *hövding* och i berättelsen om ”dem” en man. **Alla andra individer som begravts i de båda gravfälten förblir oomnämnda och lämnas helt utanför berättelsen. Där det i utställningens andra delberättelser finns kvinnor, män, barn och en äldre person finns det i den här berättelsen bara två medelålders män.** Där det i berättelserna om ”oss” finns kvinnor, män, barn och en äldre person finns det i berättelsen om ”dem” enbart en man. **Som ”man ifrån norr” eller kanske som same representerar han ensam ”de Andra” och kvinnor, barn och äldre människor utelämnas på samma sätt som hela den norra halvan av det som idag kallas för Sverige helt utelämnas ur berättelsen** (exkluderas + erkänns inte Lykke 2012: 208).

I texten framhålls att det fanns en relation mellan inland och kustland men i den visuella berättelsen skapas en skarp gräns mellan de båda männen. Placering i rummet och rimmande färger avskiljer ”Mannen i Krankmårtenhögen” från folkvandringstiden och ramar in karaktären och berättelserummet till ett gemensamt

Norrland. Liksom placering i rummet och rimmande färger ramar in ”Mannen från Kvissleby” och folkvandringstiden och tydligt avskiljer karaktären och tidsepoken från Norrland. **Det här är det enda berättelserummet i utställningen *Forntider I* där delberättelses karaktärer avskiljs från varandra med hjälp av färginramningar.** I de andra delberättelserna kopplas istället karaktärerna ihop med hjälp av gemensamma färger.

Kronologiskt och rumsligt är berättelsen om de båda männen i Kvissleby och Krankmårtenhögen placerade efter berättelsen om *Mannen från Öremölla och kvinnan från Gårdlösa* och innan berättelsen om *Godsherrn från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik*. Att det efterföljande berättelserummet är godsherrens hall har redan konstaterats ovan. Alltså ett berättelserum inomhus, vilket är det vanligast förekommande i berättelser om järnålder. Berättelserummet *Mannen från Öremölla och kvinnan från Gårdlösa* är också en berättelse om järnålder. Det är ett förhållandevis kalt berättelserum och det finns inte många indikatorer på miljö, men som teckenskapare upplever jag det som en inomhusmiljö. **Berättelserummet Norrland är därmed en utomhusmiljö (stenålder?) mitt emellan inomhusmiljöerna (järnålder).** Det placerar (ett historielöst?/stenålders?) Norrland (och mannen i Krankmårtenhögen) utomhus och järnåldern i landets södra halva (och mannen från Kvissleby) inomhus. Utställningens helhetsberättelse börjar utomhus för 9000 år sedan och fortsätter utomhus genom äldre och yngre stenålder, bronsålder och allra tidigaste järnålder för att sedan placera järnålderns berättelserum

inomhus. Berättelsen om Norrland gör ett tillfälligt avbrott i inomhusmiljön, men det är bara ”mannen från norr” som verkligen är utomhus, ”mannen från söder” sitter inne i sitt egna inomhus. Och det kala, kalla och öppna landskapet i bilden där ”mannen från Krankmärten” går (liksom det landskap där mannen som i *Vikingar SHM* representerar ”folket i norr” går) kan representera vildmark, alltså primitiv periferi (Moser 1998: 43), kan hela berättelserummet Norrland beteckna vildmark och därmed den primitiva periferin.

Berättelserummet Norrland är jämfört med utställningens andra delberättelser ett av de mindre rummen. I analyserna ovan av berättelsen *Godsherrn från Vendel och den aristokratiske kvinnan från Köpingsvik* i det angränsande rummet konstaterades att berättelsen om godsherrn väller över rumsgränserna både ut mot nästa utställning och in i berättelsen *Männen från Kvissleby och Krankmärtenhögen*. Det vattendrag som rinner på golvet utgör gränsen mellan berättelserummen tillsammans med den spaljé som delvis följer vattnet. Bakom spaljén lyser de starka varma färgerna från montern som hör till den angränsande berättelsen. **Berättelsen om ”godsherrn från Vendel” tränger in i berättelserummet Norrland och gör det ännu mindre än det faktiska rum som berättelsen ges på planritningen.** (figur 7.8 B och 7.10 B)

Berättelsen om *Männen från Kvissleby och Krankmärtenhögen* är en berättelse framställd med berättandediskursen *”the West” and ”the Rest”* med två olika lager av betydelser i motsatsförhållandet. Mannen från Kvissleby är (the West) en av oss i ”vår västerländska historia”, mannen från Krankmärten

är ”the Rest” och det är i *relationen* mellan de båda männen (the West/the Rest) som the West framstår som en central historisk epok och the Rest framstår som stillastående historielös periferi. Men berättelsen handlar också om relationen nord och syd där syd framstår som the West (centrum) och nord som the Rest (periferi). I betydelseskapandet mellan ”vi” (the West) och ”de andra” (the Rest) är det bara kategoriseringen mannen som har en roll att spela i berättelsen.

### ... och när det sker en förändring

Utställningen *Vikingar SHM* har förändrats bit för bit under den tid som jag har hållit på med det här arbetet och vid varje återbesök har någonting ändrats. Vid det sista besöket våren 2014 hade stora förändringar gjorts. Mycket var bortplockat, några texter omformulerade och lite grand hade lagts till. Det såg dock ut som ett pågående arbete då några utrymmen var tomma och några väggar kala. Ombyggnaderna av utställningen har gjorts med ett uttalat genusperspektiv (Kolker 2015: 73) och det finns i dessa förändringar några intressanta aspekter att diskutera. Jag börjar här med att beskriva hur utställningen såg ut innan förändringen och beskriver sedan de förändringar som gjorts och vilka effekter analyserna visar att det får på berättelsen.<sup>29</sup>

Utställningen *Vikingar* nås via en promenad direkt från entrén och den kan också nås från

29. Besöksdatum innan de diskuterade förändringarna: 2010-10-06, 2011-11-16, 2012-06-18  
Besöksdatum efter förändringar 2014-04-14

andra hållet via en vandring genom utställningarna *Forntider I* och *II*. Det stora utställningsrummet är indelat i några mindre avdelningar, men stora utrymmen lämnas ganska fria för sikt och passage. Den äldre varianten av utställningens berättelse är indelad i tre delar där den första ägnas åt aristokraterna, den andra åt hur vardagen kan ha sett ut för 1000 år sedan. Där visas också hur vår bild av vikingen har kommit till och även hur vikingatidens symboler har används på senare tid. Den tredje avdelningen ägnas åt övergången från fornnordisk religion till kristendom.

Vid ingången från entrén hamnar besökaren först i ena änden av ett förmak där utställningen ges en kort presentation. Det står bland annat att

Du kan också möta enskilda individer som godsherren från Vendel, flickan från Birka och hedniska härskarinnor.

Mannen presenteras först, som en individ med titel, därefter *barnet* och sist *kvinnorna* som en *grupp*. Texten hänger på en vägg bredvid en bred öppning som leder in i berättelsen om vikingatiden. Öppningen in till *Vikingar* är kanske tre meter bred och avdelad i mitten av en glasmonter som är placerad med den ca 1 dm breda gaveln mot öppningen. Siktlinjen in i utställningen delas därmed av precis i mitten eller måste gå på ena eller andra sidan om denna monter. Siktlinjen sträcker sig långt in i lokalen tillsammans med en antydd mittgång som fortsätter nästan hela vägen bort till lokalens andra kortvägg. Den stoppas av en vägg där det hänger en kvadratisk blå vepa med ett guldfärgat kors. Några bänkar och montrar hindrar betraktaren

från att spikrakt följa siktlinjen, men passagelinjen är ändå nästan lika rak fram till korset som siktlinjen. Längst med vägen finns dock gott om sidospår att gå in på och det finns ingen utstakad bana som betraktaren tvingas följa. Jag ser mycket berättelse att vandra igenom innan jag kommer fram till siktlinjens slutpunkt vid korset. Korset, kristendomen, är för den som kommer in i utställningen den här vägen på sätt och vis berättelsens och vandringens slutmål.

Färgerna och designen i berättelserummet är förhållandevis neutrala och likadana genom hela rummet. Golvet är parkett i ljust trä och för övrigt domineras rummet av blå och grå toner. Några färgprickar lyser dock fram. Långt in i rummet skymtar jag den rödklädda rekonstruktionen av Birkaflickan, men tydligast är en bild av en man till vänster i siktlinjen. Han framträder på en vit och grå bakgrund med sina röda kläder. Placeringarna i rummet följer ordningen i citatet ovan, mannen först sedan *barnet*, men den omtalade gruppen med kvinnor syns inte till där jag står vid ingången. Kvinnorna framhålls vara hedniska härskarinnor men berättelsens tydliga slutmål är korset och kristendomen. Mannen och kristendomen är tydliga i siktlinjen, kvinnorna som kopplas till det som kallas för hedendomen är från den här utgångspunkten osynliga.

Bilden på mannen är en målning som är ca 80x120 cm. Över axlarna har han en blå mantel under vilken en hand som håller i ett svärd skymtar fram. Mannen är lite äldre, han har en kraftig mörk mustasch och det mörka håret är klippt i en distinkt frisyra som bara täcker den övre delen av huvudet. Kanten på håret är skarp och tydlig och det ser nästan ut som en mössa

på ett rakat huvud. Han står bredbent framför en grå siluett av människor i en utomhusmiljö. Ovan konstaterades att i *Forntider I* förtydligar och förstärker *gruppen* med trälar som *underordnade* i en klassifikationsprocess den *Superöverordnade individen* godsherrens makt- och statusposition i berättelsen. På samma sätt är den grå massan bakom den här mannen en grupp som är *underordnade* den ensamme individen i förgrunden och vars närvaro visar på att han är en *Superöverordnad*.

Om jag nu går in i rummet och läser lite texter får jag veta att mannen med de röda kläderna också kallas för "Godsherrn från Vendel". Är det samma person som karaktären i *Forntider I*? Nej, det här är 900-tal. Då jag fortsätter in i rummet hittar jag en bild på en ung *kvinn*a. Det är ett fotografi på en vepa ca 60x80 cm. Hon har också klart röda kläder men jag såg henne inte från ingången på grund av att väggen med bilden på godsherrn skymde sikten. Texten berättar om "Den förmögna kvinnan från Birka". Kvinnan står i en avspänd pose invid någon ting på vilket det hänger ett klädesplagg. Hon håller en pälsdetalj från plagget i händerna. Kroppen och blicken är riktade lite åt vänster. Bakgrunden är svart och som teckenskapare ser jag en inomhusmiljö. Mannen är därmed utomhus, i världen, placerad framför sin trupp och *kvinnan* är ensam i hemmet. I varma klara färger framträder hon tydligt mot bakgrunden och hade hon inte placerats i skymundan hade hon synt på långt håll. Relationen mellan det manliga och det kvinnliga i den rumsliga berättelsen är här därmed ganska lik den relation som framställs i berättelsen om *Godsherrn från Vendel och den aristokratiska kvinnan från*

*Köpingsvik* med den skillnaden att berättelsen om kvinnan från Birka har en mer synlig placering i rummet och är inte lika lätt att missa som berättelsen om kvinnan från Köpingsvik. Men båda kvinnorna är avbildade som unga där de båda männen är lite äldre och båda kvinnorna står ensamma där männen lyfts fram av en underordnad grupp. I berättelsen om 900-talets godsherre är dock inte betraktaren involverad i klassifikationsprocessen på samma sätt.

Den besökare som väljer att gå in i utställningen *Vikingar* efter en vandring genom de andra båda utställningarna kommer även den först in i ett mindre rum. Detta rum är en del av berättelsen om vikingarna. Siktlinjerna är här ganska korta och det finns ingen naturlig fästpunkt för blicken som kan leda vandringen vidare in i rummet. Det finns två vägar att välja mellan, vägar som leder runt en vägg i mitten av rummet. Den visuella och rumsliga berättelsen fylls här till stor del av stora stenar, till exempel bildstenar och gravklot, tillsammans med ett antal glasmontrar fyllda med föremål. Några bilder visar landskap och en bild är en illustration av en kvinna som ligger i en grav. I det här rummet dominerar föremålen och berättelsens karaktärer lyser inte fram så tydligt.

En vandring genom den ombyggda utställningen *Vikingar* i april 2014 är en vandring genom en ganska kal utställning som bitvis ser lite tom ut. Några viktiga förändringar blir dock tydliga. Den inledande texten som berättade om de tre delberättelserna är nu borttagen. Utställningen har tydligen inte längre dessa tre teman. Den introducerande texten har också formulerats om.

Du kan också möta enskilda individer som flickan från Birka, härskarinnan av Öland och godsherrn från Vendel.

*Barnet* placeras nu först, därefter en härskarinna och sist en godsherre. Både *kvinnan* och mannen framstår nu som individer och de har tilldelats varsin titel och begreppet hednisk används inte längre på *kvinnan*.

De siktlinjer som nu möter betraktaren vid de båda ingångarna är också förändrade. När jag kommer från entrén och ställer mig vid den breda tudelade öppningen har jag nu en helt annan siktlinje framför mig (figur 7.23). Längst bort i rummet finns inte längre det gula korset på den blå bakgrunden. Istället står där nu en stor bildsten. Det tydliga målet med kristendomen har därmed tagits bort från den visuella berättelsen. På platsen där mannen förut stod med en grå skara bakom sig till vänster i siktlinjen hänger nu en målning av en *kvinnna*. Bilden av mannen har flyttats till den andra sidan av rummet och syns nu till höger i siktlinjen vid ingången. I bilden har den grå gruppen i bakgrunden tagits bort. Godsherrn står nu ensam.

Vänd rakt mot betraktaren riktar *kvinnan* blicken mot en punkt i fjärran. Hon är klädd i en klarröd klänning och har en vit slöja fäst på huvudet. Huvudduken hänger löst och döljer inte håret, istället ser jag tydligt hennes mörka hår som ser ut att vara uppsatt. *Kvinnans* hållning är stolt och högrest och i den ena handen håller hon ett glas framför sig, kanske på väg att räcka över det till någon.

I texten kallas hon för "Furstinnan från Birka" och när jag läser förstår jag att det här är en modifierad berättelse om graven som

tidigare kallades "Den förmögna kvinnan från Birka". Den här berättelsen har alltså lyfts fram och är nu placerad rakt i siktlinjen, bredvid "Godsherrn från Vendel". Där jag förut stod och tittade in genom öppningen såg jag enbart mannen till vänster. Nu ser jag två halvor där *kvinnan* tar upp den till vänster och mannen den till höger. De rumsliga berättelserna om *kvinnan* och mannen tar härmed på samma sätt som i berättelserna *Gryningsland* och *Möten mellan älvorna* upp varsin halva av rummet. I alla tre exemplen är *kvinnan* och det kvinnliga placerade till vänster och mannen och det manliga till höger.

Då jag studerar de visuella representationerna av karaktärerna "Furstinnan från Birka" och "Godsherrn från Vendel" ser jag två individer med likadana färgskalor på kläder liksom på hår, ögon och hud (figur 7.24). De är båda ljushyade och har mörkt hår, tydliga mörka ögonbryn och bruna ögon. De båda karaktärerna ser inte ut som "blonda skandinaver" så som "Godsherrn från Vendel och den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik" gör. Men *kvinnan* är ung och mannen är betydligt äldre och furstinnans auktoritet förminskas därmed betydligt på samma sätt som i alla andra visuella berättelser i det granskade materialet.

Siktlinjen vid den andra ingången till utställningen har också förändrats. Där jag förut kom in i ett rum där sten, landskap och montrar fyllda med föremål tog upp den visuella berättelsen och där det inte fann några tydliga fästpunkter för blicken har nu en kvinnlig karaktär lyfts fram. Då jag kommer från *Forntider II* och står i öppningen in i rummet (det finns en



annan ingång från arkeoteket som ger en annan start på berättelsen) ser jag nu rakt fram en liten tron gjord av trä som står i ett hörn (figur 7.25). Bredvid tronen står en monter och bredvid montern hänger på väggen en stor målning som visar en scen med flera människor. På väggen bakom tronen hänger samma inledande text som finns i den andra änden av utställningen.

Målningen är kanske 1,5 meter bred och en meter hög (figur 7.26). Den visar en inomhusmiljö där en kvinna sitter i en tron i mitten och på var sida om henne sitter tre män och en kvinna. Kvinnan i mitten är målad i mättade klara färger, hennes hår är mörkt men gråsprängt och hennes ögon är mörka. I den ena handen håller hon en stav, den andra handen visar en gest. Hon riktar sin uppmärksamhet mot en yngre kvinna som sitter till vänster i bilden. Den yngre kvinnan sitter lätt framåtböjd och gestikulerar med båda händerna. Blicken riktar hon mot kvinnan i tronen. Det ser ut som att de *interreagerar* på varandra, de *ser* alltså *varandra* och är involverade i ett samtal. Två av männen riktar sina blickar mot kvinnan i tronen, den tredje mannen sitter bakåtlutad, han kanske bara lyssnar på samtalet. Den äldre kvinnan är i bildens narrativa disposition ett *fenomen* och två av männen är *reaktörer*. De båda kvinnorna är *intrerreaktörer* på varandra.

Texten som hör till målning, monter och tron har rubriken ”Härskarinnan av Öland”, det här är alltså en av de tre huvudkaraktärer som lyfts fram i den inledande texten. Målningen där karaktären visas agera i sin maktposition är speciell på flera olika sätt. För det första visas en *kvinna* som i texten framhålls ha makt och status i den visuella representationen som lite

äldre. Karaktären ”Härskarinnan av Öland” ges auktoritet med hjälp av ålder. Hon visas dessutom involverad i ett samtal med en ung kvinna medan tre män passivt sitter och lyssnar och både samtalet och männen som reaktörer på en kvinna som fenomen är narrativa dispositioner som i stort sett inte förekommer i de utställningsberättelser som ingår i materialet.

I rummet står dessutom en tron och det här är det enda tillfället där platsen *tronen* är en kvinnas plats i rummet. Dock bör påpekas att tronens skala bättre passar ett barn än en vuxen person. Då jag är osäker på om jag får sätta mig i den eller ej vågar jag inte pröva upplevelsen, men med ögonmått mäter jag och ser att den är liten och inte tillräckligt djup för mig. Men ett barn kan sätta sig till rätta, dock med dinglande ben, och uppleva platsen från tronen som en fixeringspunkt. Jag som vuxen ges alltså inte möjlighet till en upplevelse av *fysisk resonans* (Roppola: 2012: 151) med kvinnans maktposition.

I texten framhålls härskarinnan vara en *völva*.

Den fornnordiska kvinnliga kultledaren kallades för völva, som betyder stavbärare. [ - - - ] Staven visar på hennes ledande ställning i religionen och är samtidigt en tydlig aristokratisk symbol. Hon bör ha varit ledare för en mycket välbärgat öländsk släkt, kanske den mäktigaste på hela Öland.

Kvinnan brändes troligen i ett skepp. Vid begravningen offrades flera djur. Att en man brändes samtidigt som kvinnan bör innebära ett människooffer.<sup>30</sup>

---

30. *Vikings* SHM 2014-04-14

Vad som är intressant med den här texten är att den inte lyfter fram vare sig *völvan* eller *kvinnan* i en jämförelse där hon påstås ha "lika" hög status som mannen. "Härskarinnan av Öland" framhålls inte heller som en urmoder, så som till exempel Estrid kan uppfattas<sup>31</sup> vilket innebär att huvudintrigen om *Berättelsen om vägen från(ur) naturen* (kvinnan) *till kulturen* (mannen) utmanas. Karaktären lyfts i stället fram i sin egen rätt som typen *völvan* och hon framstår också som *Superöverordnad* gentemot det *underordnade* människo-offret (som är en man). Att subjektpositionen man-träl-offer nämns innebär att även normen man-aristokrat-överordnad utmanas.

Vad som därmed har hänt med berättelserna i den förändrade utställningen är att kvinnor har tilldelats och tar upp mycket mer utrymme i berättelserummen och de rumsliga berättelserna talar därmed inte längre emot de påstående som hela tiden har funnits i texterna om att kvinnor har status och makt. Vad som dock dämpar lite grand är den ena kvinnans tydliga ungdom jämfört med mannen hon står bredvid. Men istället tilläts "Härskarinnan av Öland" ensam ta plats som en auktoritär äldre kvinna och hon visas involverad i samtal. Barnet lyfts också fram och då som flicka, vilket passar in under fokuseringen på genus.<sup>32</sup>

Vad som också bör nämnas är att tillsammans med den framflyttade bildstenen som står där korset hängde tidigare, finns i den förändrade utställningen de berättelser om

gränsöverskridande som beskrevs i kapitel fyra. Berättelser om manliga gudar som både kan byta könsroller och biologiskt kön och även överskrida gränser mellan människa och djur.

Det är uppenbart att de förändringar som är gjorda är väl genomtänkta och troligtvis förankrade i kritik som riktats mot utställningsberättelser.<sup>33</sup> Men det är också tydligt att det är de rika och mäktiga människorna som står i fokus. Det bygger på att visa att *kvinnor* också har makt och status och det passas in i den vanliga berättelsen om järnålderns aristokrati och elit. Ingen av de framlyfta karaktärerna är *vanligt folk*, *fattig* eller *träl*. *Kvinnan* med makt och status har blivit synlig i berättelsen, subjektpositionen kvinna-härskare har lyfts fram. Att många av de avbildade människorna är mörkhåriga och brunögda utmanar även den blonde och blåögde vikingen. Det kan även anas ett hbtq-perspektiv i berättelserna om de fornnordiska gudarna, dock med fokus på de manliga gudarna.

## avslutande reflektioner

De tematiska djupanalyserna har gett många intressanta resultat och de visar på exempel där det finns variationer och komplexiteter i berättelserummen som inte finns i berättelsernas texter. I många fall förstärks de tendenser som uppdagades i de första stegen av analysarbetet, i andra exempel växer en mer komplex bild fram och i några utställningar är den rumsliga berättelsen en direkt motsägelse mot vad som sägs i texter. Analyserna i de föregående

31. Se "analysresultat och reflektioner" ovan.

32. Dock visar den visuella berättelsen om Birkaflickan en passiv individ vid hemmet, se kapitel fyra "ålder, barnet".

33. Vilket jag får bekräftat då jag läser publikationen *Genusförbart* (Hauptman & Nävertsköld red. 2015).

kapitlen visade att upplevaren med sin fysiska närvaro i rummet på olika sätt intra-agerar med berättelserummets konturer och att betydelser, relationer och attityder skapas i upplevarens fysiska rörelser i rummet. I det här kapitlet har analyserna av relationer mellan upplevare och utställningsmiljö fördjupats och resultaten visar att många olika modus i berättelserummen kan öppna möjligheter för att klassifikationsprocesser och narrativa dispositioner ska uppstå *i relationer med upplevarens* närvaro och rörelser i rummet. Analyserna har också visat på ytterligare exempel där det ges möjligheter för det Roppola kallar för *processer av resonans* (Roppola 2012: 4) där upplevaren alltså på olika sätt kan uppleva sig smälta samman med berättelsen i olika typer av *platser*. Vad som har blivit tydligt är att dessa processer av resonans på olika sätt skapar relationer som innehåller betydelser.

Då de breda analyserna av hela materialet och djupanalyserna kopplas samman blir det tydligt att de kategoriserings- och klassificeringsprocesser som pågår i berättelserummets alla modus till stor del samverkar i skapandet av de tre olika berättelserna om sten-, brons- och järnålder. Men det är också väldigt tydligt att det är berättelserna om sten- och järnålder som dominerar utställningarna, berättelser om bronsålder är mycket färre, mindre omfattande och försvinner i bakgrunden av berättelserna om den första och sista epoken som i texter liksom i alla andra modus framstår som varandras motpoler.

Analysresultaten visar också att motpolerna sten- och järnålder genomgående kopplas samman med kategoriseringen kvinna respektive man. Det cirkulära, egalitära, organiska

utomhus med modulerade färger och skrovliga obehandlade ytor i stenålderns berättelserum är också det kvinnliga. Det rektangulära, hierarkiska, kristallina med omodulerade tydligt avgränsade färger och släta behandlade ytor inomhus är det manliga. Allt som i den rumsliga berättelsen är stenålder är också kvinnligt och allt som i den rumsliga berättelsen är järnålder är också manligt. I de multimodala rumsliga berättelserna framträder också mönster av att många olika modus samverkar i systematiska överbetoningar (inkludering Lykke 2012: 208) och övervärderanden (erkännande) som kombineras med kategoriseringen man respektive ett systematiskt undanskymmande (exkludering) och undervärderande (inte erkännande) som kombineras med kategoriseringen kvinna.

Men analyserna av de fyrdimensionella berättelserummen visar också att i berättelser om stenålder kan mannen sitta på huk när kvinnan står<sup>34</sup>, en omtalad äldre man kan visuellt visas som ung<sup>35</sup>, en kvinna kan i rummet placeras i maktposition och en kvinna kan vara ensam huvudkaraktär i berättelsen. **I de rumsliga berättelserna om stenålder, alltså i stenålderns berättelserum, kan kvinnan dominera, även om berättelsernas texter för det mesta underbetonar (inte erkänner) eller förtiger (exkluderar) kvinnan i berättelsen. Det är alltså framförallt i berättelserummets många andra modus än skriven text som kategoriseringen kvinna och stenålder förenas till en enhet.** Denna sammankoppling sker inte alls på samma sätt i utställningarnas texter där det som framhålls vara viktigt istället systematiskt

34. *Östgötaliv: Familjeliv* (figur 5.9)

35. Delberättelsen "Den gamle och barnet" i *Forntider I*.

kombineras med kategoriseringen man, oavsett vilken tidsålder berättelsen handlar om. **Och de kategoriseringsprocesser som i texterna systematiskt höjer kategoriseringen man och förminskar kategoriseringen kvinna är lika framträdande även när det i en berättelse om stenålder är en kvinna som är huvudperson, som dominerar berättelserummet och som är placerad i en maktposition gentemot betraktaren.**

Analysresultaten visar att stenåldern är kvinnan, järnåldern är mannen samtidigt som

det som framhålls vara viktigt alltid har gjorts av mannen: jakten, tillverkning av redskap och andra föremål i sten, bron och järn, handel och utövande av makt. Både de breda analyserna av hela materialet och djupanalyserna av vissa delar av materialet visar tydligt att berättelserna genomgående är uppbyggda runt huvudintrigen *Från naturen (stenåldern) till kulturen (järnåldern)* vilket också genomgående är en berättelse om vägen *Från kvinnan (stenåldern) till mannen (järnåldern)*.



## 8

# slutsatser och reflektioner

Med utgångspunkten att upplevelser av förhistorier i museiutställningar är pågående processer där retor och tolkare tillsammans skapar betydelser med hjälp av många olika modus i fyrdimensionella berättelserum har jag med ett intersektionellt perspektiv sökt svar på frågor om vilka betydelser som skapas i svenska arkeologiska utställningsberättelser. Vilken värld deltar deras röster i att skapa? Vilket bidrag ger de i mångfaldens samtalsrum? Vad är det för berättelser och betydelser museibesökarna har med sig från sina vandringar genom utställningsrummen? Vilka betydelser förmedlas via rumslighet, ljud, material och ljussättning? Med ett intersektionellt perspektiv har jag riktat söklampan mot det som glider undan då fokus riktas mot genus, det som glider undan då fokus riktas på mångfald, det som glider undan då fokus riktas på ett eller några få lager av kommunikation som sker i rumsliga berättelser där upplevaren med sin fysiska

närvaro i rummet kan skapa betydelser med alla sinnen. De resultat analyserna har gett kan användas för att formulera direkta svar på de frågor jag ställde i det inledande kapitlet. Men analyserna har också gett upphov till resultat som kanske istället ger anledning att ställa nya frågor ...

### **att komma åt det som glider undan**

*Barnet springer omkring i utställningsrummet och den vuxna personen slår sig ned på en låg bänk vid sidan av. Golvet som barnet springer på är ojämnt och skrovligt och det sticker upp trädrötter och stenar. Grova, höga trädstammar ramar delvis in utrymmet som det rör sig i och det höga taket döljs av trädens grenar. På golvet syns mönstrade skuggor. Barnet springer framför scenen med dockan som sitter vid härden. Fåglar kvittrar, någonstans strilar vatten och ett djur skriker till.*

*Barnet ger ifrån sig förtjusta läten och springer ett varv till. Den vuxna personen säger någonting.*

För att kunna uppleva, upptäcka, läsa, känna, se och höra så mycket som möjligt av utställningars berättelser har jag tillbringat hela dagar i utställningsrummen. Där jag har suttit, stått eller gått har jag sett andra besökare vandra genom rummen, ensamma, i par eller i grupper. Några besökare stannar länge och läser texterna noggrant, andra vandrar igenom ganska snabbt, läser enstaka texter och tittar på några föremål. Individerna visar olika stort intresse för det som berättas, intresserar sig för olika saker och väljer olika vägar att röra sig. När den ene läser alla texter noggrant sätter sig den andre på en bänk en stund och tittar ut i rummet. Och några passerar rakt igenom bara för att ta sig till nästa utställningsrum.

Den vuxna personen och det lilla barnet som tillsammans tillbringar en stund i ett utställningsrum tar troligtvis med sig minnen om vad forntid är för någonting, kanske tänker de på stenålder. Att förhistoria brukar delas in i och berättas om utifrån kategoriseringarna sten-, brons- och järnålder känner de flesta till. Det är ett historiskt lager som genomsyrar genren museiutställningar om förhistoria. Då jag inledde arbetet med att analysera svenska arkeologiska utställningarnas berättelser var jag medveten om att det finns skillnader på hur de tre tidsperioderna brukar framställas, men jag ville ändå undvika att ha det som utgångspunkt och det var inte min avsikt att systematiskt arbeta utifrån denna indelning. Istället ville jag försöka titta på berättelserna från andra vinklar med förhoppningen att hitta nya aspekter som

kanske inte brukar komma fram i analyser av arkeologiska utställningar. Under arbetets gång blev det dock ganska snart tydligt att det var nödvändigt att i redovisningen av analysresultaten lyfta fram de tydliga karaktäristiska dragen i de tre berättelserna om sten-, brons- och järnålder. Efter att med hjälp av det sammanvävda metodramverket steg för steg beskriva mig igenom materialet och söka efter det som glider undan, alltså genom att göra en diffraktiv läsning av de arkeologiska utställningsberättelserna, ser jag tydligt hur många olika modus tillsammans orkestreras i betydelsebärande fyrdimensionella berättelserum. Det är framförallt berättelsen om stenåldern och järnåldern som framträder tydligast i det undersökta materialet, antagligen till stor del på grund av att berättelserna om bronsålder är mycket färre och mindre omfattande. Men också på grund av att stenålder och järnålder i berättelserna framstår som varandras motsatser. **Med hjälp av en analysmetod med vilken söklyktan kan riktas mot det som glider undan då fokus riktas mot enstaka modus för kommunikation av berättelser har det blivit tydligt att rummet som det lilla barnet och den vuxna personen tillbringar en stund i är en iscensatt performativ rumslighet** (Roppola 2012: 11) **är orkestrerad** (Kress 2010) **som ett (äldre) stenålderns berättelserum.**

Berättelserna om sten-, brons-, och järnålder framställs på olika sätt i flera olika lager. För det första (1) handlar berättelserna om olika saker. Berättelser om stenålder är berättelser om vardag, (över)levnadsvillkor, verktygstillverkning och införskaffning av mat. Berättelser om bronsålder handlar till stor del om kult, ritualer och

hällristningar. Berättelser om järnålder fokuseras på eliten, makt, status, hierarkier, handel och nätverk, ibland också på järnframställning. För det andra (2) framställs *typerna* av karaktärer på olika sätt i de olika berättelserna och många *typer* är helt knutna till specifika tidsperioder. Berättelserna innehåller alltså olika subjektpositioner. Till exempel finns *jägaren* bara i berättelser om stenålder och *hövdingen* nästan bara i berättelser om järnålder. Och *typen bonden* är i berättelser om stenålder kvinna och/eller man som blir bofast, i berättelser om järnålder är *bonden* "vanligt folk" eller (mannen)överhuvudet på gården. För det tredje (3) knyts berättelser om stenålder samman med det främmande, organiska, obehandlade med skrovliga ytor, det egalitära, det cirkulära utan räta vinklar, utan skarpa gränser, utan starka färger. Berättelserummet stenålder iscensätts som en arketypisk "stuga" (Unwin 2009: 119-120) som tillsammans med *stenåldersmänniskan* växer *ur* marken i det vardagliga, praktiska, för människan anpassade. Stenåldern är naturen. Berättelser om järnålder knyts samman med det bekanta, av människan skapade, hierarkiska, kristallina, vinkelräta rektangulära med skarpa gränser, behandlade släta ytor, starka och tydligt avgränsade färger. Jernåldern är kulturen. Berättelserummet järnåldern iscensätts till viss del som det arketypiska "templet" (Unwin 2009: 118) och *jernåldersmänniskan* och *typen hövding* reser sig *från* världen, från det vardagliga mot det som är anpassat för det som är större än människan. *Hövdingen* är i berättelser om järnålder en vanligt förekommande subjektposition som i de fyrdimensionella rumsliga berättelserna kommuniceras som ouppnåelig för upplevelsen.

Resultaten av analyserna visar att det i utställningarnas texter inte behöver nämnas vilken tidsålder (gäller framförallt sten- och järnålder) berättelsen handlar om. Texternas olika sorters innehåll tillsammans med alla de olika modus som i rummet kommunicerar betydelser talar tydligt om vilken av tidsåldrarna som berättelserummet placerar betraktaren i. Bronsåldern är till viss del undantaget även om **en tydlig gul sol för det mesta antyder bronsålder**. Därav är det mycket troligt att även den museibesökare (alltså en person som är medveten som att rummet hör till genren museum och kanske också att det hör till en genre där det berättas om förhistoria) som hastigt passerar genom rummet mer eller mindre medvetet registrerar de karaktäristiska dragen i ett stenålders berättelserum.

Av samma orsak som jag i mina analyser ville undvika att utgå från berättelser om tre avskilda tidsperioder ville jag också undvika att lägga för mycket fokus på kategoriseringarna kvinna och man. Avsikten var istället att med det intersektionella perspektivet rikta söklyktan mot det som glider undan då fokus riktas mot kvinnligt och manligt på samma sätt som Ahmed framhåller att hon fokuserar på det som glider undan då fokus riktas mot mångfald (Ahmed 2012: 14).

Ett tydligt analysresultat är att det i de arkeologiska berättelserna systematiskt skapas subjektpositioner där många olika lager av kategoriseringsprocesser möts. Kategoriseringarna sker i processer av ömsesidig samproduktion som skapar maktskillnader, normer och identitetsformationer (Lykke 2012: 208-209) och i de



arkeologiska utställningarna har jag identifierat en rad olika kategoriseringsprocesser där många olika modus samverkar i korsande punkter. Det Lykke kallar för in-/exkludering och inte/erkännande (Lykke 2012: 208) skapas i de arkeologiska berättelserna med hjälp av flera lager av systematiska kategoriseringsprocesser där kategoriseringarna man och kvinna tydligt fungerar som en avdelare mellan inkludering respektive exkludering liksom mellan erkännande och inte erkännande. Det uttryck det tar i berättelserna är å ena sidan att vissa delar av den förhistoriska människans liv lyfts fram och ges mycket utrymme (inkluderas) i berättelserna, medan andra aspekter ges mindre, eller inget utrymme alls (exkluderas). Det som inkluderas knyts i berättelserna till stor del samman med kategoriseringen man, det som exkluderas knyts ibland explicit, men ofta implicit samman med kategoriseringen kvinna. Samtidigt ges vissa arbetsuppgifter systematiskt erkännande genom att framhållas som yrkesspecialiseringar som utförs av en skicklig individ (man) och som resulterar i den "viktiga" födan eller vad som ofta kallas för praktföremål (erkännande + erkännande + erkännande + erkännande). Andra arbetsuppgifter beskrivs istället systematiskt som rutinsysslor utförda av en grupp (kvinnor) och som resulterar i den föda som sällan nämns eller i de "enkla vardagsföremålen" (inte erkännande + inte erkännande + inte erkännande + inte erkännande). Inkludering och erkännande samverkar alltså och möts i *många olika* subjektpositioner som definieras utifrån kategoriseringen man, exkludering och inte erkännande möts i *en* subjektposition som definieras utifrån kategoriseringen kvinna. Resultatet blir att

kategoriseringen man framställs som komplex och kategoriseringen kvinna framställs som enkel.

Liksom Bereswill & Neuber konstaterar att genus är den avgörande kategoriseringen i analyser av social ojämlikhet (Bereswill & Neuber 2012: 79-80) ser jag i mitt material att **den avgörande kategoriseringen för hur en subjektposition ser ut är kvinna/man. Den ömsesidiga omformningen sker i flera olika lager i flera olika kategoriseringsprocesser som samverkar utifrån denna tudelning. Resultatet bli å ena sidan två väldigt tydligt definierade motpoler utifrån en maktaxel i en dikotomi** där mannen är normen och kvinnan det avvikande. **Å andra sidan osynliggörs alla variationer som kan finnas på skalan mellan de båda tydligt definierade motsatserna. Processer av in/exkludering och inte/erkännande skapar därmed normen i tudelningen kvinna/man, allt annat erkänns inte och exkluderas helt.**

Antropologen Melanie Wiber har studerat visuella berättelser om människans evolution och ser där hur det kvinnliga och det manliga fungerar som motbilder till varandra. Den manliga formen har mindre betydelse utan den kvinnliga och den kvinnliga formen har ingen betydelse utan den manliga. Dessa sammanlänkade betydelser kvinnligt-manligt kopplar även samman det kvinnliga med naturen och det manliga med kulturen (Wiber 1998: 12). Ovan konstaterade jag att stenålder i de utställningsberättelser som ingår i det här materialet kategoriseras som natur medan järnålder kategoriseras som kultur. **Analysresultaten visar också att de kategoriseringar som tillsammans skapar**

stenålderns berättelserum också systematiskt flätas samman med kategoriseringen kvinna, liksom de kategoriseringar som tillsammans skapar järnålderns berättelserum flätas samman med kategoriseringen man. Resultaten kan sammanfattas i huvudintrigen:

*Berättelsen om vägen*

från (stenålder) - kvinnan

naturen/primitivt/ egalitært/okomplicerat/  
vardagligt/långt borta i tid och rum

till (järnålder) - mannen

kulturen/civiliserat/hierarkiskt/komplext/  
exceptionellt/nära i tid och rum

Och på samma sätt som berättelsen om bronsåldern i den här intrigen försvinner bakom motpolerna sten- och järnålder försvinner det som i berättelserna skulle kunna finnas mellan motpolerna kvinna och man. Mannen är normen *i relation till* kvinnan och vad som riskerar att glida undan är att tudelningen i två tydligt definierade genus är normen eftersom inget annat föreslås. **Problematiseringar av biologiska kön och sociala genus, diskussioner om förekomster av fler genus än två, androgyna identiteter, olika könsroller i olika samhällsskikt och könsrollers förändringar över tid är exempel på sådant som i berättelserna är, med några få undantag, icke-frågor.**

Men även om kategoriseringarna kvinna och man har visat sig vara viktiga för hur subjektpositionerna ser ut betyder inte det att andra kategoriseringsprocesser är mindre betydelsefulla. Genom att rikta söklampan mot det som glider undan då fokus riktas mot mångfald har det visat sig att **det intersektionella perspektivet**

har hjälpt mig hitta normer i berättelserna, varav vissa normer framträder *i relation till* icke-normen (ömsesidig omformning) medan andra normer framträder genom *avsaknaden av alternativ* (exkludering). Vad som ur ett mångfaldsperspektiv riskerar att glida undan är normen om den vuxna, friska, funktionella, ljushyade förhistoriska skandinav som till stor del skapas, förutom några få undantag, genom *avsaknaden av alternativ*. Men det finns också exempel där den skadade/sjuka/funktionshindrade framställs som avvikande och kombineras med någon av kategoriseringarna kvinna, barn eller gammal (man eller kvinna).

Analysresultaten kan alltså till stor del redovisas som normer skapade utifrån dualismer och under arbetets gång har det bitvis känts som att sökandet efter komplexiteter och variationer har varit som att försöka klättra upp för en hal sluttning där jag hela tiden kanar ned mot botten på ena eller andra sidan av kullen, obevekligt placerad i den tydliga tudelningen. Frågan behöver dock ställas om hur mycket det egentligen är jag som tenderar att se dualismerna trots att jag försöker undvika dem och hur mycket de verkligen finns i berättelserna? När jag presenterade huvudintrigen *Från naturen till kulturen* i kapitel tre hänvisade jag till Haraway som framhåller att dualismerna är djupt grundade i det västerländska tänkandet, ett tänkande som jag själv är en del av, och att vetenskapen upprätthåller uppdelningen mellan natur och kultur på grund av att det framstår som nödvändigt (Haraway 2008: 16). Jag lämnar frågan öppen för läsaren att avgöra ...

Men att resultaten tenderar att visa dualismer betyder inte att processerna är ensidiga och okomplicerade. Den diffraktiva läsningen har visat många komplexa kategoriseringsprocesser och många olika lager av betydelseskapande. I nästa stycke följer en genomgång av de viktigaste resultaten av de olika delmomenten i analysarbetet.

### ett fyrdimensionellt analysredskap med zoom

Kombinationen av analyser gjorda med hjälp av *den narrativa teorin*, de socialsemiotiska metoderna *visuell grammatik* och *multimodal analys* och slutligen Simon Uniwins *Arkitektur som identifikation av plats* har genom arbetets gång hjälpt mig att göra både övergripande analyser som ger generaliserbara resultat och att göra djupanalyser som sedan går att koppla tillbaka till de övergripande resultaten. Genom hela arbetet har analysresultaten utifrån redskap inom den narrativa teorin använts som det kitt som knyter samman analyserna med varandra. De socialsemiotiska och rumsliga analyserna har tillsammans fungerat som det zoomobjektiv som behövs för att kunna göra analyser på olika nivåer. För att kunna zooma från detaljer till rumsligheter och från det specifika till det generella. De enskilda utställningarna är väldigt olika varandra och hela metodramverket går inte att använda på alla utställningar. Vad som däremot alltid går att göra är att knyta tillbaka till de samlade resultaten.

### *berättelsen*

Analysen med redskap från den narrativa teorin har gett en rad olika resultat från vilka jag drar ett antal slutsatser. De arkeologiska utställningsberättelser som ingår i materialet kan grovt delas in i två grupper av genrer utifrån berättelsernas innehåll. Den ena gruppen är berättelser som på något sätt berättar om förhistoriska epoker och människor, den andra gruppen är berättelser om arkeologihistoria, arkeologin som vetenskap och berättelser om arkeologi och historiebruk.

De huvudintriger som dominerar i berättelser om förhistoria bygger alla på en progressionstanke. Det går alltid *från* någonting *till* någonting i berättelser där det framstår som att förändringarna sker per automatik, det finns inte några alternativa vägar för en tänkt eller uttalad protagonist att välja emellan. Det framstår i berättelserna ofta som att det är materia och fenomen som agerar. Den förhistoriska människan framhålls sällan ha agens i historiska förlopp, istället framställs epoken självklart följa på varandra och därmed ställa människan inför nya utmaningar, ge nya förutsättningar och vara orsaken till nya praktiker och tekniker.

I några utställningar syns berättandediskursen *Det lättsamma livet* i berättelser om äldre stenålder, vilket konnoterar att det kan ha varit ganska behagligt att leva på den tiden. I andra berättelser lyfts *Det strävsamma livet* fram där livet består av en kamp mot hunger och kyla. Men efter att berättelserna har passerat kärnpunkten i huvudintrigen *Från kringvandrande samlar-jägare till bofast jordbrukare* ser jag inte lika tydliga exempel på motpolerna *Det lättsamma/strävsamma livet*. Lekande barn antyder visserligen i några berättelser ett behagligt liv,

men de vuxna ägnar sig åt arbetsuppgifter och har inte tid att leka. När människan blir bofast börjar "allvaret", kanske är det då människan blir "vuxen" (se Haraway 1989: 26-58)? Det lättsamma och det strävsamma livet framstår som varandras motsatser, det är en dualism och dualismerna går även att se i de förkommande berättandediskurserna *Människan är den sammalvar främmande*.

**I berättelser om historiebruk genom tiderna, om arkeologin och arkeologins historia har typen *arkeologen*, både den historiske och nutida, en tydlig agens. Arkeologen driver händelseförlopp framåt, den är forskaren som för kunskapandet mot nya insikter. Därmed finns det en dold intrig med motsatsparen nutida-historisk kontra dåtida-förhistorisk och agensen ligger hos den nutida-historiska människan medan den urtida-förhistoriska människan framstår som en viljelös medåkare i ett nödvändigt händelseförlopp.** Kategoriseringarna nutida/fortida människa skapas alltså i en ömsesidig relation där den fortida människan *inte ges erkännande* (Lykke 2012: 208) i form av agens och den nutida människan ges just detta erkännande.

### *karaktärer och typer*

Genom att med intersektionella analyser av karaktärer och *typer* rikta söklampan mot det som glider undan framträder tydligt att berättelsernas människor skapas i performativa kategoriseringsprocesser där sam-produktion och ömsesidig omformning (Lykke 2012: 208-209) skapar normer och tudelningar. För det första (1) har det visat vilka *typer* av karaktärer

(subjektpositioner) som förekommer ofta i berättelserna, vilka som förekommer mindre ofta och vilka som inte förekommer alls (in-/exkludering Lykke 2012: 208). Det har också visat (2) att utställningarnas bilder och modeller inte bara fungerar som illustrationer till textberättelserna. Det finns mycket information i de visuella berättelserna som kompletterar, bekräftar eller säger emot det som framhålls i texter.

Ett tredje (3) resultat som analyser av karaktärer och *typer* (subjektpositioner) har gett är att jag i materialet urskiljer tre separata berättelser som har olika sorters innehåll och där olika karaktärer och *typer* skapas i de tre berättelserna om sten-, brons- och järnålder. Några *typer* förekommer bara i en specifik tidsålder, andra *typer* förekommer i alla tre berättelserna men framställs på olika sätt beroende på vilken epok det berättas om. Undantaget är dock typen (subjektpositionen) *kvinnan* som visserligen kan göra olika saker i de olika tidsperioderna men som samtidigt framställs med en uppsättning stereotypiska drag i alla berättelser. Genom alla tidsepoker kopplas *kvinnan* utan undantag uttryckligen till hemmet och ofta till familj, barn och barnafödande. Nära sammanknutet med detta är en fjärde (4) slutsats jag drar när jag jämför mina resultat med Adolfssons undersökning på 1980-talet. Adolfsson urskiljer också de tre olika berättelserna med olika innehåll och berättelsen om stenåldern verkar inte ha förändrats nämnvärt sedan dess, medan rösterna som deltar i samtalsrummet på 2010-talet har en helt annan inriktning vad gäller berättelser om brons- och järnålder. Berättelser om stenålder handlar om vardagsgöromål, överlevnad och tillverkning av redskap i naturmiljöer på

1980-talet liksom på 2010-talet. Där Adolfsson såg ett fokus på teknologi och beskriver de arkeologiska utställningarna som en evolutionär berättelse som hon kallar för *technolution* ser jag i mina resultat snarare utvecklingsberättelser som visar på vägen från enkelt till komplext, från egalitært till hierarkiskt, från det vardagliga till det exceptionella, från den vanliga människan till *aristokraten* och *hövdingen*. Det berättas visserligen om de nya metallerna och de nya hantverken men berättelser om bronsålder fokuseras till stor del på hällristningar, solkult, smycken och ritualer och berättelser om järnålder fokuseras på samhällets praktfulla gravfynd och andra skatter, hövdingar, aristokrater och maktcentrum. I berättelser om järnålder lyfts också uppdelningen kvinnligt och manligt fram där kvinnan nästan alltid kopplas samman med nyckeln som en symbol för makten över hemmet.

Ett femte (5) tydligt resultat som analyserna av karaktärer och *typer* (subjektpositioner) har gett är att det framträder tydliga mönster i hur utställningsberättelserna komponeras. Vissa *typer* av karaktärer ges stort utrymme i berättelserna medan andra *typer* kommer i bakgrunden. Detta hänger samman med att vissa aspekter av den förhistoriska människans liv ges stort utrymme och dominerar i berättelserna medan andra aspekter placeras i bakgrunden eller inte omtalas alls (in-/exkludering). Och detta flätas samman med (6) att vissa arbetsuppgifter höjs upp som professionaliserade medan andra framställs som rutinsysslor (erkännande/inte erkännande). De arbetsuppgifter som professionaliseras utförs av individer (subjektpositioner) som ges yrkestitlar, omtalas som skickliga och

de tillverkade föremålen framhålls ofta vara ”praktföremål” (erkännande + erkännande). De arbetsuppgifter som framstår som rutinsysslor utförs ofta av en grupp som inte omnämns med yrkestitel, som ofta bara syns på bild och inte omtalas, det framhålls inte någon skicklighet i utförandet och resultatet framställs ofta som vardagsföremål (inte erkännande + inte erkännande). Professionalisering sker också till viss del tillsammans med jakt och jordbruk, handel och i titlar som anger maktpositioner.

De karaktärer (subjektpositioner) som professionaliseras (7) kategoriseras nästan utan undantag som man och rutinsysslor utförs alltid av typen (subjektpositionen) *kvinnan*. **Gruppen kvinnorna framhålls ofta utföra vissa arbetsuppgifter (rutinsysslor), gruppen män framhålls ha makt och status.** De få tillfällen kategoriseringen kvinna kombineras med en yrkeskategorisering är det alltid en arbetsuppgift som förknippas med typen (subjektpositionen) *kvinnan*. **Till dessa olika processer av (inkludering) överbetonande/underbetonande (exkludering), (erkännande) övervärderande / undervärderande (inte erkännande) läggs också ofta en förminskning av vuxna kvinnor som omtalas som flickor (8) och kvinnor som i texter framhålls ha hög status förminskas i stort sett utan undantag i visuella representationer som unga kvinnor. Vilket är en tydlig motsats till hur mannen omtalas och visualiseras.**

**Tillsammans visar de här resultaten på kombinerade kategoriseringsprocesser i flera olika lager och effekterna blir alltså flerdubbla då processerna systematiskt samverkar och höjer upp kategoriseringen mannen, gör mannen komplex och ger honom stort**

**utrymme i berättelserna och samtidigt systematiskt i flera olika samverkande lager sänker typen (subjektpositionen) kvinnan som, oavsett om det förekommer lika många kvinnor som män i berättelserna eller ej, framstår som enkel, oviktig, o-specialiserad och vardaglig i grupp i motsats till komplex, viktig, skicklig och specialiserad individ-man (subjektpositioner).**

Vidare har det intersektionella perspektivet hjälpt mig att i berättelsernas karaktärer och *typer* urskilja ett antal tydliga normer. **Vid analyser av berättelsernas karaktärer har just kombinationen av å ena sidan den narrativa teorins båda begrepp karaktär och *typ* och å andra sidan de grupper av kategoriseringar som brukar ligga till grund för intersektionella analyser varit avgörande i arbetet med att försöka komma åt det som glider undan.** Analysarbetet har utförts i två olika steg där det första steget var att systematiskt gå igenom de karaktärer som förekommer i berättelserna och därmed identifiera ett antal *typer* av karaktärer som förekommer frekvent. Det andra steget var att lägga ett raster med grupper av kategoriseringar över de identifierade *typerna*. För att utforma detta raster använde jag mig av det Lykke kallar för ett rhizomatiskt flöde vilket innebär att jag har kunnat identifiera och använda olika grupper av kategoriseringsprocesser som ges betydelse i olika teoretiska och politiska traditioner (Lykke 2012: 213). Jag har alltså både kontextualiserat de olika kategoriseringsprocesserna och samtidigt varit öppen för dialoger över gränserna. Det här har varit nödvändigt av rad anledningar. Analyserna görs av

*berättelser* om människor, sociala strukturer och samhällen där de kategoriseringsprocesser som påverkar människors liv för det första (1) kanske inte alls *betyder* samma sak här och nu som de gjorde i de forntida samhällen berättelserna handlar om. För det andra (2) var de kategoriseringsprocesser som är viktiga här och nu kanske inte relevanta i de förhistoriska epokerna. För det tredje (3) kan det förekomma processer av kategoriseringar som kan kopplas till att berättelserna handlar om människor som levde för tusentals år sedan. De kategoriseringsprocesser jag har analyserat är alltså inte av människors levnadsvillkor här och nu. Analyserna är istället av *berättelsepraktiker* som skapar betydelser om tidsepoker där levnadsvillkor, sociala strukturer och samhällen inte var de samma som i den tid då berättelserna skapas. Kombinationen av de båda analysmomenten har hjälpt mig att se vad som finns i berättelserna men det har också varit betydelsefullt för att kunna se vad som *inte* finns.

Analyserna har visat att utifrån genuskategoriseringar är normen tudelningen kvinna och man och mannen är normen i relation till kvinnan. Därav framstår inte mannen som en *typ* av karaktär så som *kvinnan* gör. Mannen är kategoriseringen som korsas med andra kategoriseringar i flera olika *typer*. Kvinna är en kategorisering som i berättelserna ofta finns med bara för att vara just *kvinnan* och det är inte ovanligt att denna subjektposition består enbart av kategoriseringen kvinna.

Men kategoriseringar utifrån genus är bara en av en rad kategoriseringsprocesser som pågår i utställningsberättelserna. På frågan ”Skapas det i utställningsberättelserna normer och (o)

rättvisor, och i så fall vilka?” som ställdes i det inledande kapitlet är svaret att det i materialet går att se samverkande kategoriseringsprocesser som tillsammans skapar en normindivid.

**man-vuxen-(jägare/bonde)-överklass(hövding)-specialist-individ-”ljushårig-ljusögd-ljushyad”-heterosexuell-frisk och funktionell-kristen**

Och då tudelningen kvinna och man också är en norm går det även att utifrån analysresultaten urskilja en norm-individ kategoriserad som kvinna. Det som är normen för kvinnan stämmer i vissa fall ihop med helhetsnormen, i andra fall avviker det.

**kvinna-vuxen (fiskare/samlare)- överklass(aristokrat)-grupp-heterosexuell-(nästan alltid)frisk och funktionell-(völva-hedning) kristen- ”ljushårig-ljusögd-ljushyad”**

Även om tudelningen kvinna och man i stora delar av berättelserna är en norm som i mångt och mycket är avgörande för hur kategoriseringar korsas i *typer* så finns det exempel i berättelserna där andra kategoriseringar framstår som viktigare. Barn är en sådan kategorisering, ett barn kan omtalas som ”det” och behöver inte kategoriseras som flicka eller pojke (även om det ofta görs) och berättelserna kan då handla om hur just barn hade det under den specifika tidsåldern. Barnet är då en kategorisering i relation till normen vuxen.

Ett annat exempel är kategoriseringar som till exempel jägare, bonde, stenåldersmänniska där det i berättelsen inte har någon större

betydelse om karaktären är man eller kvinna. Jägaren är i berättelsen ofta en benämning på en människa som levde under äldre stenåldern och som försörjde sig som samlare-fiskare-jägare. Ett kännetecknande drag för denne jägare är att den inte är bofast. På samma sätt kan bonden beteckna en människa som levde under yngre stenåldern och som odlar jorden och har blivit bofast. *Jägaren*, *bonden* och *stenåldersmänniskan*, *bronsåldersmänniskan* och *järnåldersmänniskan* kan vara kvinna, man eller ”den”. En *typ* som aldrig är ”den” är *hövdingen*, som utan undantag kategoriseras som en man.

**För att uppnå målet med att skapa mångfaldiga berättelser är det alltså inte så viktigt att (bara) räkna hur många kvinnor och män som förekommer i berättelserna (även om det antagligen skulle visa på en underrepresentation av kvinnor). Och det är också av mindre vikt om det i berättelserna framhålls att det är kvinnan eller mannen som jagar storvilt eller väver tyger. Vad som är viktigt är att det å ena sidan i berättelserna skapas en rad normer utifrån kategoriseringsprocesserna kön, klass, etnicitet, ”ras”, sexuell orientering, religiös tillhörighet, generation/ålder, funktionsvariationer och att tudelningen man och kvinna framstår som normen. Å andra sidan samverkar en rad kategoriseringsprocesser som tillsammans med berättelsernas komposition systematiskt övervärderar och lyfter fram vissa delar av storyn (inkludering + erkännande) tillsammans med kategoriseringen man (och en rad subjektspositioner) och undervärderar och skymmer undan (inte erkännande + exkludering) andra delar av**

**storyn tillsammans med kategoriseringen och typen (subjektpositionen) kvinnan.**

### *visuell kommunikation*

Analyserna av de dokumenterade utställningsberättelserna med hjälp av den socialsemiotiska *visuella grammatiken* (Kress & van Leeuwen 2006) har gett ytterligare kunskaper om hur berättelsernas subjektpositioner skapas. Den visuella grammatiken hjälper till att synliggöra ageranden, attityder och relationer och i analysresultaten går att se ett antal kategoriseringsprocesser som på olika sätt korsas i subjektpositionerna. De relationer som skapas kan vara mellan avbildade människor och djur i bilder och modeller, men det kan också vara relationer mellan betraktare och visuella representationer, alltså mellan representerade och interaktiva deltagare. De olika deltagarna kan vara *Aktör* eller *mål* (för aktören). *Fenomen* eller *reaktör* (på fenomenet). Krävande *subjekt* eller erbjudande *objekt* (till subjektet). Överordnad eller *underordnad*. Jag kan som betraktare placeras som ”vi” med berättelsens karaktärer eller istället avskiljas ifrån berättelsens ”dom”. Aktören blir till *i relation* till målet och fenomenet blir till *i relation* till reaktören. Den överordnade blir till *i relation till* den underordnade. Alltså sker i de visuella berättelserna en sam-produktion och ömsesidig omformning (Lykke 2012: 208-209) av subjektpositioner.

Då analyserna görs i utställningsrum blir det tydligt att **betraktarens närvaro och rörelser i rummet är en viktig del av teckenskapandet** (1). Attityden och relationen överordnad eller underordnad kan skapas i en tvådimensionell

bild med hjälp av en kameravinkel. I ett utställningsrum kan placeringen i höjdded av en bild, modell eller rekonstruktion skapa attityden och relationen överordnad eller underordnad och i den här situationen har betraktarens längd, eller höjd den sitter, betydelse. **Analyserna visar alltså att det i de visuella berättelserna skapas attityder och relationer mellan karaktärer och betraktare på grund av betraktarens fysiska närvaro i rummet och kategoriseringsprocesserna är därmed en sam-produktion och ömsesidig omformning** (Lykke 2012: 208-209) **mellan den materiella visuella berättelsen och den kroppsliga betraktaren.**

Analyserna visar också att (2) i de berättelser om förhistoria som ingår i det undersökta materialet är det vanligt med enkelriktade handlingar utförda av en *aktör* mot ett *mål* eller av en *reaktör* på ett *fenomen*. Det är mindre vanligt att människor interagerar med varandra i ömsesidiga handlingar och det förekommer nästan aldrig (3) att berättelsens människor interagerar på varandra, alltså möter varandras blickar. **Berättelsernas förhistoriska människor rör ibland vid varandra, agerar mot varandra men de ser inte varandra.** De ägnar sig i de visuella berättelserna åt arbetsuppgifter, jagar och fiskar eller riktar enkelriktade handlingar mot någon eller någonting. Den enkelriktade handlingen är ibland riktad mot ett djur som jagas. Dubbelriktade interaktioner sker i några exempel med fysisk kontakt, i en bild mellan vuxen och barn i en kram, i några bilder och modeller mellan man och kvinna i intima möten och en bild visar två män som omfamnar varandra.



Berättelsernas förhistoriska karaktärer ser nästan aldrig *varandra*, men enstaka karaktärer tittar ganska ofta ut ur en bild och möter betraktarens blick (4). När detta sker bryts barriären mellan berättelsens värld och betraktarens värld. Kanske bemöter den förhistoriska karaktären ”vår” forskande blick mot det förflutna? De visuella berättelsernas karaktärer som möter betraktarens blick kanske visualiserar ”vår” önskan att möta oss själva så som ”vi” var då? De skapade berättelserna om de förhistoriska människorna och deras liv handlar då inte i första hand om hur *de* interagerade med, och interreagerade på varandra utan istället om ”vår” interaktion med ”dem”, om vårt sökande efter vårt förflutna. Och eftersom huvudintrigen *Vägen från naturen till kulturen* genomsyrar de granskade berättelserna i genrerna *Museiutställningar om Förhistorien – sten-, brons- och järnålder*, *Regionens historia* och *Alltings historia* så är det i många fall naturen ”vi” tittar tillbaka på. Huvudintrigens slutmål är järnålder som framstår som kultur, dock utan den agens som driver (för)historiska händelseförlopp framåt. Den agensen finns enbart hos den historiska/nutida människan. Utifrån den utvecklingstanke som huvudintrigen bygger på går det att tolka det som att när människan var natur (förhistorisk) ägnade den sig i första hand åt arbetsuppgifter och vardagssysslor i enkelriktade handlingar och interagerade enbart i (primitiv?) fysisk kontakt. Det är först när människan blir kultur (eller snarare modern) som den interreagerar på ett intellektuellt plan. De förhistoriska människorna är i så fall vad Pickering kallar för *den Primitive andre* som representerar *vårt* historiskt definierade framåtskridande från äldre tider (Pickering 2001: 54-56).

Ett tydligt resultat av analyserna är att (5) i de visuella dispositionerna är djuren viktiga deltagare i berättelserna. Ett bytesdjur är till exempel målet för jägarens (aktörens) handling, jägaren är alltså jägare *i relation* (samproduktion Lykke 2012: 208-209) till bytesdjuret och subjektpositionen jägare kombineras med agens medan subjektpositionen (bytes) djur kombineras med mål (för handling). **Det skulle utan problem kunna gå att utvidga det intersektionella perspektivet till analyser av kategoriseringsprocesser som involverar tudelningen människa och djur och därmed troligtvis hitta nya processer av samproduktion som skapar subjektpositioner och typer av karaktärer.**

Men det är inte bara relationer mellan interaktiva och representerade deltagare som kan analyseras med hjälp av den visuella grammatiken. I de visuella berättelserna finns även relationer till miljöer där händelserna utspelas och en slutsats jag drar från analysresultaten är (6) att *stenåldersmänniskor* lever sina liv i landskapet, ibland utanför en byggnad men aldrig *i* den, medan *järnåldersmänniskan* istället befinner sig nära eller inuti byggnader. Stephanie Moser ser i illustrationer av förhistoria ett system av skillnader som skapas med hjälp av ikoner. Moser identifierar bland annat motsatsparen urbant – lantligt och även stadsliv kontra vildmark. ”Primitiva” landskap konnoterar avstånd till civilisation och stadsliv. Scener placerade i öken, vildmark och skog kan framkalla en atmosfär av uråldrigt ursprung (Moser 1998: 43). Avsaknaden av bebyggelse i en scen antyder primitivitet (Moser 1998: 87). Avsaknaden av bebyggelse i berättelser om äldre

stenålder kan alltså förmedla primitivitet vilket ger *stenåldersmänniskan* attributet primitiv. Och *järnåldersmänniskan* placering inomhus kan ange attributet civiliserad.

Människan kan också i de visuella berättelserna representeras med hjälp av fotspår. I det analyserade materialet är dessa spår nästan utan undantag från nakna fötter och de finns i berättelser om stenålder. Eftersom den nakna människokroppen länkas samman med det primitiva och med vilden (Moser 1998: 29-30, 35-36, Wiber 1998: 50) så kan även de nakna människofötterna beteckna den primitiva *stenåldersmänniskan*.

De arkeologiska berättelserna är uppbyggda runt materiella lämningar från mänskliga aktiviteter och i utställningsrummens visuella berättelser fungerar artefakter och mänskliga kvarlevor som materiellt närvarande deltagare (alltså inte representationer). Analyserna har visat att de materiella deltagarna kan representera olika saker i olika berättelser (7). De kan fungera som indexikala tecken på teknologi eller på en en gång levande människa. Men de kan också fungera som representerade deltagare i narrativa och konceptuella dispositioner. I berättelser om arkeologin kan de representera det arkeologiska källmaterialet och de kan också representera begreppet spår (av människor och mänskliga aktiviteter).

När den visuella grammatiken kombineras med den multimodala analysen blir det tydligt att (8) **resursen ljud används i berättelserummen för att skapa upplevelser av naturmiljöer och vardagsliv i form av arbete och rutinsysslor. Resurserna ljud och talat språk används aldrig i berättelserummen för att skapa**

**intryck av att människor pratar med varandra.** Det hörs i berättelserummen aldrig samtal mellan människor. Ibland hörs skratt och støj från barn men vuxna människor skrattar aldrig. Den förhistoriska människan skapar ibland ljud från flöjt, horn och trummor, men inte det jag skulle kalla för musik. Ljuden från människor i berättelserummen förmedlar vardagsaktiviteter, någon gång religiösa ritualer, men aldrig fest. **Resurserna ljud, tal och musik används aldrig för att visa på sociala aktiviteter som samtal, lek och dans vare sig i vardag eller vid fest.** Vilket därmed förmedlar att livet var praktisk vardag och arbete och *inte* intellektuell och social samvaro.

Den multimodala analysen visar också (9) att det **utifrån naturalistiska sanningskriterier i utställningsberättelserna skapas en tydlig norm om hur den forntida människan som levde i det vi idag kallar för Skandinavien såg ut. De rekonstruktioner som finns i de utställningar som ingår i materialet skapar tillsammans en (vad som framhålls vara en vetenskaplig) sanning om ett homogent utseende med små variationer vad gäller färgskalor. Det var ljushåriga (alltså inte mörkt brun- eller svarthåriga), ljushyade, ljusögda människor.** Även de modeller av människor i naturlig storlek som finns i utställningarna har samma färgskalor. Variationerna är större i tvådimensionella bilder. Eftersom många museibesökare betraktar museet som en plats för lärande (Falk & Dierking 2000: 73) och förväntar sig att museet representerar en sund auktoritet (Roppola 2012: 92) är det ett kraftfullt påstående som utställningsberättelserna tillsammans förmedlar.

Slutligen vill jag framhålla att det är tydligt att redskapet *den visuella grammatiken* inte bara fungerar som analysredskap på redan byggda utställningar. Det fungerar även som redskap för den utställningsbyggare som vill ha bättre kontroll över vilka tolkningar en museibesökare kan tänkas göra och vilka betydelser som kan skapas (på ett medvetet eller omedvetet plan). Det är uppenbart att det inte går att skapa en bild, en modell eller ett visuellt arrangemang som upplevs och tolkas på samma sätt av alla interaktiva deltagare, men det går ändå att till vissa delar förutse och därmed aktivt styra *attityder, relationer och agentskap* i de visuella berättelserna.

### *tid, rum och materialitet*

Min egen fysiska närvaro i utställningsrummet blev alltså tydlig redan vid analyserna med hjälp av den visuella grammatiken och den blev ännu mer påtaglig i arbetet med multimediala rumsliga analyser. Studiet av narrativ kan flytta fokus från berättelsen till berättelsens värld och multimediala och rumsliga analyser av utställningsberättelser visade sig under arbetets gång till stor del vara analyser av just berättelsevärldar. Vid genomförandet växte därav behovet fram att definiera och använda begreppet *berättelserum*. I en berättelsevärld tvinnas tid och rum samman till en helhet och **i ett berättelserum komprimeras berättelsens tid-rum i frusna ögonblick som är utplacerade i ett eller flera utställningsrum som upplevaren kan gå in i, röra sig i och uppleva med hela kroppen**. Både den socialsemiotiska multimediala analysen, så som Gunther Kress formulerar

den (2010), och Simon Unwins analysmodell *Arkitektur som identifikation av plats* (2009) innefattar tolkarens/användarens kroppslighet i meningsskapandet. Kress framhåller också en förankring i en kognitions- och pragmatisk syn på kommunikation (Lakoff & Johnsons 1980, Kress 2010: 55, 57) vilket innebär utgångspunkten att allt meningsskapande är grundat i våra kroppsliga interaktioner med vår omgivning och att de konceptuella system vi använder är direkt kopplade till dessa fysiska interaktioner (Lakoff & Johnson 1999: 5-6, Johnson 2008). Arbetet med de multimediala rumsliga analyserna har därmed krävt mycket närvaro i utställningsrummen. För att fullt ut kunna använda de analytiska redskap som erbjuds i den kombinerade metoden har jag varit tvungen att gå, sitta, känna, lyssna och se för att sedan med ord beskriva upplevelserna. Jag har bokstavligen i min kropp känt betydelser i kvalitéerna av mina interaktioner med berättelserummens konturer.

Men att skifta fokus från att analysera berättelser till berättelsers världar innebär inte att lämna själva berättelserna därhän. **Berättelserummet är en fyrdimensionell representation av storyn och därmed finns det i berättelserummen genrer, intriger liksom berättandediskurser och rumslig komposition av storyns sekvenser**. I *berättelserummet* kan retorn på olika sätt kombinera rum och tid i raka tvingande tidslinjer eller istället släppa upplevaren fri att själv välja vägar. Retorn avgör vilken tids- och rumslogik utställningsberättelsen har genom att i rummet skapa (eller inte skapa) krokare i tid och rum som den kringvandrande upplevaren kan haka fast sina upplevelser vid. **Upplevaren**

**interagerar med berättelserummets konturer av rum-tid och det semiotiska arbetet är ett arbete med hela kroppen.** Berättelserna och upplevaren blir till i relation till varandra i det Lykke kallar för ömsesidigt omformande i en sam-produktion (Lykke 2012: 208-209). Betydelserna blir till i upplevarens intra-aktioner (Barad 2003, 2007) med *berättelserummet*.

Material, färgsättning, ljussättning och ljud skapar atmosfärer och miljöer tillsammans med rumsliga element, trånga passager eller öppna rumsligheter, runda eller rektangulära former, släta eller skrovliga ytor. I *berättelserummet* finns både tiden som berättelsen utspelas under och tiden det tar för upplevaren att röra sig genom rummet och läsa berättelsen. De arkeologiska berättelsernas tid är för tusen eller flera tusen år sedan i relation till upplevarens *nu*. Men i de utställningar som ingår materialet finns många exempel där barriären mellan berättelsens rum-tid och betraktarens rum-tid bryts. Ett berättelserum kan också upplevas vara utanför verkligheten och utanför tiden. Museibesökaren ges ibland möjlighet till en upplevelse av att röra sig i berättelsens värld, i andra fall kan den röra sig i en värld utanför verkligheten och utanför tiden. Det finns också exempel där berättelserummet kan upplevas växla mellan olika världar och olika tider. I andra utställningsrum upprätthålls barriärerna mellan betraktare och berättelsevärld med avskiljande glasrutor som stänger inne berättelsen i utställningens montrar och upplevaren rör sig utanför i utställningslokalen.

Analyserna har visat att det i det undersökta materialet finns exempel där det i *berättelserummet* med många olika modus förmedlas mer eller mindre naturalistiska atmosfärer,

årstider, tid på dygnet, och även dygnsrytm. När den multimodala analysen kombineras med *Arkitektur som identifikation* av plats visar analysresultaten att stenåldern är cirkulär, egalitär, organisk, skrovlig, murrig och växer ur naturen medan järnåldern är rektangulär, hierarkisk, kristallin, slät, distinkt och reser sig från naturen. *Stenåldersmänniskan* växer från världen, *järnåldersmänniskan* höjer sig från världen. **I berättelserummet skapas utomhusmiljöer för stenåldersmänniskan och inomhusmiljöer för järnåldersmänniskan. De multimodala och rumsliga analyserna av de arkeologiska utställningarnas berättelserum visar att kategoriseringarna stenålder och järnålder är de som har störst betydelse för hur berättelserummet iscensätts.**

Cirklar och rektanglar är vanliga former i utställningsrummet, trianglar förekommer i några enstaka fall. Cirklar och rektanglar framstår som statiska i jämförelse med trianglar som kan förmedla riktning, representera handling, konflikt, anspänning och symbolisera kraft så att handling framstår (Kress & van Leeuwen 2006: 55-56). Att det i berättelserummet framförallt förekommer cirkelformer och rektangulära former och att det är ovanligt med triangelformer kan kanske kopplas samman med att den förhistoriska människan sällan tilldelas agens i storyns händelseförlopp? *Berättelserummet* framstår som statiska (frusna) och för berättelsernas karaktärer givna, det finns inga processer och ingen generativ kraft i händelseförlopp.

Genom att beskriva vandringar och upplevelser i utställningslokaler och i utställningsrum med hjälp av Simon Unwins *Arkitektur som*

*identifikation av plats* (2009) har en rad aspekter av retorns förutsättningar och tolkarens möjligheter till rumsliga upplevelser av berättelserum blivit tydliga. Analysmetoden kan med fördel även användas av retorn (författarkollektivet) som redskap och hjälpmedel då den ska designa en utställning. Det första steget i skapandet av en utställning är att i en museibygnad utse och skapa en *plats* (även om retorn kanske blivit tilldelad denna plats). Byggnadens arkitektur är då det landskap där *platsen* för utställningen erkänns och väljs och byggnadens arkitektur erbjuder en uppsättning med förutsättningar som retorn måste förhålla sig till. Utifrån de analytiska begreppen ”tempel” och ”stuga” finns i byggnaden attityder av till exempel acceptans/förändring som i att växa ur omgivningen/skilja sig från omgivningen. Det arkotypiska ”templet” beskriver attityder av förändring som avskiljer från världen, över människan, i formaliserade, släta och raka former. Den arkotypiska ”stugan” beskriver attityder av acceptans som växer från världen, tillsammans med människan, i skrovliga, organiska och obehandlade former (Unwin 2009: 119-120). Retorn som designar ett berättelserum arbetar dock med omvända förutsättningar då acceptans innebär att acceptera byggnadens i de flesta fall räta linjer, rektangulära former och släta ytor och förändring innebär att skapa en berättelsevärld som ser ut att växa ur naturens organiska former och färger.

Analysen med hjälp av begreppen sikt- och passagelinjer (Unwin 2009: 134-137) har visat att utställningens placering i den arkitektoniska byggnaden placerar upplevaren i olika sorters relationer till berättelsen redan innan den har kommit in i utställningsrummet, vilket skapar

betydelser. Det kan till exempel skapa attityder av överordnad och *underordnad*.

*Platser, sikt- och passagelinjer* liksom arketyperna ”tempel” och ”stuga” involverar både rörelse och syn, hörsel, känsel (doft) då upplevare och berättelserum intra-agerar i ömsesidig samproduktion av betydelser. Lakoff & Johnson framhåller att de konceptuella system genom vilka vi förstår världen och kommunicerar med varandra växer ur våra kroppar. När vi väl har lärt oss ett konceptuellt system är det neuralt inpräglat i våra hjärnor. (Lakoff & Johnson 1999: 5-6). De mest grundläggande konceptuella systemen hänger samman med rumsliga-relationella förhållanden till våra kroppar (Lakoff & Johnson 1999: 30). Till exempel bygger koncepten framför och bakom på relationer till det vi uppfattar som fram och bak på vår kropp (Lakoff & Johnson 1999: 34). Johnson argumenterar för att språkliga koncept har sina rötter i rörelser och andra kroppsliga erfarenheter som sker på en pre-reflektiv nivå (Johnson 2008: 19). Betydelse är alltså inte bara vad som medvetet skapas i tankar och känslor, betydelse går mycket djupare in i våra kroppsliga interaktioner med vår omgivning (Johnson 2008: 25). Den semiotiska kommunikation som interaktioner med konturer i ett berättelserum skapar kan alltså sägas vara dubbelt förkroppsligad då å ena sidan de språkliga koncept genom vilka upplevaren kan sätta ord på sina upplevelser har en logik som bygger på upplevarens kroppslighet, samtidigt som å andra sidan de fysiska rörelserna innehåller rumsliga och materiella egenskaper som förmedlar betydelser. Betydelser som till stor del inte når upplevaren på ett medvetet plan.

Begreppen *överordnad* och *underordnad* bygger alltså bokstavligen på relationen över respektive under vårt kroppsliga varande i världen. Som museibesökare reflekterar jag kanske inte över min fysiska placering gentemot ett utställningsrum på ett medvetet plan men min kropp memorerar det automatiskt och skapar känslofyllda långtidsminnen (Falk & Dierking 2000: 65). Det samma gäller mina rörelser inne i berättelserummen där jag i min kroppsliga närvaro genom sikt- och passagelinjer placeras i olika relationer gentemot övergångar, berättelsemiljöer och karaktärer. Siktlinjer kan skapa relationer mellan interaktiva och representerade deltagare. Om jag som betraktare möter en människas blick då jag går in i ett rum är inte berättelsevärlden och karaktärerna enbart ett erbjudande, berättelsen möter mig med ett krav. En fri siktlinje rakt igenom berättelserummet är istället ett erbjudande till mig som betraktare, jag ser bokstavligen ”rakt igenom”. I berättelserummen finns också attityder i former, ytor, material och rumsligheter, attityder som min kropp memorerar. **En retor som är medveten om vilka attityder som finns i byggnaden kan välja att acceptera eller att förändra, den kan använda sig av attityden som finns i rummet och förhålla sig till de betydelser som kan skapas.**

Analyser av de dokumenterade utställningarna utifrån begreppet *plats* har visat att det Unwin kallar för *ursprungliga platstyper* så som *härden* och *teaterplatsen* (Unwin 2009: 82) används flitigt på olika sätt i de berättelserum som ingår i materialet. Analyserna har också visat att det finns olika varianter på *var* platserna är

placerade, *vem* de är till för och *hur tillgängliga* de är för betraktaren respektive berättelsens karaktärer. Det finns i berättelserummen *platser* som bara är till för betraktaren, det finns *platser* som bara är till för berättelsens karaktärer och det finns *platser* som betraktare och karaktärer kan dela. Det finns *platser inuti* berättelserummen och det finns *platser utanför* berättelserummen (i museets övriga lokaler). Det finns *platser* i berättelserummen som betraktaren kan *gå in i* och vara delaktig i, det finns *platser* i berättelserummen som betraktaren bara kan *titta in i*. Placeringen av en *plats* i rummet kan förmedla egalitära relationer eller hierarkier och maktpositioner. Platsen *tronen* förekommer i järnålderns berättelserum, den placeras alltid invid en vägg där den ger översikt över rummet, vilket förmedlar en maktposition (Unwin 2009: 141). Det finns *platser* som fungerar som *länkar* mellan berättelsens värld och betraktarens värld, berättelsens värld kan vara utomhus utanför utställningsrummet men den kan också vara i en annan tid eller verklighet än den som betraktaren befinner sig i.

De många olika kvalitéer som museibesökaren upplever i berättelserum menar Roppola ger upphov till komplementära matchningar, det skapar *resonans* som kan ge upphov till känslomässiga reaktioner och betydelseskapande (Roppola 2012: 4). En *plats* kan i berättelserummet öppna upp för processer av *fysisk resonans* (Roppola 2012: 151) eftersom betraktaren kan uppleva sig befinna sig på samma *plats* som berättelsens människ/a/or.

Det finns en specifik typ av *platser* i berättelserummen som jag kallar för *fixeringspunkter*. Det

är plaster där upplevaren erbjuds en sittplats. *Fixeringspunkter* fixerar ett perspektiv på berättelsen och jämnar också ut skillnader mellan långa och korta museibesökares upplevelse av perspektivet. *Fixeringspunkter* kan också ge möjlighet för upplevelser av *fysisk resonans* (Roppola 2012: 151) då sittplatsen kan upplevas vara en *plats i berättelsen* som kan delas med berättelsens människor. Sittplatser kan semiotiskt förmedla att museibesökaren kan ta sig lite mer tid i rummet och även att det som finns i rummet är värt att stanna upp för. Närvaron av fixeringspunkter konnoterar därmed att det finns en anledning att stanna lite längre, vilket kanske innebär att berättelsens innehåll upplevs som viktigt. Den sittande ställningen tenderar också att öppna upp för reflektion (Roppola 2012: 184-185). Närvaron av *fixeringspunkter* och de perspektiv de erbjuder är därmed en viktig del av det meningsskapande en betraktare kan tänkas göra. Å ena sidan finns det i den fysiska upplevelsen av sittplatser betydelser utifrån min kroppslighet i relation till rummets konturer. Min kropps skala gentemot rummets och sittplatsens skala innehåller attityder så som högre, lägre eller jämlik status (Unwin 2009: 139), vilket skapar betydelser som min kropp memorerar. Sittplatsen erbjuder också siktlinjer, i vilka det finns attityder och relationer till det omgivande berättelserummet och berättelsens karaktärer. Eftersom sittplatser både uppmuntrar till att stanna upp och antyder att det berättas något viktigt är de också en del av berättelsens komposition. Att det finns en sittplats i en del av berättelserummet och att det saknas i en annan del kan resultera i överbetoning och underbetoning (erkännande/

inte erkännande Lykke 2012: 208)) av de olika delarna av berättelsen samtidigt som sittplatsen kan bidra till att betraktaren tar en extra stund för reflektion över det den ser omkring sig från *fixeringspunkten*. En utställningsskapare som är medveten om vilka effekter sittplatser kan ha, kan aktivt arbeta med att skapa *fixeringspunkter* i berättelserummet som ger de perspektiv på berättelsen som avses.

I de samlade analysresultaten ser jag att den narrativa teorin, de socialsemiotiska metoderna och de rumsliga analyserna med hjälp av *Arkitektur som identifikation av plats* tillsammans har hjälpt mig se att i museiutställningar där det berättas om förhistoria finns det inte några regler om att i berättelserummet upprätthålla barriärer mellan författare, protagonister, berättelsevärldar, verkligheter och läsare. Det finns istället ofta olika sorters *länkar* mellan berättelsens värld och betraktarens värld och det finns kontaktpunkter i *platser* där betraktaren kan sitta eller stå på samma plats som den föreställda förhistoriska människan. Upplevaren kan i flödet av upplevelser skapa betydelser där den med sin kropp interagerar med konturerna i samma värld som berättelsens karaktärer.

En skönjbar tendens är att järnålderns berättelserum placerar betraktaren i en bekant miljö som inte är så långt borta i tid och rum. Betraktaren erbjuds att sitta tillsammans med och uppleva perspektiv tillsammans med järnåldersmänniskan. Betraktaren släpps *in i* järnåldern. Järnåldersmänniskan är allt som "vi" är och betraktaren placeras i en "vi"-relation. Och då berättelserna tenderar att framställa ett *från* den främmande, mystiska (osv.) stenåldern till

järnåldern och då järnåldern och de rumsliga förslag som där framställs, framhålls vara ”vi” här och nu så **ges betraktaren därmed till exempel förslaget att de relationer mellan kvinnligt och manligt som framställs är de relationer vi idag lever utifrån. Och eftersom de rumsliga berättelserna framställer subjektpositionen man-hövding-överordnad och kvinna-underordnad(oviktig) så är det den relationen som framstår som naturlig för ”oss” idag.**

De samlade analyserna har visat på en genomgående tendens att i utställningsberättelserna med olika medel placera betraktaren i en underordnad position gentemot berättelsens maktposition som kan sammanfattas man-hövding. Representationen av ”Hövdingen i Högom” sitter högt på en häst, de visuella representationerna av ”Mannen från Kvissleby” och ”Godsherren från Vendel” sitter då de i rummet på en jämlik nivå möter den medellånga vuxne betraktaren, men skulle de resa sig upp placeras de i en maktposition gentemot alla betraktare. Det utstrålar auktoritet att kunna sitta ned och möta på jämlik nivå. De båda sittande karaktärerna av typen *hövding* vänder ansiktet emot betraktaren men kroppen är snedställd vilket distanserar dem. Betraktaren får aldrig riktigt vara ”vi” med *hövdingen*. *Hövdingen* ges heller aldrig en röst, den talar aldrig direkt till museibesökaren som en fokalisator. En fokalisator kan ge en personlig tolkning av en berättelse vilket ger möjlighet för betraktaren att uppleva en *social resonans* (Roppola 2012: 157) med karaktärer och berättelser, vilket alltså *inte* sker i relationer som skapas mellan betraktare och typen *hövding*. *Hövdingen* framstår alltid som

distanserad, han har integritet och det är bara den officiella personen jag som betraktare får möta.

Analysen har visat att många modus i berättelserummet kan samverka och placera betraktaren som *underordnad*. Upplevaren placeras aldrig som överordnad en karaktär av typen *hövding*. Då betraktaren placeras som överordnad gentemot en karaktär som kategoriseras man är det i kombination med kategoriseringarna sten- eller bronsåldersmänniska. Gentemot typen *kvinna* placeras istället den medellånga upplevaren i rummet nästan alltid i en jämlik eller överordnad position. Undantagen är tre exempel där visuella representationer av kvinnor i berättelser om äldre stenålder placeras i en överordnad position gentemot alla betraktare. Dessa tre kvinnor är alla diffusa, i två fall på grund av suddiga anletsdrag och i ett fall på grund av att bilden är transparent och flyter ihop med bakgrunden. En av dessa kvinnor möter krävande betraktarens blick.

Ett tydligt resultat av analyserna är att berättelserna i texterna och berättelserna i rummen kan vara väldigt olika. Där texterna i de olika utställningarna till exempel är ganska samstämmiga vad gäller vad som framhålls vara kvinnligt och manligt finns det några exempel där de rumsliga berättelserna föreslår olika typer av relationer. Där det i en text framhålls att berättelsens kvinnliga karaktär har lika hög status som den manliga karaktären har i rummet skapats en helt annan berättelse där berättelsens *kvinna* framstår som en fotnot medan mannen i rummet framställs som en *Superöverordnad*. I ett annat berättelserum framstår kvinnligt och



manlig vara två spegelvända halvkor som tillsammans utgör en helhet. Ytterligare ett rumsligt förslag är kvinnligt och manligt som två oförenliga motpoler. Även när det gäller relationen ”vi” och ”dom” kan den rumsliga berättelsen innehålla mycket information som inte finns i texterna. Där det i en text ställs en fråga om huruvida två män någonsin möttes visar den rumsliga berättelsen hur de vänder ryggen till varandra. De båda männen avskiljs också tydligt från varandra med färginramningar som visar att de tillhör två olika världar. **Det viktiga med de här exemplen är att de multimodala rumsliga analyserna har visat att olika modus i berättelserummet kan innehålla olika, ibland motsägelsefulla, betydelser och berättelser.** Men det är också vanligt att de multimodala rumsliga berättelserna i stort sett bara förstärker texternas berättelser. De olika modusen samverkar då i flera betydelseskapande processer i korsande subjektpositioner. Analyserna visar tydligt att **i de rumsliga berättelserna är även upplevarens kropp ett av de modus som ingår i kategoriserings- och klassifikationsprocesser.**

De samlade analysresultaten visar att utställningsberättelsernas manliga och kvinnliga karaktärer byggs upp utifrån olika utgångspunkter och det skapas olika relationer mellan betraktare och manliga respektive kvinnliga karaktärer. Detta blev väldigt tydligt i djupanalyser av tre namngivna karaktärer som visar hur många olika modus samverkar i en rad olika kategoriseringsprocesser vilket placerar de tre karaktärerna i tre väldigt olika subjektpositioner. Karaktären omtalad som ”Hövdingen i

Högom” skapas på samma sätt som karaktärer av typen *hövding* skapas i alla de utställningar som ingår i materialet. Den rikaste graven från ett gravfält, ofta med monumentala gravar, väljs ut och lyfts fram mer som en tänkt maktposition än som en specifik individ. Karaktären skapas utifrån de rika fynden och de mänskliga kvarlevorna diskuteras inte. Karaktärerna Estrid och Hallonflickan, liksom andra namngivna karaktärer kategoriserade som kvinna, skapas istället utifrån specifika fynd där kvarlevorna eller gravkontexten betraktas som ”intressanta”. Analyserna av de tre karaktärerna visar också på mönstret att mannen tilldelas en förhöjande titel som också definierar karaktären, den medelålders/äldre kvinnan omtalas och definieras utifrån kategoriseringen kvinna och den unga kvinnan omtalas och definieras utifrån den förminskande kategoriseringen flicka.

Den diffraktiva läsningen av de arkeologiska utställningsberättelserna har, som nämndes ovan, steg för steg visat att det inte räcker med att räkna antalet kvinnor och män som förekommer i berättelserna och att det viktiga inte är huruvida det är män eller kvinnor som jagar och/eller tillverkar keramik. Vad som istället gör berättelserna androcentriska och enkelspåriga är för det första det ensidiga framlyftandet av vissa aspekter av den förhistoriska människans liv, vilket hela tiden knyts samman med kategoriseringen mannen, samtidigt som kategoriseringen kvinnan systematiskt kombineras med aspekter som förminskas och/eller förtigs. För det andra skapas i många av de rumsliga berättelserna klassifikationsprocesser som lyfter kategoriseringen mannen (ofta som *hövding*) till

*Superöverordnad* medan *kvinnan* placeras som jämlik eller *underordnad*.

Den diffraktiva läsningen av berättelser om förhistoriska epoker och människor har också tydligt visat att berättelserna om stenålder och järnålder med alla olika modus i berättelserummen framställs som de två motpolerna naturen och kulturen, vilket också flätas samman med kvinnan/mannen. Rumsliga visuella berättelser om stenålder kan domineras av *kvinnan*, men berättelsernas texter underbetonar för det mesta eller förtiger henne (inte erkänner + exkluderar). Det är alltså framförallt i berättelserummets många andra modus än skriven text som kategoriseringarna kvinna och stenålder förenas till en enhet. Denna sammankoppling sker inte alls på samma sätt i utställningarnas texter där det som framhålls vara viktigt (erkännande) istället systematiskt kombineras med kategoriseringen man, oavsett vilken tidsålder berättelsen handlar om. Det är alltså kombinationen stenålder-kvinna som inte ges erkännande. Teknik i form av jakt, verktygstillverkning och till viss del jordbruk är det tidlöst erkända och viktiga. Undantaget från regeln är att kvinnan i ett par berättelser förknippas med "uppfinnandet" av att odla grödor.

Den diffraktiva läsningen av berättelser om arkeologi och historiebruk har visat att det finns två tydliga varianter av typen *arkeologen*. Det finns å ena sidan subjektspositionen arkeologen-pionjären-aktören-forskaren-individen-mannen (professionalisering) som driver disciplinen och kunskapen framåt och

å andra sidan arkeologen-vardagen-gruppen-kvinnan som utför de många arbetsuppgifter (vardagssysslor) en arkeolog har i vardagen (erkännande/inte erkännande Lykke 2012: 208).

I det inledande kapitlet ställdes frågorna:

- Skapas det i utställningsberättelserna normer och (o)rättvisor, och i så fall vilka?
- Utmanas och förhandlas normer och (o) rättvisor, och i så fall vilka?
- Skapas det i berättelserna perspektiv på nutidens identiteter, sociala grupper, gränsdragningar och hierarkier?
- Berättas det om kulturmöten och influenser från olika kulturer och religioner?
- Skapas det i berättelserna komplexitet och alternativ?

Svaren är att det finns flera exempel där normer utmanas och förhandlas men dessa berättelser är undantag från ett helhetsresultat som visar att de svenska arkeologiska berättelserna istället *skapar* normer och naturaliserar stereotypa syner på identiteter, sociala grupper, gränsdragningar och hierarkier. Det finns gott om exempel i de enskilda utställningarna där normer till en viss del utmanas vad gäller framställningen av (stereo)typen *kvinnan*. Dock tränger utmaningarna sällan igenom i alla olika modus. Det berättas till viss del om möten och influenser från olika kulturer och religioner, i någon mån i berättelser om bronsålder, men framförallt i berättelser om järnålder och då främst om kontakter med medelhavsregionen.

Det berättas också till viss del om kontakter i österled och med islam. I några berättelser lyfts en viss komplexitet och alternativa berättelser fram vad gäller identitet, kulturer och religiös tillhörighet, men, återigen, detta är undantagen från det samlade resultatet som visar berättelser där ett enda händelseförlopp framstår som självklart. Tidsepokerna räknas upp som automatiskt följande på varandra och övergången från fornnordisk tro till kristendom framställs som självklar. **Det finns alltså i berättelserna ingen komplexitet och inga alternativ vad gäller de stora dragen i de historiska förlopp som beskrivs. Det framställs med andra ord i de arkeologiska berättelserna inte några perspektiv på nutidens identiteter, sociala grupper, gränsdragningar och hierarkier.**

Vad som istället framträder är *berättelsepraktiker* som med små variationer framställer en och samma berättelse om och om igen. Den kan kallas för *Berättelsen om sten-, brons- och järnåldern* men den kan likaväl kallas för *Berättelsen om vägen från naturen till kulturen* och/eller *Den stora berättelsen om moderniteten*. I denna berättelse finns tydliga drag av det Laurajane Smith kallar för en auktoriserad kulturarvsvdiskurs som framhåller en specifik uppsättning med värderingar som om de vore universella, samtidigt som de underminerar alternativa föreställningar (Smith 2006: 11).

Men, som konstaterats ovan, även om berättelserna framstår som ganska lika varandra så har analysarbetet och den diffraktiva läsningen visat på komplexa kategoriseringsprocesser som i många olika lager sam-producerar betydelser. Jag ser också i resultaten komplexa processer i det som jag kallar för berättelsepraktiker.

## berättelsepraktiker i praktiken

Donna Haraway framhåller att historieberättande är centralt för allt vetenskapligt berättande. I studier av berättelseskapande praktiker inom primatforskningen urskiljer Haraway en samling berättelser som utgör ett berättelsefält med axlar för organisation och regler för att producera förändringar, förvrängningar och betoningar. Haraway identifierar vad hon kallar för handlingstypologier i ständiga narrativa tillslutningar som skapar specifika betydelser om och om igen. Och precis som Haraway i det vetenskapliga berättandet, låt oss just nu kalla det för textberättande, ser ett berättelsefält med maktaxlar ser Melanie Wiber i bildberättandet en viktig del i skapandet av den enda dominerande berättelsen om evolutionen (Wiber 1998). I de arkeologiska museiutställningarna finns kombinationer av textberättelser och bildberättelser liksom berättelser i många andra modus och **jag ser i de arkeologiska utställningarna ett berättelsefält med narrativa tillslutningar där många olika modus tillsammans orkestreras och skapar, förstärker, förvränger, förstorar, förminskar eller döljer betydelser i fyra dimensioner. I de narrativa tillslutningarna artikuleras klassificeringar och kategoriseringar tillsammans med narrativa strukturer, attityder och hierarkier.**

I berättelsefältet går att identifiera berättelser som sedan Adolfssons undersökning på 1980-talet har försvunnit, andra berättelser finns fortfarande kvar och några nya har tillkommit. En berättelse som har försvunnit från fältet är jämförelser mellan Skandinaviens förhistoriska människors liv och nutida människor i så kallade u-länder. Det är inte heller så vanligt

att göra jämförelser mellan nutida och forntida jägar-samlar-folk. En ny berättelse som har tillkommit till fältet är berättelsen om kvinnan som (också) har makt och status. Men den nya berättelsen har inte riktigt trängt igenom i berättelsepraktikerna då det både i text och i andra modus finns en tendens att förneka eller förminska berättelsens mäktiga *kvinna*. Därmed finns det motsägelser i de narrativa tillslutningarna. Ovan konstaterades att Adolfsen på 1980-talet identifierade olika innehåll i berättelser om sten-, brons- och järnålder på samma sätt som jag i 2010-talets utställningar ser tre olika berättelser. De narrativa tillslutningarna i stenålderns berättelserum är förhållandevis oförändrade medan berättelser om brons- och järnålder på 2010-talet innehåller helt andra handlingstypologier än de Adolfsen identifierade för trettio år sedan.

Haraway beskriver också ett fenomen som hon kallar för figurationsprocesser, vilket jag ser som en vidareutveckling på analyser av berättelsepraktiker och betydelseskapande. Jag kommer att utveckla det nedan, men vill först följa upp några andra trådar som går att plocka upp i analysresultaten. Ovan konstaterades att barriärerna mellan berättelsens värld och betraktarens värld i de arkeologiska berättelserum som ingår i materialet ofta bryts. Det är till exempel inte ovanligt att en karaktär i berättelsen riktar blicken ut mot betraktaren. De *interreaktioner* som sker i berättelserummen är oftare mellan representerad och interaktiv deltagare än mellan olika representerade deltagare. Och, som diskuterades ovan, detta kanske representerar ”vår” forskande blick mot

det förflutna och de visuella berättelsernas karaktärer som möter betraktarens blick kanske visualiserar ”vår” önskan att möta oss själva så som ”vi” var då. De skapade berättelserna om de förhistoriska människorna och deras liv handlar då inte i första hand om hur *de* interagerade med, och interreagerade på varandra, utan istället om ”vår” interaktion med ”dem”. I detta sökande upprepas ett antal korsande berättelser i ett berättelsefält där huvudintrigen *Vägen från naturen till kulturen* upprepas med små variationer. I de korsande berättelserna som utgör fältet naturaliseras en specifik uppsättning värderingar. Berättelserna som framställs i svenska arkeologiska museiutställningar påminner mycket om det Paul Privateer kallar för ursprungsberättelser. Ursprungsberättelser från myt, religion och vetenskap har, oavsett om de beskriver universums födelse eller *Homo sapiens* uppkomst, ofta liknande innehåll och kulturella funktioner. Ursprungsberättelserna ordnar och organiserar data, de namnger, de utgör hierarkier, skapar sekvenser och genealogier, definierar resurser och värden, gör observationer, uppfinnar sexuella skillnader och där till hörande genusroller. Ursprungberättelserna är helt enkelt fullt upptagna med ”kulturskapande” (Privateer 2005: 16).

Privateer framhåller att ursprungsberättelser skapar kulturella kartor som befästs genom repetition och institutionalisering och slutligen förstärker specifika sociala beteenden. Konventionella berättelser om människans ursprung är ideologiska på grund av att de kontinuerligt stärker dominerande kulturella idéer (Privateer 2005: 23). Det är postmodern kritik mot ursprungsberättelserna som har visat att

”världen av ursprung” tar materiell form som en uppsättning koder där berättelser om ordning fungerar som konstruktioner av auktoritet. Vad som blir tydligt är att berättelserna innehåller föreställningar om makt och kunskap som skapar kulturella system av reglering (Privateer 2005: 26-27).

Och nu tillbaka till Haraway och det hon kallar för figurationsprocesser. Figuration menar Haraway är en komplex praktik med djupa rötter i den västerländska kristna realismens semiotik. I praktiker av figuration smids identiteter, subjektpositioner öppnas upp och substitutioner och surrogat skissas i praktiker av figuration (Haraway 1997: 9). Figurer avser generellt sett grafisk representation och visuella former och figurer behöver inte vara föreställande och efterliknande (mimetiska) men de måste vara troper (bildliga), de kan alltså inte vara bokstavliga och själv-identiska. Figurer måste involvera åtminstone någon sorts förskjutning som kan besvara identifikation och säkerheter. Figurationer är performativa bilder som kan innebos. De kan vara verbala eller visuella förtätade kartor över utmaningsbara världar. Haraway betonar figuration för att tydliggöra den tropiska kvalitén hos alla materiellt semiotiska processer (Haraway 1997: 11). Figurationer har alltid med sig någon temporal modalitet som organiserar tolkande praktiker. Temporaliteten hos figurer kan vara utvecklingsmässig. Utvecklingsmässig tid är en legitim avkomma av temporaliteten i en frälsningshistoria som passar till den kristna realismens och den teknovetenskapliga humanismens figurer. Haraway menar att Foucault avgränsar ett antal nittonhundratalsfigurer, bland annat *den*

*hysteriska kvinnan* och *den perverse homosexuelle*, som är involverade i dramer av hälsa, degenerering och den organiska effektiviteten och patologin hos produktion och reproduktion (Haraway 1997: 11-12). Den figuration som är mest känd av de som Haraway identifierar är den hon kallar för cyborg.

I min läsning av det Haraway beskriver som figurationspraktiker kopplar jag samman det med några av de *typer* av karaktärer som skapas om och om igen i de arkeologiska utställningsberättelsernas narrativa avslutningar. Det öppnas upp subjektpositioner som är skissartat förenklade i typerna *kvinnan*, *jägaren*, *hövdingen* och *arkeologen*. Jag ser även många likheter mellan figureringsprocesserna och Privateers beskrivning av ursprungsberättelsen eftersom ursprungsberättelser skapar identiteter som ger upphov till subjektpositioner i utmaningsbara världar. Haraway menar att hela mänskligheten görs till en modernistisk figur och denna mänsklighet har ett allmänt ansikte, en universell form. Mänsklighetens ansikte har varit mannens ansikte. Feministisk mänsklighet måste ha en annan form och andra gester men framförallt måste vi ha andra figurer av mänskligheten (Haraway 2004: 47).

De tre figurationerna jägaren, hövdingen och arkeologen utgör tillsammans en temporal ordning där de i berättelser om förhistoria är startpunkten (ursprunget), slutmålet (skapelsens krona) och det i nutiden utforskande subjektet (aktören). Arkeologen är figurationen av människan här och nu som har agensen i berättelsen om kunskapandet om förhistoria.

I berättelsen om äldre stenålder, berättelser om tiden då människan levde som

fångst-samlare-jägare-fiskare identifierar jag den ständigt återkommande figurationen jägaren. Jägaren är den ursprungliga subjektpositionen som kan innebos både av kvinnor och av män, förutom då det gäller den specifika kategoriseringen storviltsjagande jägare (alltså den subjektposition som har gett upphov till benämningen jägare) som alltid är en man. Mönstret är att jakt och animalisk föda överbetonas och insamling och vegetarisk föda skymms undan och att det är *jägaren* som jagar, fiskar, fångar, (samlar).

Mönstret med överbetoning av jakt och underbetoning av vegetarisk föda konstaterar Melanie Wiber även går att se i forskning om människans evolution, vilket hon menar ligger till grund för androcentriska evolutionsteorier (Wiber 1998: 42). Och även om forskare har uppmärksammat androcentrismen så har aldrig ”woman the gatherer” blivit populariserad på samma sätt som den jagande mannen och i till exempel skolböcker har centreringen runt mannen och jakten visat sig vara en väldigt motståndskraftig berättelse (Wiber 1998: 38). I berättelser om människans evolution ser Wiber en överbetoning på stenredskap och flintslagning i en köttbaserad ekonomi. Wiber framhåller att den sammanlänkade uppsättningen kött-(maskulina)-verktyg är den mest genomträngande berättelseoperatören i forskningen om människans evolution (Wiber 1998: 43). Nu är det några år sedan Wiber gjorde sin undersökning men analyserna av de dokumenterade utställningsberättelserna som har gått att besöka under 2010-taltets första hälft visar att det är kombinationen mannen-jakten-tillverkning av redskap som i samtalsrummet till stor

del dominerar i berättelser om äldre stenålder där *jägaren* är huvudkaraktären. Jägaren är en figuration som kartlägger relationen mellan animalisk jagad föda och det underkommunicerade insamlandet och fångandet av mat och som då också kartlägger relationen mellan den ”livsviktiga” mannen (köttet) och den ”oviktiga” kvinnan (fångad- fiskad- samlad- föda, vegetariskt) (erkännande/inte erkännande Lykke 2012: 208). Det här vill jag återigen jämföra med ett resultat som Anna Samuelsson redovisar från sina analyser av naturhistoriska museiberättelser och filmer där hon ser att det finns en ”köttnorm” och en ”karnivor kultur” (Samuelsson 2008: 303).

I de arkeologiska utställningsberättelser som ingår i materialet har mänskligheten i början av berättelsen både mannens och kvinnans ansikte men intrigen i berättelser om förhistoria leder oundvikligen till den *Superöverordnade* mannen-hövdingen (skapelsens krona). Den förskjutning som sker i den performativa figurationen hövdingen är att subjektpositionen i det multimodala fyrdimensionella berättelserummet *inte* kan innebos då upplevaren intra-agerar med rummets konturer. Upplevaren känner med hela kroppen att den är för liten och att den är placerad som *underordnad* i rumsliga klassifikationsprocesser. Upplevaren får heller aldrig höra *hövdingens* röst, hövdingen fungerar aldrig som en fokalisator som ger en personlig tolkning av berättelsen. Det ges alltså aldrig i berättelserna möjlighet till processer av vare sig *fysisk* eller *social resonans* (Roppola 2012: 157) med den performativa figurationen hövding. Betydelseerna förmedlas genom upplevarens fysiska närvaro och rörelser i rummet. Vad

upplevaren i berättelserummet ibland tillåts fysiskt innebo är typen *järnåldersmänniskan* i motsats till typen *stenåldersmänniskan* där det istället ofta finns en förskjutning som skapar avstånd.

Upplevaren tillåts också i några exempel innebo subjektpositionen kvinna-arkeolog-var-dagssysslor men stängs ute från subjektpositionen man-arkeolog-forskare. Figurationen arkeologen kartlägger på sätt och vis relationen mellan det agerande (forskande) subjektet och det i händelseförloppet agenslösa studerade objektet. Men *Hela berättelsen om förhistorien* är också ett objekt gentemot den studerande arkeologen, subjektet. I de arkeologiska berättelserna är det framförallt typen *arkeologen*-mannen som har en tydligt uttalad agens i de händelseförlopp som för berättelsen framåt. Och även om det i berättelserna ibland framstår som att människan går från hjälplös medåkare i tidens gång till en mer agerande entitet som påverkar sin omgivning så framstår nästan aldrig den förhistoriska människan som den som driver historiska händelseförlopp. Agensen ligger istället i berättelser om arkeologin där *arkeologen* är det studerande subjektet som driver sökandet på kunskapen om det studerade objektet förhistoria och den förhistoriska människan framåt. Museibesökaren befinner sig tillsammans med *arkeologen* i positionen som det studerande subjektet och i narrativa avslutningarna av intrigen *Vägen från naturen till kulturen* är den förhistoriska människan den som i intrigen går från att vara odefinierade grupper av *stenåldersmänniskor* till ett ”vi” i *järnåldersmänniskan*.

Figurationerna arkeologen, hövdingen och jägaren är varianter av det Haraway kallar

för mänsklighetens modernistiska figur med mannens ansikte (Haraway 2004: 47). Men det är inte bara mannens ansikte, de är också figurationer av normerna: **man-vuxen-(jägare/bonde)-överklass(hövding)-specialist-individ-”ljushårig-ljusögd-ljushyad”-heterosexuell-frisk och funktionell-kristen (västerländsk)**. Med andra ord är egentligen den komplexe mannen i de många olika subjektpositionerna bara en illusion. Mannens ansikte kan gå under namnet flintsmed, handelsman och hövding men det är egentligen bara varianter på samma modernistiska normfiguration.

Den fjärde figurationen kvinnan har en egen inneboende temporalitet där subjektpositionen till viss del förändras genom de förhistoriska epokerna, men det finns också en tidlöshet i kvinnan eftersom de tydligt definierande karaktärsdragen av att ägna sig åt ”oviktiga rutinsysslor” i hemmet och att vara den barnafödande är de samma genom hela berättelsen om förhistoria. Figurationen och typen *kvinnan* framstår som människan du kan studera på nära håll, som talar till, eller tillsammans, *med dig*. Människan utifrån de fysiska kvarlevorna, det materiellt närvarande spåret som *arkeologen* kan studera, lära sig av och skapa en figuration som kan innebos.

Den ursprungsberättelse om skapas i de arkeologiska utställningsberättelserna består alltså av ett berättelsefält där en uppsättning korsande berättelser möts och de korsande berättelserna består i sin tur till stor del av figurationer som öppnar upp specifika subjektpositioner. Berättelserna är performativa och de involverar upplevarens alla sinnen och kroppslighet i ett materiellt semiotiskt arbete.

För att skapa arkeologiska berättelser med många ansikten av människan istället för att befästa normer och hierarkier behöver alltså figurationen kvinnan utmanas, vilket också görs i många utställningsberättelser. Dock tenderar det att bli en figuration av kvinnan med makt och status. Det behövs alltså fler figurationer med kvinnans ansikte. **Men det räcker inte med att bara rikta uppmärksamheten mot figurationen kvinnan, det blir troligtvis effektlöst om det inte samtidigt aktivt arbetas med att utmana figurationerna av den modernistiske mannen. Det behöver helt enkelt skapas många nya ansikten av både män, kvinnor, den/det och hen, alltså av mänskligheten.** Figurationer som skapar kartor som inkluderar klasstillhörigheter, etniciteter, utseenden, religiösa tillhörigheter, ålder och funktionsvariationer.

I mina samlade analysresultat ser jag att de utställningar där det går att identifiera författarintentionen *Att öppna upp perspektiv och ställa kritiska frågor* framställs berättelser där just kulturella kartor ifrågasätts och problematiseras. I dessa berättelser skapas ofta också en transparens som visar betraktaren processer bakom skapandet av kunskaper. I dessa berättelser öppnas upp för processer av *diskursiv breddning* (Roppola 2012: 231) och världen (om)gestaltas på ett sätt där betraktaren ges möjlighet att kritiskt reflektera. Men vad som också är tydligt i de här utställningsberättelserna är att även om författarintentionen är att öppna upp för kritiska frågor och funderingar betyder inte det att berättelsen inte kan varvas med *Att berätta hur det var/kan ha varit*. Dessa utställningsberättelser visar istället på att det är fullt möjligt att kombinera författarintentionerna.

## upplevelsernas olika lager genom tid och rum

De socialemiotiska, multimodala och rumsliga analyserna har visat att betydelser i berättelserummen skapas *i relationer*, både i relationer mellan olika typer av representerade deltagare och i relationer mellan interaktiva deltagare. Utifrån en *teori om förkroppsligad betydelse* är alla betydelser relationella och skapas inom ett flöde av erfarenheter hos en människa som engagerar sig med sin omgivning (Johnson 2008: 10). I våra kroppsliga rörelser i världen (berättelserummet) finns villkoren för hurdan vår värld är och för vilka *vi* är. I det berättelserum där upplevaren kan *gå in i* berättelsen kommer upplevarens kunskaper och betydelser från rörelser, både kroppsliga förflyttningar och våra interaktioner med rörliga föremål. I varandet-i-rummet upplever museibesökaren kvalitéter av *interaktioner mellan organism-omgivning* (Johnsson 2008: 25) med alla sinnen. Mycket av detta sker på ett pre-kognitivt plan (Lakoff & Johnson 1999: 13, Johnsson 2008: 17). Alltså skapas många betydelser som upplevaren inte funderar över på ett medvetet plan.

En museibesökare som rör sig i ett berättelserum, kanske sätter sig en stund, läser några texter, tittar på några bilder och föremål och sedan går vidare skapar i sina interaktioner med kvalitéter i material och rumslighet betydelser *i relation* till vem besökaren själv är. I berättelserummet möter betraktarna orkestrerade betydelser i till exempel figurationer och relationen till dessa figurationer beror till stor del på *vem du är*. **Eftersom figurationer är performativa och kan innebos och eftersom figurationerna i berättelserummen tydligt visar normer**



**skapas betydelser om huruvida upplevelsen kan vara en del av normen eller om den avviker.** Och eftersom upplevelsen alltid skapar långtidsminnen med betydelser utan att medvetet memorera dem (Falk & Dierking 2000: xiii-xiv, 65) spelar det ingen roll om de multimodala figurations-, klassifikations- och kategoriseringsprocesser som pågår i rummet när upplevelsen på ett medvetet plan eller ej, de sitter ändå memorerade i kroppen.

Analysarbetet har tydligt visat att i berättelserummet är upplevelsens kropp ett modus bland alla andra och betydelserna skapas i många fall i relation till vem tolkaren är och hur den rör sig i rumtiden. Berättelsen blir till i relation till betraktaren och betraktaren blir till i relation till berättelsen. Museibesökaren upplever i rummet sig-själva-i-en-berättelsevärld. Det intersektionella perspektivet kan utvidgas till studiet av de processer som i rummet placerar olika betraktare i olika subjektpositioner gentemot berättelserna och berättelsernas karaktärer. En del upplevelser är troligtvis ganska lika oavsett vem besökaren är, andra upplevelser placerar olika individers kroppar och identitetsformationer i väldigt olika positioner. Där en individ ges möjlighet att uppleva *fysisk* och/eller *social resonans* (Roppola 2012: 150) kan en annan individ istället uppleva dissonans fysiskt och/eller socialt.

## avslutande reflektioner

Det samlade metodramverket har hjälpt mig att göra en diffraktiv läsning av det dokumenterade materialet och mycket intressant har kommit fram. Men det finns också mycket kvar att

undersöka. Min ansats har varit att göra multimodala analyser som inkluderar alla sinnen i upplevelserna. Dock har stort fokus riktats mot det semiotiska arbete som hänger samman med det visuella, rumsliga och kroppsliga. Resursen ljud har, även om den finns med i analyserna, inte utforskats fullt ut vad gäller semiotiskt meningsskapande. Det finns alltså mer att utforska vad gäller ljud. Doft är resursen som inte har berörts över huvudtaget. Till stor del på grund av att dofter, av förklarliga skäl, inte används aktivt i utställningarna som en semiotisk resurs. Men dofter kan ändå finnas där, av olika anledningar, och då tillför de betydelser. Om det hade det funnits tydliga dofter i något utställningsrum hade jag troligtvis registrerat det, men jag har inte aktivt letat efter doft då jag har vandrat i utställningsrummen.

Dofter kan till exempel finnas i en byggnad. En grupp studenter som jag hade gett i uppgift att analysera en utställning kom tillbaka och berättade att det i utställningslokalen ”luktade gammalt”. En annan byggnad kanske ”luktar nytt”. Kanske har en vägg precis målats och doften av färg läcker in i berättelserummet. När jag vid lunchtid går direkt från museets restaurang in i museiutställningen kanske doften av dagens rätt följer med mig in i berättelserummet. Någon kan precis ha städat kapprummet som jag passerar på vägen till utställningen och doften av såpa kan följa med in genom öppningen.

Men även om fokus har legat på visuella berättelser och rumsliga arrangemang så har fördelningen även där lite skevt lagt betoningen på människor som representationer, rekonstruktioner och som kvarlevor. Därav har mindre

fokus riktats mot artefakterna. Artefakterna är, lite grand som ljudet, med i analyserna men det finns troligtvis mycket kvar att diskutera vad gäller semiotiska betydelseskapanden utifrån dispositioner och arrangemang av arkeologiska artefakter, liksom betydelseskapanden i relationer mellan människa och artefakt. Li Kolker lyfter fram ett intressant exempel i arbetet med att förändrar utställningen *Vikingar* SHM. Med hjälp av analyser utförda av skolbarn uppmärksammades att ett svärd som förknippas med mannen och en stav som förknippas med kvinnan förevisades på olika sätt i utställningsmontrarna. Svärdets placering förmedlade makt, medan stavens placering skymde undan kvinnan (Kolker 2015: 77). Den här typen av analyser kan utvecklas och skulle troligtvis ge många intressanta resultat.

Jag har också lyft fram att det skulle vara intressant att utveckla analyserna av relationer mellan människa och djur. Fördjupade analyser av djurens roller och subjektspositioner skulle troligtvis kunna ge intressanta resultat om det till exempel kopplas samman med de analyser sociologen Anna Samuelsson har gjort av berättelser på naturhistoriska museer. Samuelsson ser tydligt i dessa berättelser hur det skapas en kropp/själ-dualism vilket hon kopplar ihop med en djupt rotad människa/djur-dikotomi i berättelser där människan systematiskt framställs som någonting annat än naturen (Samuelsson 2008: 301). Går det att i de arkeologiska berättelserna se mer nyanserade kategoriseringar med flytande gränser mellan människa och djur? Eller är uppdelningen lika tydligt tudelad som i de naturhistoriska berättelser Samuelsson analyserar?

Men det finns också betydelser i berättelserna i skapade *relationer* mellan människor och djur, fåglar och fiskar. Relationerna kan fungera som semiotiska resurser i berättelsepraktikerna. Antikvetaren Karin Johansson visar i sin avhandling *Birds in the Iliad, identities, interactions and fuctions* (2012) att olika arter av fåglar används som semiotiska resurser i berättelsen för att skapa betydelser. Johansson vidareutvecklar sina analyser i en artikel där hon använder Karen Barads agentiella realism och visar då på en komplex semiotisk kommunikation där fåglar, människor och gudar intra-agerar med varandra liksom med berättare och läsare. Fåglarna är

... delaktiga i styrke- och statusutbyten  
... och konstruerar identiteter. (Johansson 2014: 480)

På samma sätt är bytesdjuret en semiotisk resurs i de arkeologiska berättelserna då de intra-agerar med den jagande jägaren i skapandet av identiteten jägare. Men människan blir också i berättelserna kultur i relationer med djuren. Dragdjuret kan tillsammans med bonden representera teknikens framväxt i jordbruket och ridhästen kan vara ett statusattribut till hövdingen. Aveln av får ger upphov till ull som går att spinna garn av. I en berättelse nämns en vallpojke, en identitetskategori som liksom benämningen herde och herdefolk är skapad utifrån relationen mellan djuret och människan.

I det inledande kapitlet framhöll jag att de arkeologiska museiutställningarna är ett medium för kommunikation mellan forskande

arkeologer och en intresserad allmänhet. När jag nu avslutningsvis ska reflektera över de resultat som analysarbetet har gett vill jag dock framhålla att de svenska arkeologiska museiutställningarnas berättelser tillsammans ger en väldigt orättvis bild av den arkeologiska forskningen. Den intresserade person som istället för att gå på museum sätter sig hemma i soffan och läser en populärvetenskaplig bok om svensk arkeologi upptäcker snabbt att de samlade kunskaper som finns inom disciplinen utan problem kan användas för att skapa berättelser där komplexitet och mångfald lyfts fram. Både vad gäller det vi vet om förhistoriska samhällen och praktiker och vad gäller olika tolkningar av de fragmentariska spår som berättelserna är uppbyggda utifrån. Det här visar till exempel Stig Welinder i det första bandet av *Sveriges Historia* (2009) där han i inledningen deklarerar att berättelsen inte kommer att delas in i sten-, brons- och järnålder. Framställningen följer istället tematiska trådar och mångfald, komplexitet och variationer lyfts fram steg för steg i berättelserna. Samtidigt belyses materialet utifrån olika tolkningar och olika tänkbara scenarior. Welinder arbetar även aktivt för att bryta

ned uppdelningen mellan "Sveriges förhistoria" och Norrlands förhistoria. I boken finns också inlägg av några andra författare som berör olika aspekter av arkeologin och användandet av disciplinen. Ett annat exempel är Anna Lihammers bok om *Vikingatidens härskare* (2012) där hon ger komplexa beskrivningar av samhällsorganisationer och maktstrukturer där män och kvinnor agerar tillsammans i kompletterande performativa sociala praktiker. Lihammer använder inte figurationen hövdingen och hon ramlar heller inte i fällan att framhålla att kvinnan "också" har makt och status. Istället framträder i berättelsen ett komplext nätverk av sociala relationer som skapas av en grupp människor som kan kallas för eliten. Lihammer är noggrann med att framhålla att det är en liten grupp människor som lever på det här viset och att det finns stora variationer i lokala samhällens praktiker och levnadsförhållanden. Vad jag vill visa med de här exemplen är att det inte är det samlade arkeologiska materialet som sätter gränser för skapandet av komplexa och problematiserande berättelser som är riktade till en intresserad allmänhet.

## appendix – utställningarna

### *10 000 år på Gotland*

Fornsalen, Gotlands museum, Visby  
länsmuseum  
[www.gotlandsmuseum.se](http://www.gotlandsmuseum.se)  
Öppnad 2007  
Besökt 2011-09-08

### *Att välja himmel*

Fornsalen, Gotlands museum, Visby  
länsmuseum  
[www.gotlandsmuseum.se](http://www.gotlandsmuseum.se)  
Öppnad 2005  
Besökt 2011-09-08

### *Barbaricum, en utställning om Uppåkra och Skånes järnålder*

Lunds universitets historiska museum, Lund  
[www.luhm.lu.se](http://www.luhm.lu.se)  
Öppnad 2007  
Besökt 2011-08-03

### ***Bilder av våra förfäder***

Lödöse museum

[lodosemuseum.se/sv/Vastarvet/Verksamheter/Lodose-museum/](http://lodosemuseum.se/sv/Vastarvet/Verksamheter/Lodose-museum/)

Öppnad 2007

Besökt 2011-05-07 och 2014-10-14

### ***Blekinge i ett nötskal***

Blekinge museum, Karlskrona

Länsmuseum

[www.blekingemuseum.se](http://www.blekingemuseum.se)

Utställningen berättar om forntid och historisk tid och det är bara den förhistoriska delen som är dokumenterad och ingår i analyserna.

Öppnad: 2006

Besökt: 2014-07-20

### ***Ett annat liv***

Stockholms läns museum, Nacka

[www.stockholmslansmuseum.se](http://www.stockholmslansmuseum.se)

Öppnad 2006

Besökt 2011-11-17

### ***Fornsalen***

Malmö Museer

[malmo.se/Kultur--fritid/Kultur--noje/Museer--utställningar/Malmo-Museer.html](http://malmo.se/Kultur--fritid/Kultur--noje/Museer--utställningar/Malmo-Museer.html)

Öppnad 1978 (nedplockad)

Besökt vid flera tillfällen men dokumenterad 2011-08-01

***Forntid***

Skellefteå museum  
skellefteamuseum.se  
Öppnad 1985  
Besökt 2012-09-02

***Forntid på Falbygden***

Falbygdens museum, Falköping  
www.falköping.se/upplevadora/falbygdensmuseum  
Öppnad: 1994  
Besökt 2011-04-27, 2013-01-23 och 2014-09-30

***Forntiden – renskötsel - nybyggarliv***

Västerbottens museum, Umeå  
länsmuseum  
www.vbm.se/sv/index.html  
Öppnad 1980  
Besökt 2011-02-23

***Forntidens identiteter***

Borås museum  
www.boras.se/forvaltningar/kulturforvaltningen/kulturforvaltningen/borasmuseum/borasmuseum

Del av utställningen ”Liv, Lust och Längtan – En historisk resa genom tid och rum”

Öppnad 2009  
Besökt 2011-04-17

### ***Forntider I***

Statens historiska museum, Stockholm

[www.historiska.se](http://www.historiska.se)

Öppnad 2005

Besökt 2010-10-06, 2011-11-16, 2012-06-18 och 2014-04-14

### ***Forntider II***

Statens historiska museum, Stockholm

[www.historiska.se](http://www.historiska.se)

Öppnad 2007

Besökt 2010-10-06, 2011-11-16, 2012-06-18 och 2014-04-14

### ***Från renjägare till viking***

Kulturparken Småland, Smålands museum, Växjö

länsmuseum

[www.kulturparkensmaland.se](http://www.kulturparkensmaland.se)

Utställningen är uppbyggd runt ett antal gamla modeller som funnits i en tidigare utställning.

Öppnad 2007 eller 2008

Besökt 2013-08-13

### ***Fångstfolk***

Jamtli, Länsmuseum i Jämtlands län, Östersund

[www.jamtli.com](http://www.jamtli.com)

Öppnad 1995

Besökt 2012-02-09 och 2013-11-06

### ***Gryningsland, en utställning om Enköpingstraktens förhistoria***

Enköpings museum

[www.enkoping.se/swwwing/app/cm/Browse.jsp?PAGE=7100](http://www.enkoping.se/swwwing/app/cm/Browse.jsp?PAGE=7100)

Öppnad 2002

Besökt 2012-07-30

***Gudar och GPS, Bondeliv från Stenålder till Nutid***

Örebro läns museum

[www.olm.se](http://www.olm.se)

Utställningen berättar om forntid och historisk tid och det är bara den förhistoriska delen som är dokumenterad och ingår i analyserna.

Öppnad 2002-12-06

Besökt 2011-03-25

***Halland genom tiderna – Från inlandsis till badparadis***

Hallands kulturhistoriska museum, Varberg

länsmuseum

[www.hkm.varberg.se](http://www.hkm.varberg.se)

Utställningen berättar om forntid och historisk tid och det är bara den förhistoriska delen som är dokumenterad och ingår i analyserna.

Öppnad 2014-06-15

Besökt 2014-07-01

***Hövdingen i Högom***

Sundsvalls museum

[www.sundsvall.se/museum](http://www.sundsvall.se/museum)

Öppnad 1993

Besökt 2011-02-21



***Jag Herulen - en värmländsk historia***

Värmlands museum, Karlstad  
länsmuseum  
www.varmlandsmuseum.se

Utställningen berättar om forntid och historisk tid och det är bara den förhistoriska delen som är dokumenterad och ingår i analyserna.

Öppnad 1998  
Besökt 2011-03-28

***Kungshögen - En statusgrav i det vendeltida Sunnerby***

Vänernuseet, Lidköping  
www.vanernuseet.se  
2010-09-12 – 2010-10-31  
Besökt 2010-09-21

***Mellan is och eld***

Västergötlands museum, Skara  
länsmuseum  
vastergotlandsmuseum.se  
Öppnad: februari 2012  
Besökt 2012-07-20

***Människor som vi***

Landskrona Museum  
www.landskrona.se/museum.aspx  
Öppnad december 2002  
Besökt 2011-06-15 och 2014-10-07

***Möten mellan älvarna***

Murberget, Länsmuseum Västernorrland, Härnösand  
www.murberget.se  
Öppnad 1994  
Besökt 2012-03-21

***Otto Rydbeck's sten- och bronsal***

Lunds universitets historiska museum, Lund  
www.luhm.lu.se  
Öppnad: 2010  
Besökt 2011-08-03

***Skatterna från Vång***

Blekinge museum, Karlskrona  
länsmuseum  
www.blekingemuseum.se  
2014-05-31 – 2015-02-22  
Besökt: 2014-07-20

***Spår***

Silverbuseet, Arjeplog  
www.silverbuseet.se  
Öppnad 1996  
Besökt 2012-08-30

***Spår av liv, Jägare – bönder – smeder***

en utställning om vår förhistoria  
Länsmuseum Gävleborg, Umeå  
www.lansmuseumgavleborg.se  
Öppnad 1995  
Besökt 2011-03-15

### ***Spåren talar***

Göteborgs stadsmuseum

goteborgsstadsmuseum.se

Öppnad 2002

Besökt vid flera tillfällen, dokumenterad 2010-12-09

### ***Tiden i rummet, Människor i Uppland under 5 000 år***

Upplandsmuseet, Uppsala

www.upplandsmuseet.se

Produktion 2007/2008

Besökt 2011-03-17

### ***Tidens gång, Trumtid och Laponia***

Tre olika utställningar där berättelser om förhistoria ingår.

Åjtte, Svenskt fjäll- och samemuseum, Jokkmokk

www.ajtte.com

Utställningen med namnet Tidens gång är just en gång där det kortfattat framställs en kronologisk berättelse om människan i trakten. Utställningarna Trumtid och Laponia har inslag om förhistoria, men berättar om mycket mer. För det här arbetet har de delar där det talas om förhistoriska föremål och epoker dokumenterats och det är dessa delar som ingår i analyserna.

Öppnade:

Tidens gång: 1989, delvis redigerade texter 2011

Trumtid 2002

Laponia 2005

Besökt 2012-08-28

***Vikingar – Jamtli***

Jamtli, Länsmuseum i Jämtlands län, Östersund

[www.jamtli.com](http://www.jamtli.com)

Jag har besökt utställningen två gånger men har inte vid något tillfälle hunnit dokumentera hela utställningen. Vid återbesöket fokuserade jag dokumentationen på de delar av utställningen som ingår i analyserna.

Öppnad 2001

Besökt 2012-02-09 och 2013-11-06

***Vikingar – SHM***

Statens historiska museum, Stockholm

[www.historiska.se](http://www.historiska.se)

Utställningen har under de år jag arbetat med avhandlingen varit i ständig förändring och vid varje nytt besök hade större eller mindre förändringar gjorts. Den största förändringen gjordes mellan besöken 2012-06-18 och 2014-04-14. Därav behandlas utställningen i analysarbetet utifrån flera olika besöksdatum vilket kommer att nämnas i texterna. Omändringarna har inneburit att jag i många fall har varit tvungen att kontrollera vilka texter som har ändrats, vilka som har tagits bort och vilka som är kvar. På grund av detta vill jag be om överseende från läsare och utställningsskappare om det skulle smyga sig in någon felaktighet som beror på att jag har missat en förändring i utställningsberättelsen.

Öppnad 2001

Besökt 2010-10-06, 2011-11-16, 2012-06-18 och 2014-04-14

***Vikingr – mellan Oden och Kristus***

Göteborgs stadsmuseum

[goteborgsstadsmuseum.se](http://goteborgsstadsmuseum.se)

Öppnad 1995

Besökt vid flera tillfällen, dokumenterad 2010-12-08

***Årtusendens Skåne***

Regionmuseet Kristianstad

länsmuseum

[www.regionmuseet.se](http://www.regionmuseet.se)

Utställningen berättar om forntid och historisk tid och det är bara den förhistoriska delen som är dokumenterad och ingår i analyserna.

Öppnad sommar 1997 (nedplockad)

Besökt 2011-07-13

***Östgötaliv: Familjeliv, Arbetsliv, Östgötarummet och Makt & Människor***

Östergötlands länsmuseum, Linköping

[www.ostergotlandsmuseum.se/subsites/2](http://www.ostergotlandsmuseum.se/subsites/2)

Öppnad 2006 och 2007

Besökt 2012-07-24

# referenser

- Abbott, H. Porter 2007. "Story, Plot and Narration" i *The Cambridge Companion to Narrative* David Herman (red.) Sid 39-51. Cambridge: Cambridge University Press.
- Abbott, H. Porter 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Second edition Cambridge University Press.
- Adolfsson, Gundula 1987. *Människa och objekt i smyckeskrin: en analys av arkeologiska utställningar i Sverige*. Stockholm, Lund: Symposium.
- Ahlsén, Maria, Berg, Johanna, Berg, Kristina, 2005. "Hela historien? Tjugo frågor till en utställning", i *Det bekönade museet; genusperspektiv i museologi och museiverksamhet* Inga-Lill Aronsson & Birgitta Meurling (red.) sid 173-192 Uppsala: Institutionen för ABM vid Uppsala universitet.
- Ahmed, Sara 2012. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press.
- Alberti, Benjamin 2007. "Archaeology, Men, and Masculinities" i *Identity and Subsistence, Gender Strategies for Archaeology*. Sarah Milledge Nelson (red.) sid 69-102. Lanham MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Alpers, Svetlana 1991. "The Museum as a Way of Seeing" i *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Ivan Karp & Steven D. Lavine (red.) sid 25-32 Washington och London: Smithsonian Institution Press.
- Aronsson, Inga-Lill, Meurling, Birgitta (red.) 2005. *Det bekönade museet. Genusperspektiv i museologi och museiverksamhet*. Uppsala: Institutionen för ABM vid Uppsala universitet.
- Arwill-Nordbladh, Elisabeth 1991. "The Swedish Image of Viking Age Women: Stereotype, Generalization, and Beyond" i *Social Approaches to Viking Studies*. Ross Samson (red.) sid. 53-64 Glasgow: Cruithne Press.
- Arwill-Nordbladh, Elisabeth 2012. "Förmåga och oförmåga. Om funktionsvariationer och kroppsliga möjligheter i vikingatidens myt- och bildvärld" i *Bildligt talat. Kvinnligt, manligt i 3,2 miljoner år*. Maria Sjöberg (red.) sid 97-121 Göteborg, Stockholm: Makadam.

- Bal, Mieke 2009. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Tredje upplagan. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press Incorporated.
- Barad, Karen 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28 (3):801-31.
- Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Barthes, Roland 1977. "Structural Analysis of Narratives" i *Image Music Text*. Stephen Heat (red.) sid 79-124 London: Harper Collins.
- Bawarshi, Anis 2000. "The Genre Function", i *College English*, Vol 62, 2000:3, s 335-360.
- Baxandall, Michael 1985. *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.
- Baxandall, Michael 1991. "Exhibiting Intention: some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects." i *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* Ivan Karp & Steven D. Lavine (red.) sid 33-41 Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Beer, Gillian 2009. *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Third edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennet, Tony 2004. *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. London, New York: Routledge.
- Bereswill, Mechthild, Neuber, Anke 2012. "Marginalised Masculinity, Precarisation and the Gender Order" i *Framing Intersectionality. Debates on a Multi-Faceted Concepts in Gender Studies*. Helma Lutz, Maria Teresa, Herrera Vivar, Linda Supik (red.) sid 69-87 Farnham; Burlington: Ashgate.
- Björkvall, Anders 2009. *Den visuella texten: multimodal analys i praktiken*. Stockholm: Hallgren & Fallgren.
- Bolger, Diane 2007. "Gender and Human Evolution" i *Identity and Subsistence*. Sid 119-167 Sarah Nelson (red.) Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Bridgeman, Teresa 2007. "Time and Space" i *The Cambridge Companion to Narrative* David Herman (red.) Sid 52-65. Cambridge: Cambridge: Cambridge University Press.
- Bünz, Annika 2011. "Illustrerad Evolution, en studie i rött och blått" i *Bildligt talat, kvinnligt, manligt i 3,2 miljoner år* Maria Sjöberg (red.) Göteborg, Stockholm: Makadam.
- Bünz, Annika 2014. "Från nomad till bofast: En utställningsberättelse" i *Med hjärta och hjärna. En vänbok till Elisabeth Arwill-Nordbladh*. Alexander Andreëff, Henrik Alexandersson & Annika Bünz (red.) sid 655-667. GOTARC Series A, 5. Göteborg: Institutionen för historiska studier, Göteborgs universitet.
- Bünz, Annika, Steen, Fanny 2008. "Arkeologi, museiutställningar och intersektionalitet" i *Arkeologen. Nyhetsbrev från Institutionen för Arkeologi och Antikens kultur* Göteborgs Universitet. December 2008 sid 16-26.
- Cassel, Kerstin 2008. *Det gemensamma rummet. Migrationer, myter och möten*. Södertörn archaeological studies 5. Huddinge: Institutionen för kultur och kommunikation, Södertörns högskola.
- Chandler, Daniel 2007. *Semiotics: the Basics*. Andra utgåvan. London: Routledge.
- Collins, Patricia Hill 2000. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York/London: Routledge.

- Conkey, Margaret W 2005. "Dwelling at the Margins, Action at the Intersection? Feminist and Indigenous Archaeologies" *Archaeologies* Volume 1 August 2005.
- de los Reyes, Paulina och Mulinari, Diana 2005. *Intersektionalitet*. Malmö: Liber.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix 1988. *A Thousand Plateau*. London: The Athlone press.
- Ds 1996:74 *Kunskap som kraft. Handlingsprogram för hur museerna med sitt arbete kan motverka främlingsfientlighet och rasism*.
- Duncan, Carol 1991. "Art Museums and the Ritual of Citizenship" i *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* Ivan Karp, Steven D. Lavine (red.) sid 88-103 Washington och London: Smithsonian Institution Press.
- Duncan, Carol, Wallach, Alan 2004. "The Universal Survey Museum" i *Museum Studies, an Anthology of Context* Bettina Messias Carbonell (red.) sid 51-70 Malden, Oxford, Victoria: Blackwell publishing.
- Falk, H. John 2009. *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Falk, H. John, Dierking, D. Lynn 1992. *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.
- Falk, H. John, Dierking, D. Lynn 2000. *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Falk, H. John, Dierking D. Lynn 2013. *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Fiske, John 2000. *Kommunikationsteorier, en introduktion*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- Frost, Stuart 2008. "Secret Museums. Hidden Histories of Sex and Sexuality" i *Museums & Social Issues*, Volume 3, Number 1, Spring 2008, sid. 29-40.
- Furumark, Anna 2013. "Varför att störa homogenitet?" i *Att störa homogenitet* Anna Furumark (red.) sid 7-10 Lund: Nordic Academic Press
- Garland-Thomson, Rosemarie 2002. "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory" sid 1-32 *NWSA Journal*, vol. 14 No 3 (Fall).
- Genus på museer 2004. Ds 2003:61. Stockholm: Fritzes offentliga publikationer.
- Gifford-Gonzalez, Diane 1993. "You can Hide, but You can't Run: Representation of Women's Work in Illustrations of Paleolithic Life" *Visual Anthropology Review* Volume 9:1.
- olding, Viv 2009. *Learning at the Museum Frontiers. Identity, Race and Power*. Farnham, England; Burlington VT: Ashgate Pub. Co.
- Gorman-Murray, Andrew 2008. "So, Where Is Queer? A Critical Geography of Queer Exhibitions in Australia" i *Museums & Social Issues*, Volume 3, Number 1, Spring 2008, sid.
- Grahn, Wera 2006. "Känn dig själv" *Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museipresentationer*. Linköping: Linköpings universitet, Institutionen för tema, Tema Genus.
- Grahn, Wera 2007. *Genuskonstruktioner och museer. – handbok för genusintegrering*. Uppsala: södra tornet kommunikation.
- Hackett, Abigail, Denell, Robin 2003. "Neanderthals as Fiction in Archaeological Narrative." *Antiquity* 77 (December 2003): 816-827.
- Hall, Stuart 1992. "The West and the Rest: Discourse and Power" i *Formations of Modernity* Stuart Hall & Bram Gieben (red.) sid 275-320 Cambridge: Polity.
- Hall, Stuart 1997. "The Work of Representation" i *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (red.) Sid 15-74 London: SAGE Publications Ltd.



- Haraway, Donna 1989. *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. New York & London: Routledge.
- Haraway, Donna 1997. *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse™ Feminsim and Technoscience* New York & London: Routledge.
- Haraway, Donna 2004. *The Haraway Reader*. New York, London: Routledge.
- Haraway, Donna 2008 [1991]. *Apor, cyborger och kvinnor Att återuppfinna naturen*. Stockholm/Stephag: Östlings bokförlag symposium.
- Harding, Sandra 2008. *Sciences from Below. Feminisms, Postcolonialities, and Modernities*. Durham, London: Duke University Press.
- Hauptman, Katherine, Näversköld, Kerstin (red.) 2015. *Genusförbart. Inspiration, erfarenheter och metoder för mångfald i museiarbete*. Lund: Nordic Academic Press.
- Hennes, Tom 2010. "Exhibition from a Perspective of Encounter." *Curator* 53(1):21-33.
- Hern, Jeff 2012. "Neglected Intersectionalities in Studying Men: Age(ing), Virtuality, Transnationality" i *Framing Intersectionality. Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies*. Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar & Linda Supik (red.) sid 90-104 Farnham; Burlington: Ashgate.
- Heumann Gurian, Elaine 1991. "Noodling around with Exhibition Opportunities" i *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Ivan Karp & Steven D. Lavine (red.) sid 176-190, Washington och London: Smithsonian Institution Press.
- Hodge, Robert, Kress, Gunther 1988. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity.
- Häggström, Leif 2014. "Grävlingens gravhög och hens röda tråd" i *Med hjärta och hjärna. En vänbok till Elisabeth Arwill-Nordblad*. Andreeff, Alexander, Alexandersson, Henrik & Bünz, Annika (red) sid 327-354. GOTARC Series A, 5. Göteborg: Institutionen för historiska studier, Göteborgs universitet.
- Högberg, Anders 2013. *Mångfaldsfrågor i kulturmiljövärdan: tankar, kunskaper och processer 2002-2012* Lund: Nordic Academic Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean 1994. *Museums and their Visitors*. London Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge.
- Ingemann, Bruno 2012. *Present on Site. Transforming Exhibitions and Museums*. Lejre: VisualMemory Press.
- Insulander, Eva 2010. *Tinget, rummet, besökaren: Om meningsskapande på museum* Stockholm: Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete, Stockholms universitet.
- Jahn, Manfred 2007. "Focalization" i *The Cambridge Companion to Narrative* David Herman (red.) sid 94-108. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jarlbro, Gunilla 2006. *Medier, genus och makt*. Lund: Studentlitteratur.
- Johansson, Björn 2008 "Speglingar av handikapp inom svensk arkeologi – en studie i arkeologins utmark" i *Arkeologen* nr. 2 oktober 2008. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för arkeologi och antikens kultur. s. 4-11.
- Johansson, Karin 2012. *The Birds in the Iliad. Identities, Interactions and Functions*. Gothenburg Studies in History; 2 Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Johansson, Karin 2014. "Kungsörnen och natthägern: om fåglar, gudomlig närvaro och agential realism i Iliaden" i *Med hjärta och hjärna. En vänbok till Elisabeth Arwill-Nordblad*. Alexander Andreeff, Henrik Alexandersson & Annika Bünz (red.) sid 469-481. GOTARC Series A, 5. Göteborg: Institutionen för historiska studier, Göteborgs universitet.

- Johnson, Mark 2008. *The Meaning of the Body, Aesthetics of Human Understanding* Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Joyce, Rosemary A 2002. *The Languages of Archaeology. Dialogue, Narrative and Writing* Oxford, Malden: Blackwell Publishers.
- Klindt-Jensen, Ole 1975. *A History of Scandinavian Archaeology*. London: Thames & Hudson.
- Kolker, Li 2015. "Att genusförändra en utställning – en pedagogisk utmaning" i *Genusförbart. Inspiration, erfarenheter och metoder för mångfald i museiarbete*. Katherine Hauptman & Kerstin Näversköld (red.) sid 73-86 Lund: Nordic Academic Press.
- Kress, Gunther 2010. *Multimodality, a Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London & New York: Routledge.
- Kress, Gunther, van Leeuwen, Theo 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.
- Kress, Gunther, van Leeuwen, Theo. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Second edition. London & New York: Routledge.
- Lakoff, George, Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George, Johnson, Mark 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- van Leeuwen, Theo 2005. *Introducing Social Semiotics*. London & New York: Routledge.
- van Leeuwen, Theo 2011. *The Language of Colour. An Introduction*. Milton Park, Abingdo, New York: Routledge.
- Landau, Misia 1991. *Narratives of Human Evolution*. New Haven & London: Yale University Press.
- Levent, Nina, Pascual-Leone, Alvaro (red.) 2014. *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Levi, E. Janet 2006. "Prehistory, Identity, and Archaeological Representation in Nordic Museums" i *American Anthropologist* Vol. 108, No. 1 March 2006 sid 135-147.
- Lidchi, Henrietta 1997. "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures" i *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall. (red.) sid 151-222 London: Sage.
- Lihammer, Anna 2012. *Vikingatidens härskare*. Lund: Historiska Media.
- Loomba, Ania 2005. *Kolonialism/Postkolonialism. En introduktion till ett forskningsfält*. Hägersten: Tankekraft förlag.
- Lykke, Nina 2012. "Intersectional Analysis: Black Box or Useful Critical Feminist Thinking Technology?" i *Framing Intersectionality. Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies*. Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar & Linda Supik (red.) sid 207-220 Farnham & Burlington: Ashgate.
- Machin, David 2010. *Introduction to Multimodal Analysis* London & New York: Bloomsbury.
- MacLeod, Suzanne (red.) 2005. *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. London: Routledge.
- Margolin, Uri 2007. "Character" i *The Cambridge Companion to Narrative* David Herman (red.) sid 66-79. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinsson, Lena 2006. *Jakten på consensus. Intersektionalitet och marknadsekonomisk vardag*. Malmö: Liber.
- McClintock, Anne 1995. *Imperial Leather*. London & New York: Routledge.
- Merriman, Nick (red.) 1999. *Making Early Histories in Museums*. London: Leicester University Press.
- Mills 2008. "Theorizing the Queer Museum" i *Museums & Social Issues*, Volume 3, Number 1, Spring 2008, sid. 41-52.

- Mohanty, Chandra Talpade 2003. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke Univ. Press.
- Moser, Stephanie 1998. *Ancestral Images. The Iconography of Human Origins*. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- Moser, Stephanie 2006. *Wondrous Curiosities. Ancient Egypt at the British Museum* Chicago & London: University of Chicago Press.
- Nordström, Nina 2007. *De odödlig, Förhistoriska individer i vetenskap och media*. Lund: Nordic Academic Press.
- Palmqvist, Lennart 2003. "Den internationella museiologin. En översikt." i *Museer och kulturarv*. Lennart Palmqvist & Stefan Boman (red.) Andra reviderade upplagan Sid 125-154 Stockholm: Carlssons bokförlag.
- Pearce, M. Susan 1990. *Archaeological Curatorship*. London & New York: Leicester University Press.
- Pearce, M. Susan 1999. "Presenting Archaeology" i *Making Early Histories in Museums* Nick Merriman (red.) sid 12-27. London: Leicester University Press.
- Persson, Margareta 2013. "Är handikappshistorien störande?" i *Att störa homogenitet* Anna Furumark (red.) sid 133-143 Lund: Nordic Academic Press.
- Petersson, Bodil 2003. *Föreställningar om det förflutna. Arkeologi och rekonstruktion*. Lund: Nordic Academic Press.
- Pickering, Michael 2001. *Stereotyping. The Politics of Representation*. New York: Palgrave.
- Pluciennik, Mark 1999. "Archaeological Narratives and Other Ways of Telling" *Current Anthropology*, Vol. 40, No. 5 December 1999, sid 653-678.
- Porter, Gaby 2004. "Seeing Through Solidity. A feminist Perspective on Museums" i *Museum Studies, an Anthology of Context* Bettina Messias Carbonell (red.) sid 104-116 Malden, Oxford, Victoria: Blackwell publishing.
- Preziosi, Donald 2004. "Brain of the Earth's Body. Museums and the Framing of Modernity" i *Museum Studies, an Anthology of Context* Bettina Messias Carbonell (red.) sSid 71-84 Malden, Oxford, Victoria: Blackwell publishing.
- Privateer, Paul 2005. "Romancing the Human: the Ideology of Envisioned Human Origins" i *Envisioning the Past. Archaeology and the Image*. Sam Smiles & Stephanie Moser (red.) sid 13-28 Malden, Oxford, Victoria: Blackwell publishing.
- Pyrhönen, Heta 2007. "Genre" i *The Cambridge Companion to Narrative*. David Herman (red.) sid 109-123 Cambridge University Press
- Ravelli Louise J. 2006. *Museum Texts. Communication Frameworks*. London & New York: Routledge
- Regeringens proposition 1996/97:3 Kulturpolitik
- Rimmon-Kenan, Shlomith 2002. *Narrative Fiction*. Andra utgåvan. London & New York: Routledge
- Roppola, Tiina 2012. *Designing for the Museum Visitor Experience*. London & New York: Routledge.
- Ruddick, Nicholas 2009. *The Fire in the Stone. Prehistoric Fiction from Charles Darwin to Jean M. Auel*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ryan, Marie-Laure 2007. "Toward a Definition of Narrative" i *The Cambridge Companion to Narrative* David Herman (red.) sid 22-35 Cambridge: Cambridge University Press.
- Samuelsson, Anna 2008. *I naturens teater, kultur- och miljösociologiska analyser av naturhistoriska utställningar och filmer* Uppsala universitet.
- Sandell, Richard, Dodd, Jocelyn, Garland-Thomson, Rosemarie (red.) 2010. *Re-Presenting Disability. Activism and Agency in the Museum* Abingdon, New York: Routledge.

- Sandell, Richard, Delin, Annie, Dodd, Jocelyn, Gay, Jackie 2005. "Beggars, Freaks and Heroes? Museum Collections and the Hidden History of Disability" *Museum Management and Curatorship* 20 (2005) sid 5-19.
- Sandell, Richard, Dodd, Jocelyn 2010. "Activist Practice" i *Re-Presenting Disability. Activism and Agency in the Museum* Richard Sandell, Jocelyn Dodd & Rosemarie Garland-Thomson (red.) sid 3-22 Abingdon, New York: Routledge.
- Scott, Monique 2005. "'We Grew Up and Moved On': Visitors to British Museums Consider Their 'Cradle of Mankind'" i *Envisioning the Past. Archaeology and the Image*. Sam Smiles & Stephanie Moser (red.) sid 29-50 Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Scott, Monique 2007. *Rethinking Evolution in the Museum. Envisioning African Origins*. London & New York: Routledge.
- Semmel, Marsha 2013. "Forword" i *The Museum Experience Revisited*. John H. Falk & Lynn D. Dierking (red.) Walnut Creek: Left coast press.
- Shanks, Michael, Tilley, Christopher 1992. *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*. (Andra upplagan). London: Routledge.
- Simonsson, Märilt 2014. *Displaying Spaces. Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums*. Umeå: Umeå universitet.
- Smiles, Sam, Moser, Stephanie 2005. *Envisioning the Past. Archaeology and the Image*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Smith, Laurajane 2006. *Uses of Heritage*. London, New York: Routledge.
- Smith, Laurajane 2008. "Heritage, Gender and Identity" i *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Brian Graham and Peter Howard (red.) sid 159-178 Hampshire, Burlington: Ashgate.
- Smith, Linda Tuhiwai 1999. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books.
- Sørensen, Marie Louise Stig 1999. "Archaeology, Gender and the Museum" i *Making Early Histories in Museums*. Nick Merriman (red.) sid 136-150 London: Leicester University Press.
- SOU 2005:91 Agenda för mångkultur. Programförklaring och kalendarium för Mångkulturåret 2006.
- Stahre, Ulrika 2004. *Beundrad barbar: amasonen i västeuropeisk bildkultur 1789-1918*. Göteborg Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Stenfelt, Ylva 2009. "Metoder vid könsbedömningar av kremerat skelettmateriel med utgångspunkt från Ula-gravfältet" i *Viking, norsk arkeologisk årsbok* Bind LXXII – 2009 sid 91-108.
- Steorn, Patrik 2012. "Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice" i *Curator* Volume 55 Number 3 July 2012 sid 355-365.
- Stoczkowski, Wiktor 2002. *Explaining Human Origins. Myth, Imagination and Conjecture*. Cambridge University Press.
- Stone, G. Peter, Molyneux, L. Brian (red.)1994. *The Presented Past. Heritage, Museums and Education*. London & New York: Routledge.
- Stone, Margaret, Washkansky, Dale 2014. "A Queer Thing Reflections on the Art Exhibition Swallow My Pride" i *Radical History Review* Issue 120 (Fall 2014) sid 145-158.
- Svanberg, Fredrik 2003. *Decolonizing the Viking Age* 1. Stockholm: Almqvist & Wiksell international.
- Toon, Richard 2005. "Black box science in black box science centres" i *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. Suzanne MacLeod (red.) sid 26-38 London: Routledge.
- Trigger, Bruce G. 1989. *A History of Archaeological Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Unwin, Simon 2009. *Analysing Architecture*. (tredje upplagan) London & New York: Routledge.

- Welinder, Stig 2009. *Sveriges Historia 13000 f Kr-600 e Kr*. Stockholm: Nordstedts.
- Wiber Melanie G. 1998. *Erect Men, Undulating Women. The Visual Imagery of Gender, "Race" and Progress in Reconstructive Illustrations of Human Evolution*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurien University Press.
- Wood, Barbara, Cotton, John 1999. "The Representation of Prehistory in Museums" i *Making Early Histories in Museums*. Nick Merriman (red.) Sid 28-43 London: Leicester University Press.

## elektroniska källor

Agenda kulturarv

[agendakulturarv.raa.se/opencms/export/agendakulturarv/sidor/arkivskap/dokumentarkiv.html](http://agendakulturarv.raa.se/opencms/export/agendakulturarv/sidor/arkivskap/dokumentarkiv.html)  
[2014-02-06]

Jamtli

[www.jamtli.com](http://www.jamtli.com) [2014-03-20]

Jämusrapport.

[www.sverigemuseer.se/nyheter/2013/05/jamus-rapporterar/](http://www.sverigemuseer.se/nyheter/2013/05/jamus-rapporterar/) [2014-03-21]

Länsstyrelsen.se

[www.lansstyrelsen.se/stockholm/Sv/manniska-och-samhalle/nationella-minoriteter/Pages/default.aspx](http://www.lansstyrelsen.se/stockholm/Sv/manniska-och-samhalle/nationella-minoriteter/Pages/default.aspx) [2014-07-17]

Museerna och mångfalden. En analys av hur den svenska museisektorn kan stödja och ta vara på utvecklingspotentialen i det mångkulturella Sverige 2014. Rapport från Riksställningar.

[www.rikstallningar.se/sites/default/files/documents/Rapport\\_Mangfald\\_Digital.pdf](http://www.rikstallningar.se/sites/default/files/documents/Rapport_Mangfald_Digital.pdf)  
[2014-11-20]

NE

[www.ne.se](http://www.ne.se) [2014-03-25]

# Summary

## Experiences of prehistories

Analyses of Swedish archaeological museum exhibitions

### *Chapter 1 – introduction*

The thesis has three aims. The first, primary aim (1) involves an intersectional perspective which allows systematic analyses of narratives conveyed in Swedish archaeological museum exhibitions. Narratives are designed and experienced by means of texts, images, sound, light, artefacts, architecture, materiality and space. The questions asked include: What meanings are conveyed in Swedish archaeological museum exhibition narratives? Do the narratives provide perspectives on present-day identities, social groups and hierarchies? Are prevailing norms and injustices reinforced or challenged? Do they convey complexity and alternate narratives? Are meetings and influences from different

cultures and religions discussed? How do texts, visual arrangements, sound, materiality, space and the museum visitor's interactions *with*, and movements *in*, the exhibition environment co-produce meanings? Can the museum visitor experience different and maybe contradicting narratives in different modes? How can the characteristics of the individual visitor's body (e.g. tall or short, sitting in a wheelchair or walking), as well as an individual's varying identity categorizations, influence the creation of experiences and meanings?

The second (2) aim is to develop a method for analysis that can be used as a tool to examine museum exhibits as material performative spaces involved in creating meaning. Based on the results from the analyses, tools are developed that can be used when designing new exhibitions. The method utilizes tools both for systematic analyses of a large amount of material and for valuable qualitative analyses of details

in exhibitions and displays. These tools can combine general with deep analyses in order to find general tendencies and specific variations. The method that is developed and used in the thesis is comprised of a combination of tools from three different theoretical fields: *narrative theory*, *social semiotics* and architectural analysis theory. The three different approaches all consider communication a process in which all participants are equally important. The study's methodological framework includes the corporeality of the museum visitor's experiences in a multimodal communication of exhibition narratives. The purpose of the method is to uncover different layers of parallel, intersecting, contradicting or concurrent meanings and narratives in different modes such as texts, images, sound, material, light and space.

The third (3) aim is to, throughout the thesis, highlight the method for analysis and make it transparent for the reader. The way in which the results are presented enables their use as aids and tools in the construction of new exhibitions.

The empirical material is comprised of 36 Swedish archaeological museum exhibitions. The oldest exhibit was created in 1978, while the most recent was opened during the summer 2014. All of the exhibits were not open for visitors at the same time, but they were all visited during the period 2010-2014. The exhibits were developed over a period of almost forty years and are characterized by different museum practices, ideologies and political currents. The older exhibits were probably perceived differently by museum visitors in the decennium

they were built than they are today; however, this analysis focuses on the voice the exhibit has in the dialog of the early 2010s. All of the elements that the museum visitor can see, hear, smell and feel when walking through the exhibition environment are included in the analyses. Brochures, web pages, computers in exhibition rooms and other kinds of additional materials are not included. The motivation for this omission is that the focus of the analysis is on the visual, the material, the spatial and the creation of meaning in narratives where the museum visitor's physical presence and movements in the room are vital parts of the semiotic work.

The exhibitions are discussed as narratives and the creation and experiencing of these narratives is called *narrative practices*.

## ***Chapter 2 – participants in communication***

In this chapter, concepts used within the theoretical fields of narrative theory, social semiotics and architectural spatial analysis are described and discussed. The three theoretical fields treat all participants of communication as equally important, but use different concepts and categorizations for analysis. The communication between the museum and the visitor can be regarded as a communication between *author* and *reader*, between *interactive participants*, between *rhetor* and *interpreter* and between *architect* and *user*. The various concepts and methods for analysis focus on different aspects of the communication between museum and visitor.

Within narrative theory participants are called *author* and *reader*. *Genre* is a concept used

to define typical kinds of texts that link types of producers, consumers, subjects, mediums, styles and occasions. The genre frames what the producers can say and how the consumers will perceive what is said. The museum exhibit is a genre defined by medium and the museum visitors tend to regard the museum as a place for learning and a place where scientific truths are conveyed.

It is important to distinguish between the *author* and the *narrator* when analyzing narrative. The narrator is constructed by the author to be the voice in the narrative. The people who create the exhibit are together the author, while the narrator usually can be perceived as being the museum's neutral and distanced voice. The museum as a narrator consists of layers of different discourses and a history of categorizations and museum practices. The author can also use a focalizing lens through which the reader can see, hear and/or experience the narrative from a specific point of view. The author has power over the selection and construction of the narrative, but the reader does not react passively and the reader chooses what and how to read and what meanings to construct.

In this study, the social semiotic analyses are conducted with the help of a *grammar of visual design* and *multimodal analysis*. Using the *grammar of visual design*, the participants are divided into *interactive* and *represented participants*. *Interactive participants* are the real people that are involved in communication, the people creating the images and the people reading them. *Represented participants* are the different elements used by the creator to design an image or a visual arrangement. Within a *multimodal*

*theory* of communication, the *rhetor* initiates a message which the museum visitor, the *interpreter*, deciphers. The interactive participants, as well as the rhetor and the interpreter, are equally important as *signmakers* in multimodal semiotic communication processes.

Within architectural analysis theory the participants are the *architect* and the *user*. The creation and use of architecture can involve tangible interventions in buildings. In addition, it can also be a mere intellectual activity. The architect Simon Unwin argues that the generative foundation of architecture lies in identifying and recognizing *place*. *Architecture as identification of place* recognizes the essential participation of both users and architects in the creation of architecture.

### ***Chapter 3 – the narrative***

In chapter three, concepts used within narrative theory are presented and used as a first step in describing and using the combined methodological framework. In this first step, the analyses are focused on one mode – the written texts. Narrative theory functions as the glue binding the theoretical and methodological framework together and it is, therefore, not restricted to just written texts. The results from this chapter will be used throughout the following chapters.

Six genres defined by content are identified in the material. These can be divided into two groups. The first group of three genres includes narratives about prehistory, the second group is comprised of narratives about archaeology, knowledge production and the use of history in contemporary societies. The concept of



*authorial intention* is defined as a tool for analysis and used to identify the various purposes of a text.

Working with narrative analysis, the distinction between a *story* and a *narrative* is important. A *story* can be told differently by different *narrators* (not authors), an idea which is discussed and analyzed with the concept *narrative discourse*. A *master-plot* is a story-type which many narratives are based on and four master-plots are identified in the study's material. Composition of time and space in narrative worlds can be discussed and analyzed using narrative theory. The concepts are introduced in this chapter, while the analyses of space, time and narrative worlds are conducted in chapter six.

Chapter three concludes with an analysis of agency and agents in the written texts. For example, prehistoric people are seldom described as agents driving historical events. The Stone, Bronze and Iron Ages are presented as automatically following each other with humans adapting to new circumstances and conditions. Historical and contemporary archaeologists are described as the agents driving the narrative about knowledge production forward.

#### ***Chapter 4 – character and type***

In this chapter, the intersectional analysis has been combined with the concepts of character and *type* (of character) used in narrative theory. The analysis includes texts, images, models, reconstructions and visual arrangements. Visual narratives can be comprised of information about characters, events and circumstances that

are not told in the written texts. The material has been examined in two steps. The first step identifies characters and *types* commonly occurring in the narratives. The second step overlays a grid of categorizations that are usually used in intersectional analysis. Processes of categorization that shape normativities and identity formations are, thereby, made visible.

The characters created in the exhibition narratives are, for the most part, rather general *types* than specific characters. The reason for this fact is probably that the archaeological records consist of small and fragmented pieces of prehistoric life and people, which makes it difficult to form believable and vivid characters.

The analyses of characters and *types* show that the categorization processes involve several intertwined layers that together systematically include and recognize some subject positions while at the same time systematically misrecognize and/or exclude other subject positions. The analyses have also shown that narratives about the three periods -- Stone, Bronze and Iron Age -- consist of different themes and different *types* of characters. Narratives about the Stone Age focus on nature, the environment, survival, the family, the skilled stone-worker, the manufacturing of tools, procuring of food and the eventual development of farming and, thereby, the creation of resident settlements (because of the new lifestyle).

Narratives about the Bronze Age focus on new religious expressions in images and rituals. People in the Bronze Age worship the sun and are interested in jewelry, clothes, rituals and cult. Narratives about the Iron Age focus on hierarchies, exceptionally grand burials,

aristocrats and chieftains, iron production, iron work and the skillful master-smith. Narratives about the Iron Age concentrate on power, status, master and slave, and male and female, where the female is depicted stereotypically and the male represents the society as a whole. The three periods -- Stone, Bronze and Iron Age -- together form the plots *from egalitarian to hierarchical, from the ordinary to the exceptional and from simple to complex*.

In the composition of the narrative a relatively short time period can be given a lot of space, while a longer timespan can be mentioned with just a couple of words. The analyses have shown that this discrepancy is also the case when it comes to different aspects of prehistoric life, society and people. Some aspects are put forward in the narratives; other aspects are not mentioned at all. The elements which are recognized and put forward are almost always combined with the categorization “man”, while those features that are misrecognized and often not mentioned at all are combined with the categorization “woman”. The effects are multiple, found in several different layers; the “man” is systematically categorized as a complex, skilled, professionalized, exceptional and important individual while the “woman” is systematically categorized and devalued as simple, not important, not skilled and only responsible for daily chores – ordinary in a group.

The processes of categorization also create norms and deviances. With regards to gender categorizations, the division into the two genders male and female is the norm, no other alternatives are mentioned. In addition, the male gender is the norm in relation to the

deviant female. Other constructed norms are: adult, hunter/farmer, upper-class aristocrat, male-expert, fair-haired, fair-eyed, white-skinned, heterosexual, healthy, undamaged and Christian.

### ***Chapter 5 – visual communication***

In chapter four, images and visual representations are treated as complements to the text narratives. In chapter five, the focus shifts to the visual narratives. The analytical tool which is employed is the social semiotic *grammar of visual design*. Images, models and visual arrangements comprised of different elements such as images, artefacts, reconstructions and props are included in the analysis. When working with the grammar of visual design the analyzer is a *signmaker* using specific cultural resources in a specific historical context. Concepts used for analysis of *narrative* and *conceptual structure* in visual arrangements are described and used for analysis. Visual designs also convey different kinds of *relationships* and *attitudes* towards and among the people, animals, artifacts and environments depicted.

In this chapter, the analyses illuminate agency, attitudes and relations, while new processes of categorization that intersect in subject positions can be discerned. A participant can be depicted as an *actor* or as a *goal*, as a *phenomenon* or as a *reactor*, as a *demanding* subject or as an *offer* for the onlookers' gaze. Represented participants can be depicted as one of “us” or as one of “them”. The analysis shows how characters in the narratives are created *in relation* to each other, *in relation* to environments and

*in relation* to the onlooker. These relationships often include animals as important participants. The people and animals depicted sometimes interact with the museum visitor by meeting the onlookers' gaze. This breaks down the barrier between the narrative world and the museum visitor's world.

Within the narrative world, the prehistoric people on display engage in one-way actions and reactions. The visual narratives rarely show *interaction* and *interreaction* between prehistoric characters. Prehistoric people are never depicted as engaging in intellectual and social activities with each other, for example, conversation.

### ***Chapter 6 – time, space and materiality***

In chapter six, the analyses focus on semiotic resources of space and materiality with and within which the exhibition narratives are orchestrated. In the exhibitions, narratives about prehistory are related by means of created worlds which the viewers can move around in and experience with all their senses. The narrative's time and space are intertwined in four dimensional *storyscapes* in which the museum visitor's physical presence is a vital part of the semiotic work. A social semiotic method for multimodal analysis is used together with a method for analyzing architecture. The full-body experience of walking through a museum and entering, walking within and through exhibits is investigated. The experiences of seeing, feeling, hearing, touching, moving, sitting and walking within and through the exhibition rooms are analyzed as semiotic communication of narratives.

Tens of thousands of years, along with the prehistory of a large region or an entire country, can be compressed into a room as frozen snapshots where the viewer can move forwards and backwards through time and space. *Storyscapes* are multimodal narratives in which the story can either stay in one place and travel in time or travel in space while staying in the same time; they can also simultaneously travel both in time and space and between different worlds. A variety of resources can be used to give the viewer clues about *where* and *when* in the storyscape's space-time the narrative and the viewer *are*.

Lighting, colors, props, films and sound recordings are resources that can fill the room with different moods and different kinds of environments. Smooth or rough surfaces, round or rectangular shapes give the visitor information about the narrative world. In a storyscape, the visitor can experience outdoor or indoor environments, different seasons of the year and different times of the day. The storyscape can be an abstract world outside of reality or a very realistic world within reality.

It is the museum visitor that moves in the room, forwards or backwards, in circles or zigzags in the space-time of the narrative. By moving through the room, visitors experience the progress of the narrative. In some exhibitions, the visitor is given the opportunity to experience *processes of resonance* with the narrative world, for example, by sitting or standing in the same *place* as an imagined character.

This study's analyses show that the decisive factor in the design of the storyscape is what time period the story world depicts. The Stone Age and Iron Age storyscapes are designed as

opposites, where the Stone Age is nature and the Iron Age is culture. Narratives about the Bronze Age are scarce in the material investigated. Therefore, the only discernable characteristic that appears in the Bronze Age storyscape is a yellow circle as a sun.

### ***Chapter 7 – excursions***

In chapter seven, the different methods for analyses are brought together in five thematic studies. The first of these examines how the concepts of “male” and “female” are created *in relation* to each other in three different spatial narratives. While the text narratives tell similar stories in all three exhibitions, the multimodal spatial analyses reveal three different results. Male and female can be described as two complementary parts of a whole, two incompatible opposites or the male as dominant and the female as a footnote.

The second thematic analysis examines the *archaeologist* as a *type* of character. The archaeologist can be a historical or contemporary person and s/he is always categorized as a “white Western” individual. The *archaeologist* can be male or female; however, the actively pioneering and researching historical or contemporary *archaeologist* is always male, while the *archaeologist* working with everyday tasks is female. The study’s analyses show that the same pattern of categorization processes discernable in the prehistoric *types* of characters is also apparent in the *archaeologist*. The exception is that the historical and contemporary male *archaeologist* is given agency in historical events while the prehistoric characters are not.

The third thematic analysis investigates how named prehistoric characters are depicted and narrated in texts and storyscapes. The male, named character is defined by a title, the middle-aged, female character is referred to as a woman and the young female character is referred to as a girl. In the room, the male character is put in a position of power while the female characters are put in subordinate positions. Male characters are often created using finds from the richest grave in a monumental burial ground where many people have been buried, while the female characters are created from human remains that are regarded as “interesting”. Narratives about male characters are based on artefacts; narratives about female characters are based on human remains. The male character is given a distancing position of power rather than being shown as a specific individual, while the female character is depicted as a specific person to whom the museum visitor is allowed to come close, both physically and mentally.

The fourth thematic analysis deals with how the relationship of “us” and “them” and north and south are depicted in the exhibitions. An in-depth analysis of a narrative about two men who represent two different cultures during the Migration period is presented. The analysis shows that many different resources are used in the storyscape in order to create a contrast between the two men and the two cultures. The storyscape places the narrative in the north; dots on a map show the visitor that it is located in the most southern part of Norrland. The discernable discourse in the narrative is “the West” versus “the Rest”, where the West is “us” in the

southern half of the country represented by a man depicted as the type *chieftain*. The south is connected to the Migration period, sometimes called a “Nordic Golden Age” and everything in that period’s room is connected to the *chieftain* and the south. The other man is depicted as “them” and it is suggested that he maybe could have been a Sami. In turn, the northern part of the country is disconnected from, and contrasted to, the Migration period. The man is also disconnected from the golden artifacts. The north is described with many different modes as “Nature” (Stone Age?) and the south is described as “Culture”. The two archaeological sites that the characters are based in are both situated in the most southern part of Norrland. In this exhibition, the prehistoric people who lived further north are excluded from the narrative about the Migration period. The northern half of what is now called Sweden is not mentioned in any time period in the narrative as a whole. The prehistory of modern-day Sweden in this exhibition consists of narratives about people who lived in the southern half of the geographical area. One single man represents Norrland, while women, children and the elderly who lived in in the north are all excluded.

The last theme analyzes an exhibition in transformation. The exhibition *Vikings* was altered gradually from 2010-2013 and, by the spring of 2014, big changes had been made. The exhibition room is quite large, rectangular with entrances at both ends. Before the change, the exhibition was divided into three themes: the aristocrats, everyday life and the transition from the Norse religion to Christianity. The introductory text originally revealed the characters in

the following order: “the landlord from Vendel” (man with a title), “the girl from Birka” (a child) and “heathen mistresses” (women as a group). In the altered exhibition, the three themes have been removed and the order of the presentation of the characters changed. The child is now presented first, then a mistress of Öland and, lastly, the landlord from Vendel.

In the older version of the exhibition, the visitor in one of the two entrances met a single man standing in front of a grey group of people. Further into the room, the child was visible and at the other end of the exhibition a golden cross on a blue background was positioned in the visitor’s line of sight. The visible goal in the narrative was the cross of Christianity.

The lines of sight have been considerably changed in the altered exhibition. Today, the visitor meets the princess from Birka to the left and the landlord from Vendel, now standing alone, to the right. The two characters are now equally visible and occupy a similar amount of space. However, the woman is much younger than the man, which diminishes her authority. The golden cross, and, thereby, the visible goal of Christianity, is removed from the line of sight. At the other end of the exhibition, a narrative about “the Mistress of Öland” is highlighted and situated in the line of sight for those entering the room from this end. The character has been placed at the front and given a higher status with a title. Moreover, she is depicted as an older woman with grey hair, which enhances her authority.

The important changes in the narrative are that the aristocratic woman has been put forward. The character called the “Mistress of

Öland” is the only female character in the entire material that in the narrative is given a specific status and power position of her own right. In addition, she is not diminished by being depicted as young. On the other hand, the new narrative focuses more on the elite. The ordinary people, the poor and the thralls have now been placed even further into the background.

### *Chapter 8 – conclusions*

The intertwined framework of methods for analysis functions as a four dimensional tool with the ability to focus or zoom in on specific aspects. In chapter eight, the results are summarized and analyzed.

Subject positions that occur frequently in the narratives are created by several categorization processes which co-produce identity formations. Some aspects of prehistoric life are systematically concentrated on in the narratives, while other features are given less space or none at all. The aspects that are included in the narratives are, for the most part, intertwined with the “man”; aspects that are excluded are systematically intertwined with the categorization “woman”. Furthermore, some tasks are recognized as professions and performed by skilled individuals (men) who procure “important” food and manufacture, what are often called, exquisite artifacts. Other tasks are depicted as chores performed by a group (women) who obtain the food that is seldom mentioned (unimportant) and manufacture plain everyday artefacts. Inclusion and recognition cooperate and meet in *many different* subject positions that are defined by the categorization “man”,

exclusion and no recognition cooperate in *one* subject position defined by the categorization “woman”. The result is that the categorization “man” is depicted as complex and the categorization “woman” as plain. The result is also that, on the one hand, two opposites are created in a dichotomy where the norm is the man and the deviant is the woman; and, on the other hand, any variations within this dichotomy are concealed. The analyses also show that the categorizations which together create a Stone Age storyscape are also systematically intertwined with the categorization “woman”. The categorizations connected in the Iron Age storyscape are systematically intertwined with the categorization “man”. The results can be summarized in the master-plot:

#### *The narrative about the path*

**from** (Stone Age) – the **woman**

nature/primitive/egalitarian/plain/everyday/far away in time and space

**to** (Iron Age) – the **man**

culture/civilized/hierarchal/complex/exceptional/close in time and space

The decisive categorization for a subject position in archaeological narratives is gender.

**Other norms that are created are: adult, fair-haired, fair-eyed, fair-skinned, heterosexual, healthy, undamaged and Christian**

The results from the analyses can, to a great extent, be accounted for as norms created by dualism. Some norms are created *in relation* to that which is not the norm. Other norms are

created by the *exclusion of alternatives*. There are a lot of examples in the material where norms are challenged and negotiated, but the challenges are usually confined to a single mode such as text or image and are often contradicted in other modes.

The Swedish archaeological museum narratives create rather than challenge norms and naturalize notions of stereotypical identities, social groups, borders and hierarchies. The narratives do not contain any complexity or alternatives when it comes to the big picture in the historical passage of events. In addition, the narratives do not, with a few exceptions, provide perspectives on contemporary identities, social groups, borders and hierarchies.

Complex categorization processes that co-produce subject positions and meanings in the narratives have been made visible. The

analyses also reveal complex narration practices in which many different modes are used to reinforce, enhance, diminish, distort or hide meanings in four dimensions. The narration practices create discursive performative (re)configurations of the world. The three performative figurations, the Hunter, the Chieftain and the (male) Archaeologist, are variations on the modernistic figuration of humanity. In the narratives, these figurations are used to narrate an origin story with the beginning (the Hunter), the climax/goal (the Chieftain) and the actor (the Archaeologist). The fourth identifiable figuration is the Woman. Together, the four figurations are used in the narratives to chart gender roles, hierarchies and norms that the museum visitor can experience with all senses in four dimensional storyscapes.

# figurer



**figur 3.1** *Forntid* - Skellefteå museum Foto: 2012-09-02





**figur 3.2** *Forntid* - Skellefteå museum Foto: 2012-09-02



**figur 4.1** *Forntid på Falbygden* - Falbygdens museum, Falköping Foto: 2011-04-27



**figur 4.2** *Fornsalen* - Malmö Museer  
Foto: 2011-08-01



**figur 4.3** *Hövdingen i Högom* - Sundsvalls museum  
Foto: 2011-02-21



**figur 4.4** *Barbaricum, en utställning om Uppåkra och Skånes järnålder* - Lunds universitets historiska museum  
Foto: 2011-08-03

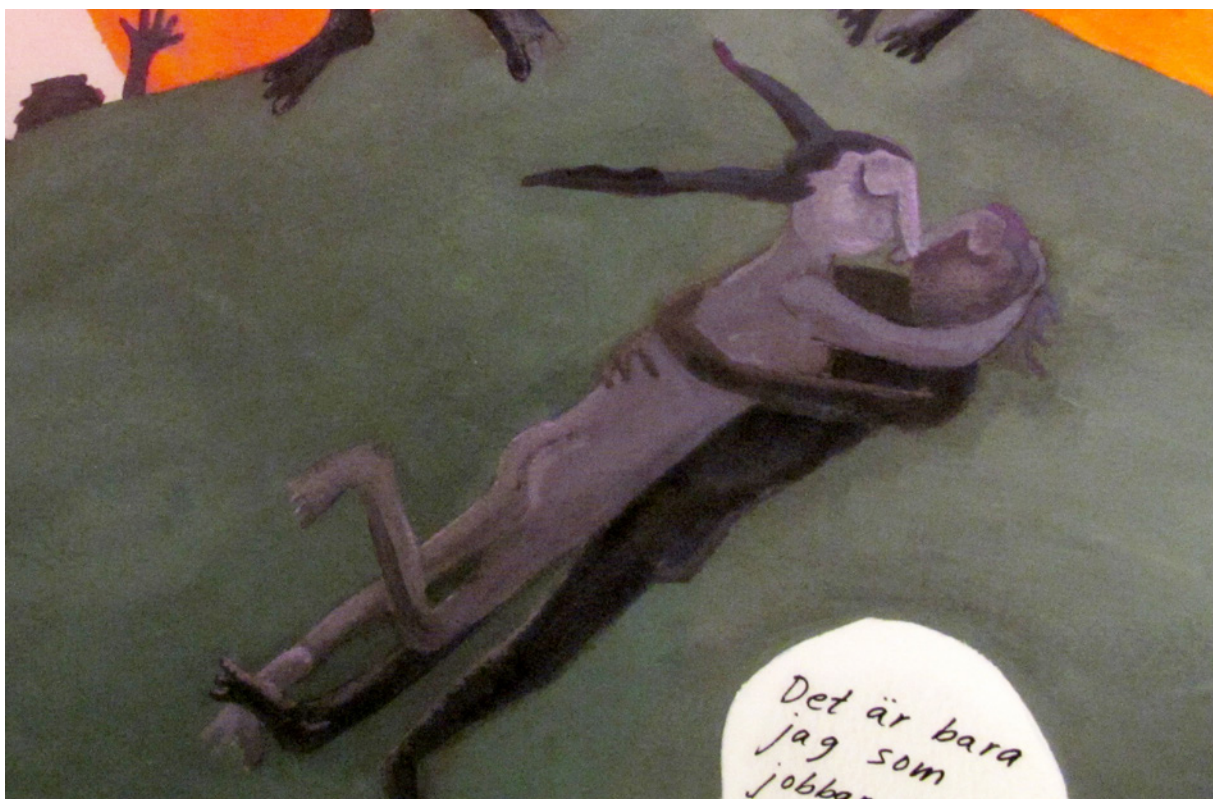


**figur 4.5** *Vikingar* - Statens historiska museum, Stockholm  
Foto: 2010-10-06

**figur 4.6** *Tiden i rummet, Människor i Uppland under 5 000 år*  
Upplandsmuseet, Uppsala Foto: 2011-03-17



**figur 4.7** *Tiden i rummet, Människor i Uppland under 5 000 år*  
Upplandsmuseet, Uppsala Foto: 2011-03-17





**figur 4.8** *Tiden i rummet, Människor i Uppland under 5 000 år*  
Upplandsmuseet, Uppsala Foto: 2011-03-17



**figur 4.9** *Fortid på Falbygden - Falbygdens museum,*  
Falköping Foto: 2011-04-27



**figur 4.10** *Östgötaliv: Arbetsliv* - Östergötlands länsmuseum, Linköping Foto: 2012-07-24



**figur 4.11** *Tiden i rummet, Människor i Uppland under 5 000 år* - Upplandsmuseet, Uppsala Foto: 2011-03-17



**figur 4.12** *Spåren talar* - Göteborgs stadsmuseum Foto: 2010-12-09



**figur 4.13** *Halland genom tiderna – Från inlandsis till badparadis* - Hallands kulturhistoriska museum, Värberg Foto: 2014-07-01

**figur 4.14** *Bilder av våra förfäder*  
Lödöse museum Foto: 2011-05-07



**figur 4.15** *Bilder av våra förfäder* - Lödöse museum  
Foto: 2011-05-07







**figur 4.16** *Fornider II* - Statens historiska museum, Stockholm Foto: 2010-10-06

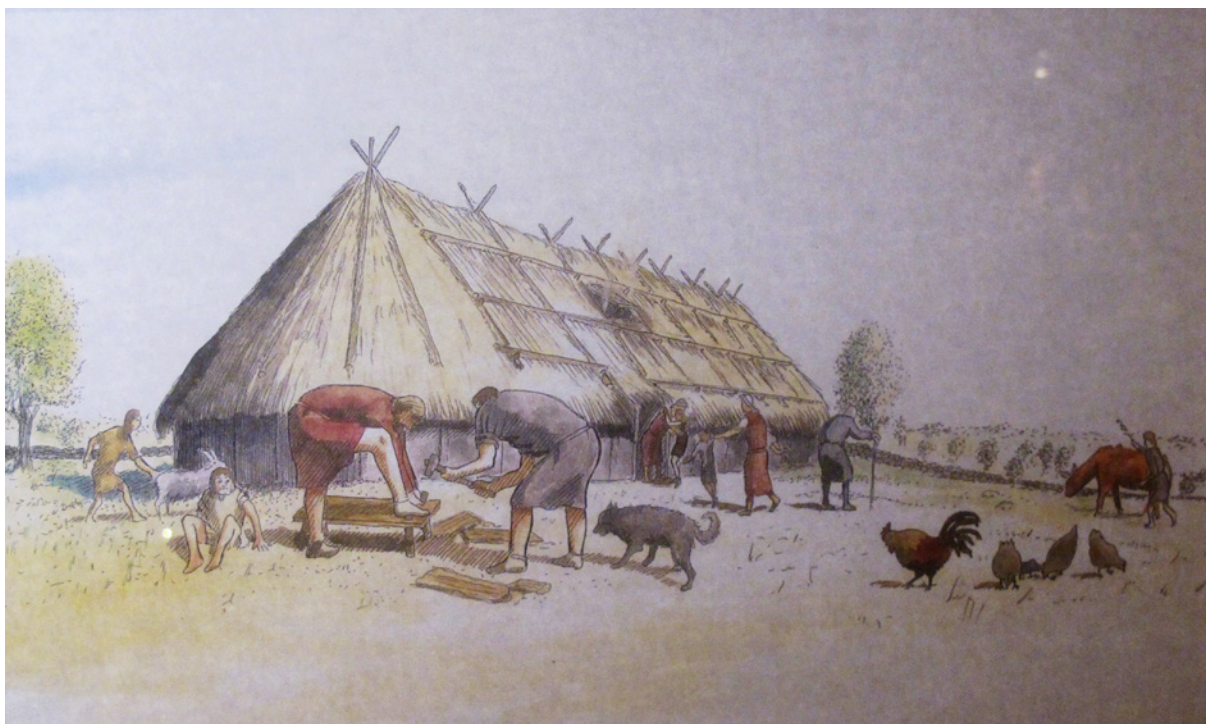


**figur 5.1** *Mellan is och eld* - Västergötlands museum, Skara Foto: 2012-07-20

**figur 5.2** *Forntid på Falbygden* - Falbygdens museum,  
Falköping Foto: 2011-04-27



**figur 5.3** *Östgötaliv: Arbetsliv* - Östergötlands  
länsmuseum , Linköping Foto: 2012-07-24





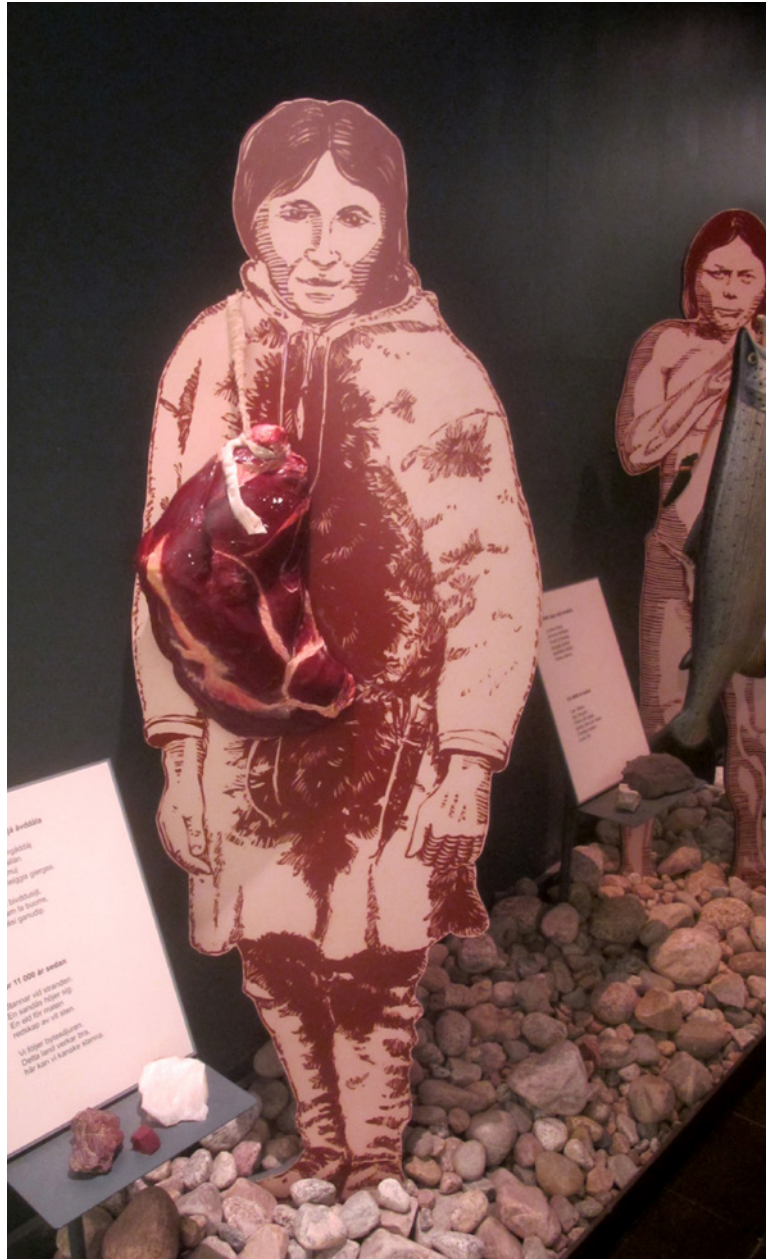
**figur 5.4** *Gudar och GPS, Bondeliv från Stenålder till Nutid - Örebro läns museum* Foto: 2011-03-25



**figur 5.5** *Bilder av våra förfäder - Lödöse museum*  
Foto: 2011-05-07



**figur 5.6** *Bilder av våra förfäder - Lödöse museum*  
Foto: 2011-05-07



figur 5.7 *Tidens gång* - Åjtte, Svenskt fjäll- och samemuseum, Jokkmokk Foto: 2012-08-28



figur 5.8 *Fångstfolk* - Jamtli, Länsmuseum i Jämtlands län, Östersund Foto: 2012-02-09



**figur 5.9** *Östgötaliv: Familjeliv* - Östergötlands länsmuseum, Linköping Foto: 2012-07-24



**figur 5.10** *Spår* - Silvermuseet, Arjeplog  
Foto: 2012-08-30



**figur 5.11** *Mellan is och eld* - Västergötlands museum, Skara  
Foto: 2012-07-20



figur 5.12 Hövdingen i Högom - Sundsvalls museum Foto: 2011-02-21





**figur 5.13** *Fortid* - Skellefteå museum Foto: 2012-09-02



**figur 5.14** *Forntid på Falbygden* Falbygdens museum, Falköping Foto: 2011-04-27



**figur 5.15** *Mellan is och eld* - Västergötlands museum, Skara Foto: 2012-07-20



**figur 5.16** *Spåren talar* - Göteborgs stadsmuseum Foto: 2010-12-09



**figur 5.17** *Årtusendens Skåne* - Regionmuseet Kristianstad Foto: 2011-07-13



**figur 6.1** *Möten mellan älvarna* - Murberget, Länsmuseum Västernorrland, Härnösand Foto: 2012-03-21



**figur 6.2** *Barbaricum, en utställning om Uppåkra och Skånes järnålder* - Lunds universitets historiska museum Foto: 2011-08-03



**figur 6.3** *Gudar och GPS, Bondeliv från Stenålder till Nutid*  
Örebro läns museum  
Foto: 2011-03-25



**figur 6.4** *Gudar och GPS, Bondeliv från Stenålder till Nutid*  
Örebro läns museum Foto: 2011-03-25



**figur 6.5** *Gudar och GPS, Bondeliv från Stenålder till Nutid - Örebro läns museum* Foto: 2011-03-25





**figur 6.6** *Årtusendens Skåne* - Regionmuseet Kristianstad Foto: 2011-07-13



**figur 6.7** *Spåren talar* - Göteborgs stadsmuseum Foto: 2010-12-09



**figur 6.8** *Hövdingen i Högom*  
Sundsvalls museum  
Foto: 2011-02-21

**figur 6.9** *Människor som vi*  
Landskrona Museum  
Foto: 2011-06-15





figur 6.10 Bilder av våra förfäder - Lödöse museum Foto: 2011-05-07



**figur 6.11** *Fångstfolk* - Jämtli, Länsmuseum i Jämtlands län, Östersund Foto: 2012-02-09



**figur 6.12** *Bilder av våra förfäder* - Lödöse museum Foto: 2011-05-07

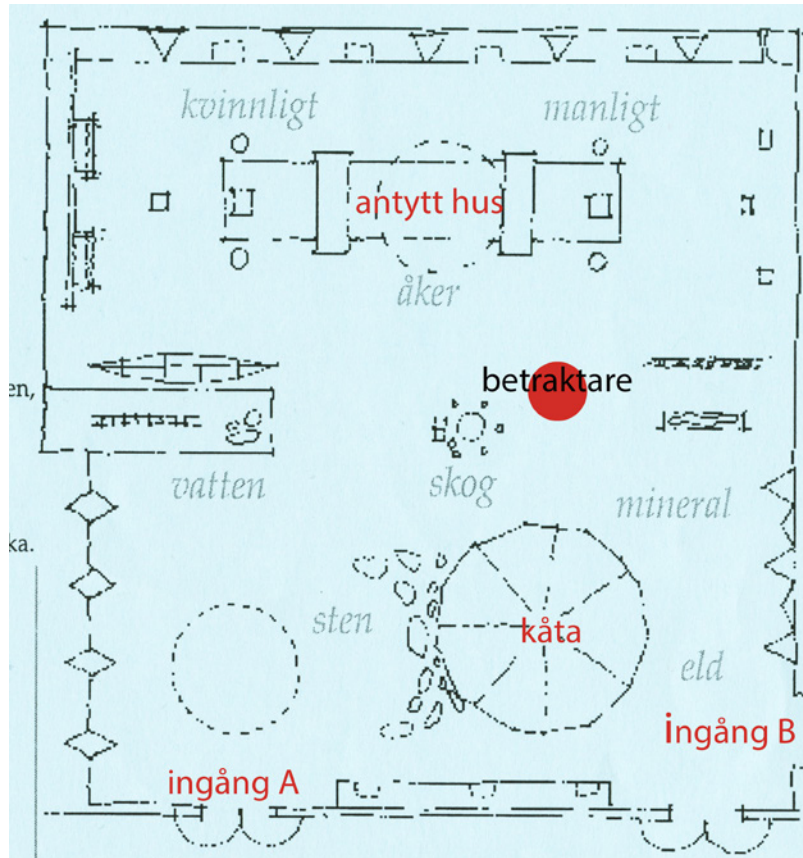


**figur 6.13** *Jag Herulen - en värmländsk historia* - Värmlands museum, Karlstad Foto: 2011-03-28



**figur 7.1** *Gryningsland, en utställning om Enköpingstraktens förhistoria - Enköpings museum Foto: 2012-07-30*





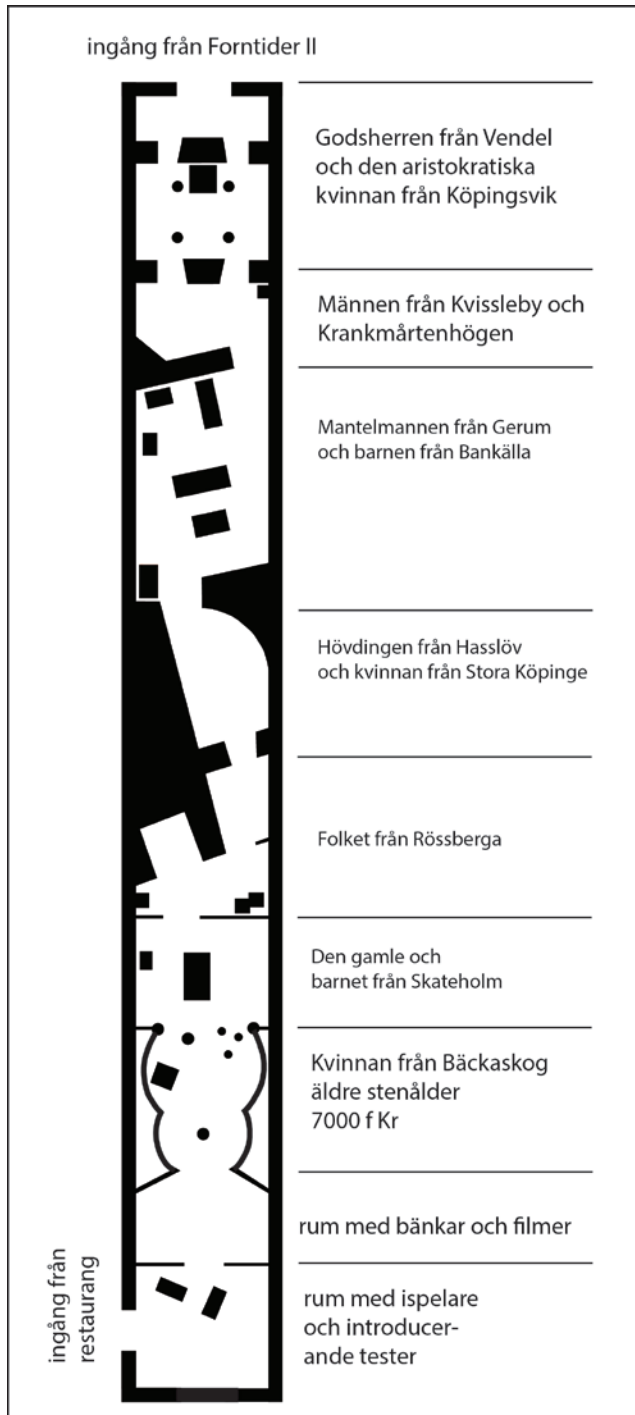
figur 7.2 Översiktskarta över utställningen *Möten mellan älvarna* - Murberget, Länsmuseum Västernorrland, Härnösand



**figur 7.3** *Möten mellan älvarna* - Murberget, Länsmuseet Västernorrland, Härnösand Foto: 2012-03-21



**figur 7.4** *Möten mellan älvarna* - Murberget, Länsmuseum Västernorrland, Härnösand Foto: 2012-03-21



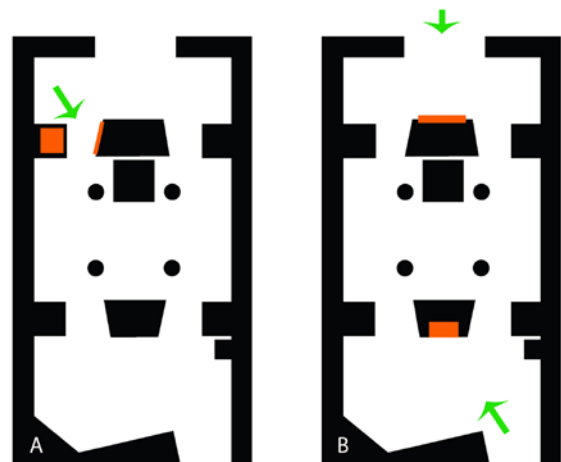
**figur 7.5** Översiktskarta *Forntider I*  
Statens historiska museum, Stockholm



**figur 7.6** *Forntider I* - Statens historiska museum, Stockholm Foto 2014-04-14



**figur 7.7** *Forntider I* - Statens historiska museum, Stockholm  
Foto 2010-10-06

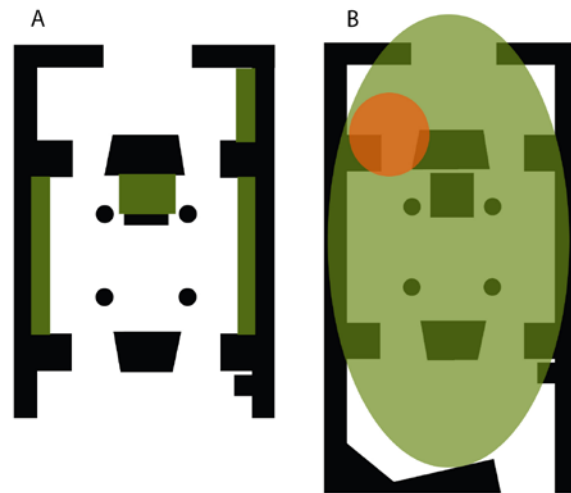


**figur 7.8** *Forntider I*

A: Grön pil visar den placering där den visuella representationen av "den aristokratiska kvinnan från Köpingsvik" kan ses.  
B: Gröna pilar visar placeringar utanför berättelserummet där betraktaren kan se någonting som hör till berättelsen om "Godsherren från Vendel".



**figur 7.9** *Forntider I* - Statens historiska museum,  
Stockholm Foto 2011-11-16



**figur 7.10** *Forntider I*

A: Grön markeringar visar fixeringspunkter där betraktaren ser godsherrens berättelse.

B: Grön markering visar område där godsherrens berättelse finns i siktlinjen, alltså godsherrens cirkel av närvaro Orange markering visar det område där betraktaren med säkerhet har berättelsen om Kvinnan från Köpingsvik i siktlinjen, alltså kvinnans cirkel av närvaro

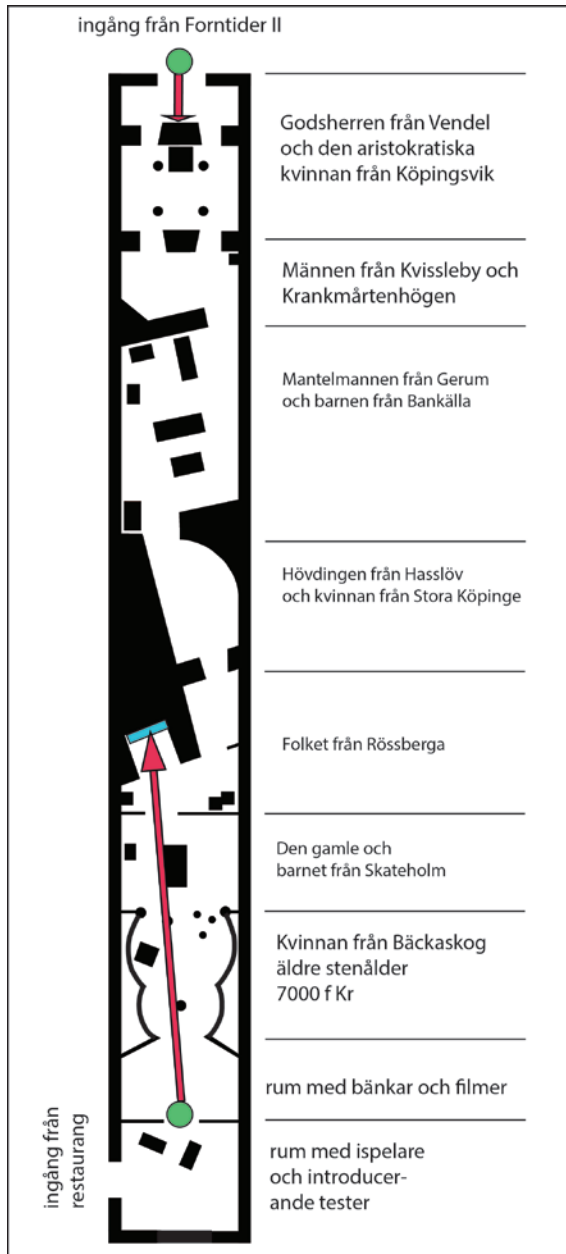


**figur 7.11** *Fornitider I* - Statens historiska museum, Stockholm Foto 2010-10-06

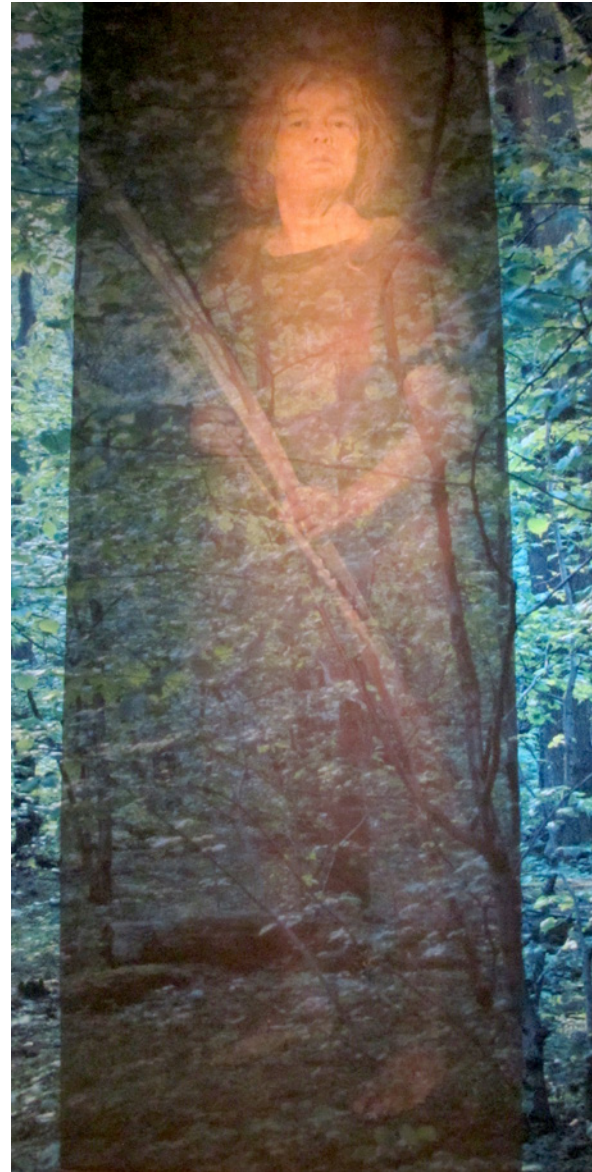




**figur 7.12** *Fornitider I* - Statens historiska museum, Stockholm Foto 2010-10-06



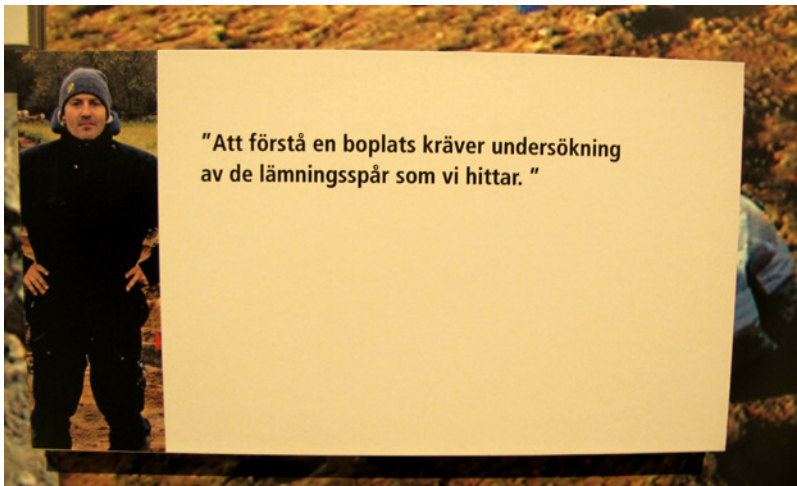
**figur 7.13** Översiktskarta Forntider I - Statens historiska museum, Stockholm Pilarna visar siktlinjer in i berättelsen från de båda ingångarna.



**figur 7.14** Forntider I - Statens historiska museum, Stockholm  
Foto 2014-04-14



**figur 7.15** *Skatterna från Vång* - Blekinge museum, Karlskrona Foto: 2014-07-20



"Att förstå en boplats kräver undersökning av de lämningsspår som vi hittar."

**figur 7.16** *Skatterna från Vång*  
Blekinge museum, Karlskrona  
Foto: 2014-07-20

**figur 7.17** *Skatterna från Vång*  
Blekinge museum, Karlskrona  
Foto: 2014-07-20

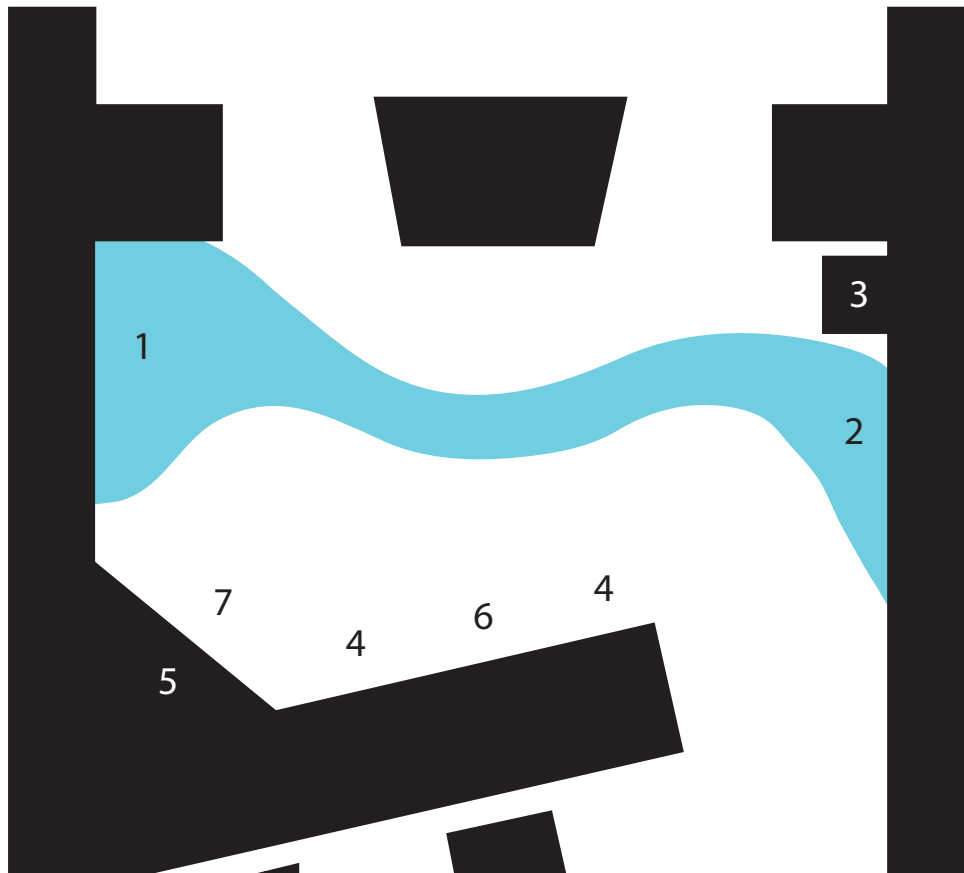


**figur 7.18** *Hövdingen i Högom*  
Sundsvalls museum  
Foto: 2011-02-21





**figur 7.19** *Ett annat liv* - Stockholms läns museum, Nacka Foto: 2011-11-17



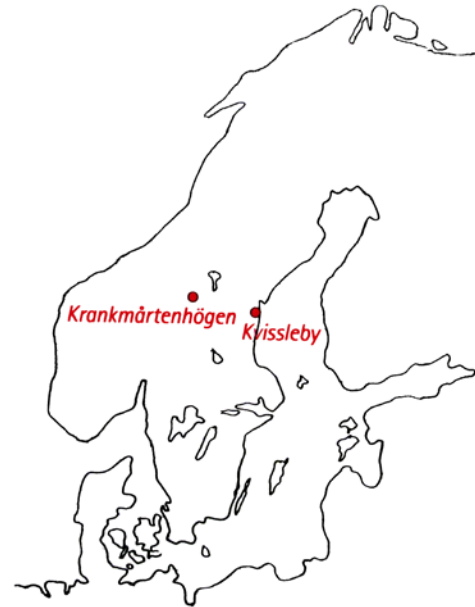
- 1) film med vattenfall
- 2) foto på älv
- 3) monter med föremålen i graven i Kvissleby
- 4) montrar med metallföremål
- 5) monter med föremål från Krankmårten
- 6) vepa med bild på Mannen i Kvissleby
- 7) vepa med bild på Mannen i Krankmårtenhögen

**figur 7.20** *Männen från Kvissleby och Krankmårtenhögen: Fortider I* - Statens historiska museum, Stockholm



figur 7.21 *Forntider I* - Statens historiska museum, Stockholm Foto 2010-10-06

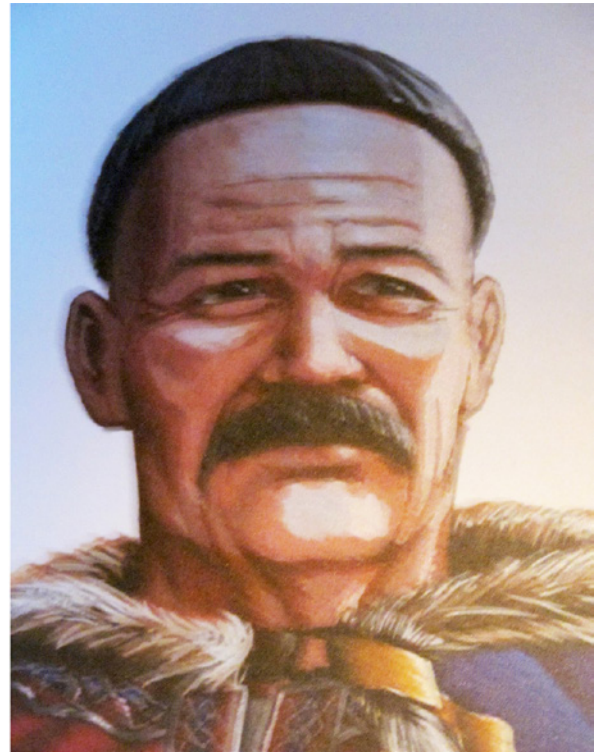
**figur 7.22** *Forntider I*  
Statens historiska museum, Stockholm  
Foto 2010-10-06



**figur 7.23** *Vikingar*  
Statens historiska museum, Stockholm  
Foto: 2014-04-14







figur 7.24 *Vikingar* - Statens historiska museum, Stockholm Foto: 2014-04-14



figur 7.25 *Vikingar* - Statens historiska museum, Stockholm Foto: 2014-04-14



figur 7.26 *Vikingar* - Statens historiska museum, Stockholm Foto: 2014-04-14



GÖTEBORGS  
UNIVERSITET