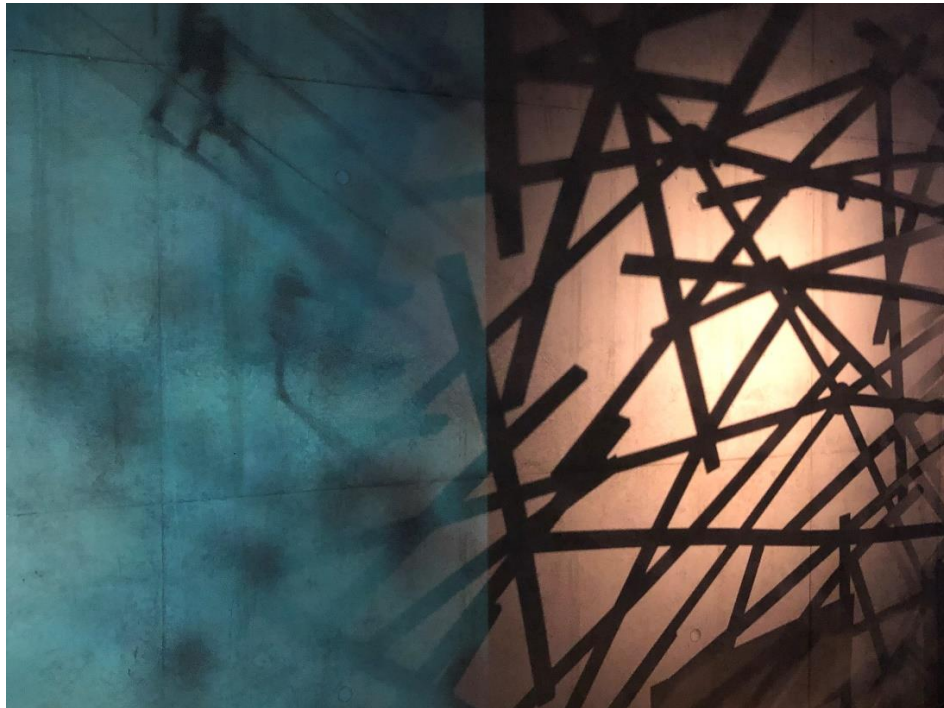




GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR HISTORISKA STUDIER

# Utställningens tredje rum

**En komparativ analys av två svenska museers avkoloniseringsstrategier  
centrerad kring föremåls framställning i utställningar**



Ida Hilmér

Institutionen för Historiska studier  
Göteborgs universitet

Arkeologiskt självständigt arbete på  
masternivå, 30hp

VT 2020

Handledare: Anders Gustafsson

## **Abstract**

This study aims to compare two exhibitions to find out the decolonizing strategies and how they are affecting the material culture that they exhibit. Museums around the world are in the midst of decolonization. This process has been going on for a long time and covers all parts of the museum. In this essay, the main focus is the decolonization of the exhibitions and the objects who bears a colonial past. By comparing two exhibitions of Swedish museums the aim is to analyze the use of colonial objects as well as the decolonizing strategies of each museum by applying postcolonial theories and analyzing the material through the methodology of multimodality. To deepen the understanding of what is found in the exhibitions two interviews have been made with people involved in the production of each exhibition. No matter how hard museums try to wash away the remnants of the objects colonial past it will always be there, the question is how will they show this to the public? By employing decolonizing strategies in the exhibition, the museums are able to solve some of these issues. This includes ways of letting the subaltern voice being heard and an open dialogue between all parts. Strategies like these creates a third space in the exhibition.

**Key words:** Decolonialization, Swedish museums, Third space theory, multimodality, encounters, cultural heritage

Bild på omslagssidan: från utställningen *Korsvägar* på Världskulturmuseet, foto av Ida Hilmér

# Innehåll

<b>Abstract</b> .....	2
<b>1. Inledning - utgångspunkter och ramverk</b> .....	5
1.2 Syfte och frågeställningar .....	6
1.2.1 <i>Frågeställningar</i> .....	7
1.3 Avgränsningar och materialreflektion .....	7
1.4 Postkoloniala teoribildningar - Identiteter och rumslighet på museet .....	8
1.4.1 <i>Identitet och maktbalanser</i> .....	10
1.4.2 <i>Rumslighet</i> .....	12
1.5 Material .....	14
1.6 Metodik vid analys av utställningar .....	16
1.6.1 <i>Multimodal analys</i> .....	17
1.6.2 <i>Intervjumetodik och skapandet av en givande diskussion</i> .....	18
1.7 Mötet mellan arkeologi och museologi - en forskningsöversikt .....	20
1.8 Ämnesbakgrund .....	24
1.8.1 <i>Svenska museers utveckling</i> .....	24
1.8.2 <i>Arkeologi, etnologi och kulturarv</i> .....	25
1.8.3 <i>Sveriges koloniala arv</i> .....	26
1.8.4 <i>Museers identitetsskapande insatser</i> .....	28
1.8.5 <i>Samtidsläget i avkoloniseringsprocessen i museibranschen</i> .....	29
<b>2. En komparativ studie av två utställningar</b> .....	31
2.1 Museernas och utställningarnas bakgrund – utställningarna placerade i sin kontext .....	31
2.1.1 <i>Världskulturmuseet och dess koloniala arv</i> .....	31
2.1.1.1 <i>Korsvägar</i> .....	33
2.1.2 <i>Nordiska museet och dess koloniala arv</i> .....	35
2.1.2.1 <i>Arktis – medan isen smälter</i> .....	36
2.2 Sammanställning av utställningen <i>Korsvägar</i> .....	38
2.3 Sammanställning av utställningen <i>Arktis – Medan isen smälter</i> .....	45
2.4 Sammanställning av intervjuer .....	52
2.4.1 <i>Resultat av intervju med Lina Malm – Utställningsproducent för utställningen Korsvägar</i> .....	52
2.4.2 <i>Resultat av intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson - intendent vid Nordiska museet</i> ..	57
<b>3 Analys av utställningarna</b> .....	61
3.1 Modus .....	61

3.2 Föremål.....	62
3.3 Narrativ.....	64
3.4 Utställningarnas rumslighet – <i>Third space</i> .....	66
<b>4. Utställningarnas tredje rum – en diskussion .....</b>	<b>69</b>
4.1 Jämförelse av utställningarna .....	69
4.2 Jämförelse av intervjuerna.....	71
4.3 Samtid och framtid .....	72
4.4 Slutsatser .....	76
<b>5. Sammanfattning.....</b>	<b>78</b>
<b>6. Källförteckning.....</b>	<b>80</b>
6.2 Internetkällor .....	82
6.3 Övriga källor .....	83
<b>7. Bilagor .....</b>	<b>84</b>
7.1 Mail vid kontakt med intervjudeltagare .....	84
7.2 Intervjufrågor .....	85
7.3 Transkribering av intervju med Lina Malm .....	87
7.4 Anteckningar från intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson .....	99
7.5 Bildbilagor.....	102

# 1. Inledning - utgångspunkter och ramverk

Just nu pågår en världsomspännande process av avkolonisering på våra museer. Ett material som insamlats för över hundra år sedan under ett annat kolonialt paradigm i koloniserade områden gömmer sig i museernas samlingar och ställs ut för allmän beskådan. De senaste decennierna har många museer valt att repatriera delar av det material som anses vara kolonialt betingat men det är endast en liten del som har tagit sig så långt (se internetkällor, ICOM 6). I andra fall ställs föremålen fortfarande ut vilket öppnar för frågeställningar kring hur museerna hanterar materialet och vilka avkoloniseringsstrategier som finns att tillgå. I denna studie undersöks två nyproducerade, svenska utställningar som visar upp ett kolonialt betingat material. Syftet är att undersöka de strategier som museerna använder sig av för att undvika koloniala fallgropar.

Sverige är ett land som har en historiskt kolonial bakgrund och detta lever kvar i samhället fortfarande. Därför undersöks den schism som uppstår på museet där en modern och nyproducerad utställning ställer ut föremål som kommer från en kolonialt problematisk bakgrund. Det kan vara föremål som insamlats från Sápmi eller områden som har koloniserats av andra västerländska stater. Eftersom det finns en stor problematik hos museer att ställa ut föremål under ett postkolonialt paradigm som har blivit insamlade under ett kolonialt paradigm utan att museet reproducerar den kolonialism som en gång fanns och på så vis fastna i en form av neokolonialism (Muñoz, 2012: s. 131–132). Här finns en paradox som dagens museum med gamla samlingar ständigt tvingas ta ställning till. Hur man praktiskt arbetar med detta idag och om det gestaltas i museernas utställningar är denna studies syfte att undersöka. Är vi verkligen postkoloniala? Detta är en fråga som kommer återkomma flertalet gånger i texten. Studiens premiss är att vi snarare fortfarande är mitt i en global avkoloniseringsprocess och därför är en studie av detta slag högst relevant.

Studien präglas av en kritisk diskursanalys av postkoloniala ingångar i museernas verksamhet. Det är först genom ett postkolonialt perspektiv som problematiken blir synlig i utställningarna om museernas tillvägagångsätt och exponering av kolonialt betingade föremål blir synligt. Som exempel på detta tas två svenska utställningar som använder sig av en kolonial betingad materiell kultur, Världskulturmuseets utställning *Korsvägar* och Nordiska museets *Arktis – medan isen smälter*. Denna undersökning grundar sig i en samtida debatt i och med att vi lever i ett postkolonialt samhälle idag. I vilken utsträckning vi faktiskt är förbi, därom tvista de lärde. För att förstå denna problematik bör jag därför analysera den samtida debatten samt ämnets bakgrund för att förstå den generella kontexten. Samtidigt är det viktigt att påpeka att jag i denna studie delvis kommer att föra någon annans talan, framför allt när det gäller att förklara den koloniala problematiken. Därför är det av yttersta vikt att förstå problematiken till fullo och är objektiv samtidigt som de teoretiska perspektiven tillför ett synsätt som jag kan applicera på materialet. Genom att sammanföra de frågeställningar denna studie har med postkoloniala teoribildningar kan man undgå detta hinder (Conkey, 2005: s. 10, Spivak 1988: s. 70). Jag kan inte föra den förtrycktas talan i detta arbete. Min uppgift är att belysa problematiken och genom att referera till teoretiker så som Bhabha och Spivak kan jag runda detta hinder något även om stora problem fortfarande kvarstår.

Föremålssamlingar vid museer och institutioner måste ses i ljuset av rådande vetenskapliga och samhällsliga teorier och idéer, det gäller såväl de samlingar som skapas idag som de som insamlades under tidigare sekel. (Edbom, 2005: s. 51)

Genom att lyfta frågor kring repatriering, återställande och den koloniala bakgrunden på våra svenska museer kan vi bryta gamla traditioner för hur vi arbetar med känsligt materiellt kulturarv. Detta gäller hela processen från insamling, utställning, förvaring och repatriering. (se internetkällor, ICOM 1)

Att genomföra en analys som berör kulturella möten ur en intersektionell och kolonial kontext där maktskillnader råder är ett intrikat ämne som kräver en djup förståelse av både samtida kontexten och lika så den historiska. Att föra någon annans talan är ett känsligt ställningstagande att göra och en svår uppgift att genomföra. Istället bör en fortsättning på fördjupning i detta ämne mynna ut i en diskussion om hur museirummet kan fungera som en mötesplats för den som har och/eller blir förtryckt och för den som har och/eller förtrycker.

Här kan de arkeologiska föremålen vara mittpunkten och utställningen mötesplatsen för denna typ av diskussion. Att diskussionen kan mynna ut i något konkret som ett fysiskt föremål kan hjälpa museibesökaren att förstå det komplexa i situationen. Här finner vi skärningspunkten mellan de samtida diskussioner som finns i samhället och den arkeologiska sfären som annars ofta finner sig bortskuren från samtiden där fokus alltid har legat i historien. Tiden är inte en rak linje där den arkeologiska forskningen befinner sig i det förgångna. Arkeologi är samtid, framtid och dåtid och bör knyta an till alla tre för att finna sin mening.

Kulturarvet är en modern social konstruktion både som tankekategori och som institutionaliserad social praktik. Omvandlingen av kulturarvets innebörd, politiska agenda och förvaltningsformer kan därför ses som en spegling av moderniseringsprocessen (Anshelm, 1993: s. 9)

Utställningen är en arena som på ett unikt sätt arbetar flerdimensionellt med en stor bredd av informationsdelning. För att förstå dess utformning och hur informationen tas emot av besökaren måste dess rumslighet undersökas. Utifrån begreppet *Third space* öppnas utställningen upp för att analyseras som ett rum där den koloniserade kan få en röst (Bhabha, 2004: s. 55). Kombinationen av människans historiska och sociala bakgrund är det som skapar utställningens rumslighet. I det tredje rummet kan då ett möte uppstå som i denna studies fall blir ett möte där koloniala relationer kan frigöras och en avkolonisering av museet blir resultatet. Utställningsrummet bär på en unik potential att skapa en möjlighet för möten mellan den koloniserade och den koloniserande. Denna studie syftar till att undersöka hur museerna förhåller sig till och tillämpar denna möjlighet. Det skapar en ny dimension i utställningen och ger besökaren en fördjupad förståelse för utställningens information och dess föremål.

## 1.2 Syfte och frågeställningar

Denna studie syftar till att undersöka hur arkeologiska föremål används i samtida museiutställningar. Kolonialt betingade föremål som används i nyproducerade utställningar öppnar för en diskussion kring museernas avkolonisering och hur denna process ser ut. I undersökningen har en kritisk analys av två utställningar genomförts. Vilket narrativ har utställaren valt och hur samspelar dessa med den materiella kultur som ställs ut. Utifrån denna analys utläses senare hur museerna förhåller sig till föremålens koloniala förflutna. På analysen appliceras postkoloniala teoribildningar som kretsar kring frågor om rumslighet, identitet och maktbalanser och kopplar dem samman med utställningens sfär. Temat grundar sig i en samtida

samhällelig diskussion kring det postkoloniala samhället och de avkoloniseringsstrategier som museerna i fråga använder sig av.

Fallstudien består av en komparativ studie mellan de två svenska, nyproducerade utställningarna *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter*. Med en *multimodal* analys av utställningarna undersöks hur arkeologiska föremål ställs ut och i vilken kontext de hamnar. Dessutom kompletteras detta material med intervjuer med representanter från museernas sida som har arbetat med att skapa utställningarna och plocka fram föremål, en från varje museum. Intervjuerna har som syfte att förankra och nyansera det material som utställningsanalysen skapar. På så vis mynnar analysen ut i en jämförelse både utställningarna emellan och analys och intervjuer emellan för att skapa en dynamisk och rättvisande bild av materialet. Denna information öppnar upp för en bredare diskussion om att undersöka utställningsrummet utifrån ett encounterperspektiv där den koloniserade och den koloniserande möts och en dialog kan uppstå som är viktig och givande för båda parter. Perspektivet grundar sig i den postkoloniala teoribildningen *Third space* vilket är den plats där en förändring i maktförhållanden kan uppstå (Kalscheuer, 2009: s. 39)

Syftet är att sammanfatta hur nyproducerade utställningar behandlar frågor kring kolonialism kopplade till materiell kultur. Slutligen mynnar studien ut i frågeställningar som syftar till att belysa avkoloniseringsprocessen på svenska museer och hur detta appliceras på föremålen. Nedan följer de huvudsakliga frågeställningarna.

#### 1.2.1 Frågeställningar

- Vad har kolonialt betingade arkeologiska föremål för roll vid produktionen av en utställning?
- Avspeglas detta i utställningarna?
- Hur ser avkoloniseringsprocessen ut i utställningarna och på museerna i stort?

### 1.3 Avgränsningar och materialreflektion

I detta avsnitt redovisas studiens avgränsningar och nämner eventuella infallsvinklar som kunde används i uppsatsen men har utelämnats. Valet av metoder för att närma mig materialet bygger på den teoretiska grund vilken är postkoloniala teoribildningar. Genom att använda en komparativ analys med en jämförelse mellan två samtida utställningar som visar upp olika typer av material breddas undersökningen. Samtidigt bidrar de två intervjuerna som också är en del av den komparativa studien med kompletterande information. Målet med intervjuerna är att förstå utställarens perspektiv på materialet samtidigt som en jämförelse av den fakta de ger med empirin som har samlats in i utställningsanalyserna.

I processen att avkolonisera ett museum finns flertalet delar som bör undersökas. Tidigare forskning kring museers koloniala arv har framför allt fokuserat på museernas samlingar (Muñoz, 2012, Lundén, 2016, Silvén 2010). I denna studie flyttas fokus ifrån samlingarna till museernas publika del, utställningen. Givetvis finns det risker i att genomföra en komparativ analys på ett relativt litet material där endast två utställningar undersöks. Detta material är dock sållat och valt just på grund av deras nyproducerade status och den bakgrund själva museerna bär på med äldre samlingar. Materialet för fallstudien är alltså valt på grund av deras uppenbara likheter och olikheter i form av kontext och bakgrund.

Under urvalsprocessens gång uppmärksammades flera intressanta utställningar i Sverige. Nordiska museet har till exempel sedan 2007 även haft en basutställning som endast har fokuserat på samerna och deras situation i samhället, historiskt sett och framåtblickande med en utgångspunkt i museets stora samiska föremålssamling (Se internetbilagor, Nordiska museet: 4). Utställningen *Sápmi* var ett intressant alternativ till denna studie men på grund av utställningens ålder hade den inte hade tillfört den modernitet som eftersöks och för att genomföra en bra analys hade den troligtvis landat i helt andra frågeställningar där fokus istället hade blivit att undersöka utvecklingen av svenska museer med den här typen av material. Det som gjorde att intresset till slut landade i *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter* var att utställningarna på många sätt är väldigt lika. Båda är från den senare hälften av 2010-talet (*Korsvägar* öppnade i etapper mellan 2015 och 2017 och *Arktis* 2019) vilket gör att de kan beskrivas som samtida och är en bra beskrivning av samtidsläget i svensk utställningsproduktion. Vidare använder sig utställningarna sig av materialet på ett liknande sätt. Både *Korsvägar* och *Arktis* använder även de arkeologiska föremålen som verktyg i en utställning som belyser flertalet samtida samhällsfrågor som till exempel klimatförändringar och migration. I *Arktis* fall handlar det om klimatförändringarnas påverkan på Arktis som geografiskt område så väl som personerna som bor där. Dessutom kan koloniala perspektiv på Sveriges relationer till Sápmi också närmas. *Korsvägar* gör flera poänger i den samtida debatten och belyser kulturmöten, migration, globalisering och hållbarhet. *Korsvägar* kan beskrivas som en modern utställning som är tänkt att genomgå förändring efter hand, utställningen har till exempel öppnats i delar och föremål och delar har tillkommit sedan utställningens öppnande 2016 (enl. intervju med Lina Malm, bilaga 7.3).

#### 1.4 Postkoloniala teoribildningar - Identiteter och rumslighet på museet

För att förstå de frågor som studien undersöker måste ett teoretiskt ramverk upprättas. I och med grundproblemet som är frågan kring svenska museers avkolonialisering och hantering av föremål med en kolonial kontext härrör de teoretiska valen från en postkolonial bakgrund. Postkolonial teori är ett brett område som flera olika inriktningar grundar sig i. Många av de teoretiker som jag kommer att använda mig av kommer själv från en kolonial bakgrund, detta är viktigt för att legitimera analysens resonemang eftersom det är personer från en kolonial kontext som lade grunden till den postkoloniala teorin (Spivak 1988; Crenshaw, 1991; Bhabha, 2004)

De postkoloniala teorierna kan ses som en kunskapsbank bredare än ett teorifält. I grunden är denna kunskapsbank kritisk till den världssyn som idag är dominant samt hur kunskap definieras. På grund av detta refereras de ofta som postkolonial kritik. Den ställer sig kritisk mot traditionellt västerländsk kunskap och vill utmana denna då man anser att den i grunden är kolonial då den är exkluderande av icke-västerländska perspektiv och bidrar till skapandet av motsatspar i mainstreamkulturen (Iwowo, 2014: s. 2). På det vis som kolonialismen fungerade absorberades kolonierna in i det västerländska imperiets hegemoni vilket ledde till att kolonierna var beroende av sina koloniserare och blev tvungna att följa det västerländska politiska systemet, kulturen, ekonomin och ideologin. Allt detta bidrog till att skapa den *andre* då allt som inte passade in i den västerländska hegemonin, den *andre* är på så vis motsatsen till den västerländska och ett motsatspar har då skapats (Iwowo, 2014: s. 3).



De problem som ligger i utställningens framställande av koloniserade föremål uppstår endast med den postkoloniala teorin som utgångspunkt och analytiskt verktyg. Annars är det inte synligt. På grund av detta är de postkoloniala, teoretiska inriktningar som är valda relevanta för att skapa en förståelse för hur föremålen ställs ut, varför museerna visar dem och vilken kontext som är bakomliggande.

Det är intressant att undersöka i denna studie vad som uppstår i mötet mellan den koloniserande och den koloniserade. Ett så kallat *encounterperspektiv* kommer därför användas i studien. Vad händer när den koloniserades föremål ställs ut och vad blir resultatet av detta möte? Dessa frågeställningar kan bäst besvaras genom att applicera postkolonialistiska teorier. Genom att anbringa Homi Bhabhas teori *Third space* på studien skapas ett tydligt verktyg för att förklara och förstå mötet som uppstår i en utställning där kultur kan problematiseras och sluta ses som ett enhetligt begrepp med tydliga gränsdragningar emellan och där den subalternes röst kan bli hörd (Bhabha, 2004: s. 55). Vidare har teoretiker så som Edward Soja byggt sin teori kring ett *tredje rum* som består i en fysisk grund vilket blir mer bokstavligt passande för denna studie (Soja, 1996, 2009). Senare, i denna studie återkommer kombinationen av dessa två teoretikers vikt för att förklara och förstå utställningsrummet som en mötesplats.

De postkoloniala teorierna har sin grund i avkolonialiseringen av många länder under mitten av 1900-talet. Flera teoretiker började påpeka följderna av avkolonialiseringen. Dessa teoretiker kom själva ifrån en koloniserad bakgrund och förde därför med sig nya synvinklar ur avkoloniserades perspektiv. Postkolonialismen utmanar därför västvärldens rådande epistemologi. Vår kunskap är ett resultat av våra sanningar och trosföreställningar kombinerade. (Liliequist, 2017: s. 166). Författarna som lade grunden till postkolonialismen hade själva upplevt den mörka sidan av imperialism och kolonialism och befann sig i den västerländska ideologiska sfären genom deras studier men insåg att den västerländska beskrivningen av "dem" var felaktig. De kom att utmana den auktoritet, forskning och de institutioner som försökte beskriva dem och gjorde ett försök att skapa en bredare beskrivning som väst påstod att de var (Said, 1985: s. 4). Vida begrepp som *orienten* eller *exotism* lägger en bred och ofta felaktig beskrivning av vilka folk är och bidrar till skapandet av den andre.

Arbetet genomsyras därför av en etisk hänsyn gentemot "forskningsobjektet" vilket i detta fall är koloniserade föremål. I en studie av detta slag är det viktigt att utgå ifrån den koloniserades perspektiv. Samtidigt måste man som icke koloniserad förhålla sig till postkoloniala teoretiker som menar att någon annan inte kan föra den koloniserades talan, något som inte görs anspråk på i denna studie, utan det postkoloniala ramverket styr det synsätt som appliceras på utställningarna i kommande kapitel (Spivak, 1988: s. 70). Syftet ligger istället på att undersöka dagsläget hos museerna och de maktförhållanden som uppstår. Därför är det också viktigt att sammankoppla rumsligheten och de ojämna maktförhållanden som är bakgrunden till en utställning som beskriver någon annans kultur och/eller föremål. Här kommer intersektionalitetsperspektivet in i bilden och bidrar med en viktig förståelse för dessa maktförhållanden.

En viktig grundsten i postkolonialismens teoribildningar är Sartres text om neokolonialism som kom ut redan 1964 (Sartre, 2001). Enligt honom är kolonialismen inte över utan pågår fortfarande men i andra format. Den koloniserade fortsätter att koloniserars i andra liknande system. Detta är grunden i den postkoloniala teoribildningen. Sartre skrev om detta redan 1964 precis som många länder politiskt frigjordes från sina gamla koloniala överhuvuden och hans

utgångspunkt var Algeriets infekterade relation med sin förra kolonialmakt Frankrike. Det är under denna period som skiftet sker mellan kolonialism och nykolonialism. Sartres text leder vidare till frågan om västvärlden verkligen är så postkolonial som vi tror? Begreppet i sig skapar en del problematik många forskare filosofer menar att vi idag befinner oss i ett neokolonialt samhälle istället där kolonialismen har tagit en ny form (Sartre, 2001: s. 31). Denna teori är viktig att ta del av då det bidrar till hur vi ser på samhället i stort och utställningar specifikt. Enligt ICOM (International Council of Museums) befinner sig museibranschen mitt i en avkoloniseringsprocess medan andra påstår att vi befinner oss en ny form av kolonialism vilket i så fall skulle innebära att denna process är i revideringsbehov.

The fact is that colonialism is neither a series of chance occurrences nor the statistical result of thousands of individual undertakings, it is a system which was put in place around the middle of the nineteenth century, began to bear fruit in about 1880, started to decline after the first world war, and is today turning against the colonizing nation. (Sartre, 2001: s. 31)

#### *1.4.1 Identitet och maktbalanser*

Som Homi Bhabha beskriver, lever vi i *post*-tiden (Bhabha, 2004: s. 1). Teoretiska inriktningar som alla har prefixet *post* så som *Postmodernism*, *postfeminism* och *postkolonialism* präglar numera vår samtid. Vi behöver ständigt förhålla oss till tidigare historiska händelser och teoretiska paradig. Det som sker med dessa typer av inriktningar blir att vi varken lämnar det förgångna eller ser framåt. Alltså skulle man kunna argumentera för att vi inte lever i en helt och hållet postkolonial tid. Många skulle nog snarare se att vi lever i en tid där avkoloniseringen fortfarande pågår. Även om kolonier statligt har befriats från sina tidigare överhuvuden präglas fortfarande deras samtid av deras historiska arv (Sartre, 2001: s. 31). Att vi då har tagit oss bortom (post) kolonialismen är därför helt felaktigt. Eftersom vi befinner oss mitt i avkoloniseringsprocessen råder en stor förvirring kring var vi kommer landa, våra identiteter och delaktighet i processen och var vi kommer ifrån. Det är först när man kommer ut på andra sidan som vi har alla svar. Att därför redan sätta prefixet *post* på vår samtid är i detta läge därför helt felaktigt.

I dagens samhälle ser vi inte längre klass och kön som indelningsmönster i vår ständiga strävan efter klassificering av vår värld. Denna bild har blivit allt mer komplicerad. Numera kan en människas identitet ligga i ett bredare spektrum där allt ifrån sexuell orientering till politisk övertygelse kan bygga en hel identitet. Här blir det därför viktigt att vår identitet som vi har byggt (vare sig den gäller endast dig själv eller är en hel grupps identitet) fokuserar på de processer som skapar en kultur och skillnaden mellan sådana (Bhabha, 2004: s. 2)

För att konkretisera Bhabhas idéer kring identitet och kolonialism kan vi applicera dem på turism. Hollinshead beskriver turism som en industri som tjänar sina pengar på att göra skillnad på grupper och kulturer, en tanke om exotism som ligger djupt rotad inom turismen (Hollinshead, 1998: s. 121). På detta kan vi även koppla på museet som är en institution som är sammanvävd med turism. Speciellt det museum som inte har sin grund i att visa "sin egen" kultur. Med detta sagt är begreppet kultur inte lätt att definiera och ibland felaktigt applicerat. Denna föreställning har inte längre tydliga gränsdragningar utan har kommit till att ses som ett lösare, socialt skapat av de personer som det innefattar.

Thus, increasing numbers of social scientists have come to reject the idea of culture as something concrete, in and of itself, over the last three decades, and nowadays

have come to understand culture as a looser realm of communal thought which people of a given society participate in. (Hollinshead, 1998: s. 122)

För att bäst beskriva kopplingen mellan identiteter och maktbalanser kan det intersektionella perspektivet appliceras på sammanhanget. Det intersektionella perspektivet, trots att det ofta har använts i den feministiska sfären, kan det också appliceras på en debatt rörande en annan åsidosatt gruppering i samhället och på så vis förklara de ojämna maktbalanser som finns på museet. Kimberlé Crenshaw började använda begreppet 1989 för att belysa problematiken som ofta uppstod för färgade kvinnor vars problem inte tyckes platsa varken inom feminismen eller i antirasistiska diskurserna. Crenshaw menade att båda debatterna var alldeles för ensidiga och att teoretiker kunde dra nytta av att belysa både kön och ras och hur dessa är integrerade med varandra i ett maktperspektiv (Davis, 2008: s. 68). Grundproblemet är här att hon anser att en kvinna av färg är dubbelt utsatt då hon inte respekteras dels som kvinna dels som färgad. Intersektionalitet är alltså ett försök till att skapa ett djup i debatten om makt och identitet. Det kan användas som ett verktyg för att belysa de obalanserade maktförhållanden som finns i ett samhälle (Bünz, 2015: s. 14). En arkeolog som har plockat upp detta perspektiv är Margret Conkey, Hon var en av de första som tog med sig perspektivet från den feministiska debatten och applicerade detta på arkeologiska undersökningar. Conkey förklarar hur intersektionalitetsperspektivet kan beskriva flertalet variationer av förhållanden. Hon delar in dem i följande tre kategorier:

1. That ideas and the social structures within which they occur are interconnected.
2. Within a discipline, with its own ideas and social structures, how do our own subsets and perspectives intersect?
3. That the hierarchies of gender, race, economic class, sexuality, nationality, ethnicity, and so forth, are intersected; there is an intersectedness of these hierarchies. (Conkey, 2005: s. 12)

Intersektionalitetsperspektivet kan alltså användas även för att förstå koloniala relationer som denna studie kommer behandla. Ett annat vanligt begrepp som är omtalat i postkoloniala diskussioner är den *subalterne*. Begreppet har sin grund i Gayatri Spivaks text, *Can the Subaltern Speak?* Här för Spivak ståndpunkten att den förtryckta, i det här fallet den koloniserade, inte kan tala, eller bli hörd (Spivak, 1988: s. 104). Den förtryckta kallar hon för den subalterne. Hon kopplar även samman med den feministiska diskussionen då hon påpekar att en fattig kvinna av färg är tredubbelt utsatt i samhället, precis som Crenshaw menar, finns det flera grader av förtryck att beräkna (Spivak, 1988: s. 90). Denna teori är samtida med intersektionalitetsperspektivet och har flertalet likheter. Den *subalterne* som Spivak nämner är en koloniserad person som blir förtryckt i det samtida samhället och har lite eller obefintlig makt därför hörs den sällan i samhällsdebatten.

I resonemang likt Spivaks text om den subalterne finns ett stort teoretiskt dilemma som kommer genomsyra denna studie. Är jag rätt person att skriva en text om kolonial problematik på museer? För jag någon annans talan i denna diskussion och på så vis fråntar rörda grupper deras röst? För att arbeta med dessa problem och att genomföra ett förtroendegivande resonemang är dessa frågor viktiga att lyfta fram i ljuset. Motivationen till att denna studie i slutändan blir lyckad ligger i starka referenser till de teoretiska resonemang som visas i detta kapitel och en medvetenhet kring den *subalternes* röst som framförs i postkolonial teoribildning. Vidare är denna studie uppbyggd på så vis att den framför allt genomför en objektiv, komparativ analys

av ett utställningsmaterial som inte grundar sig i specifika grupper eller personer. Studien är överblickande och fastställer endast empiri som är generell i sitt utpekande. Empirin kopplas sedan samman med teoribildningar kring maktbalanser och rumslighet sammansatta i ett postkolonialt ramverk, på så vis undgås risken att föra någon annans talan.

Identitet, etnicitet och kultur är alla tre begrepp som de senaste åren, i samband med postkolonialt tänkande har förvandlats ifrån konkreta och konstanta begrepp med ett tydligt ramverk till att bli mer flytande begrepp här kan man till exempel passa in Bhabhas perspektiv på kultur. Kultur kan beskrivas som en lösare sfär av kommunala tankar som människor i ett givet samhälle deltar i (Hollinshead, 1998: s. 122). Begreppet etnicitet bör i detta sammanhang förtydligas. I grunden handlar denna grupptillhörighet en social gemenskap som har skapats av ett föreställt släktskap. Därför uppstår denna gemenskap genom kontakten mellan människor som ser sig som en speciell grupp. Det innebär att etnicitet ska ses som något dynamiskt och ombytligt och inte som ett begrepp som används för att bestämma olika gruppers egenskaper (Liliequist, 2017: s. 168). På museum diskuteras ofta begrepp som etnicitet och skillnader grupper emellan kan ofta poängteras, specifikt på museum som "saluför" föremål som tillhör andra grupper än sina egna. Precis som inom turismen är detta en problematik som måste behandlas. Detta går även att överföra på museet som en turistiskt driven institution. Drivet av samma grundtanke och ofta besökt av många turister är turistvinkeln viktig att ta med i sammanhanget. Museet kan ofta kommodifiera kultur. Utan ett postkolonialt perspektiv på föremålen i utställningarna sätts föremålen in i ett skapande av den *andre*, där olikheter och särdelning lätt poängteras. Vilket man måste förhålla sig till även i museibranschen.

Studies of tourism—the quintessential business of 'difference projection' and the interpretive vehicle of 'othering' par excellence. (Hollinshead, 1998: s. 121).

I skärningspunkten mellan rumslighet och maktbalanser har vi museibesökarens blick som är färgad av sina egna normer och historia som granskar föremålet i museets kontext, bortplockad från sin reella kulturella kontext och placerad i ett kolonialt fack skapat av västvärldens exotifierande händer (Classen & Howes, 2006: s. 201).

#### 1.4.2 Rumslighet

Som nämnt ovan bör förhållandet mellan rumslighet och maktförhållanden sammankopplas för att förstå vad som uppstår i utställningsrummet. Bortom utställningens estetik och faktaförmedling uppstår ett möte mellan två eller flera personer och chansen till förståelse uppkommer i sagda möte. För att förstå dessa rumsliga förhållanden har ovanstående kapitel förklarat de ojämlika maktförhållanden som finns inte bara i samhället i allmänhet utan också specifikt på museerna. Hur utställningsrummet är ordnat styr hur besökaren upplever det. Rumsligheten spelar här en viktig roll för hur maktförhållandena uppstår och kan avväpnas i rummet. Besökarens och den berörda i utställningens förhållande mellan historia/bakgrund och socialitet spelar här en viktig roll i mötet. Nedan beskrivs teoribildningen för rumslighet med fokus på *Third space*. Rörande dessa frågor har Homi Bhabhas teoribildningar kring *Third space* blivit en grundpelare. *Third space* är det rum där den subalterne kan ändra på de maktförhållanden och identiteter som har etablerats av kolonisatorerna (Klascheuer, 2009: s. 39). I ämnen rörande kulturkritik i ett postkolonialt paradigm finner man ofta Bhabhas teorier (Hollinshead, 1998: s. 121). I boken *The Location of Culture* (Bhabha, 1994) beskrivs den hybrid av kultur som uppstår i det globala samhället vi lever i idag. Med ett fokus på kulturella

identiteter och skapandet av den *andre*. Kultur har länge sett som ett låst begrepp med tydliga gränsdragningar. Mycket tack vare de postkoloniala teoriernas genomslag har begreppet på senare år kommit att ses som en lösare, socialt konstruerad föreställning och diskussionen kring kulturella hybrider har tagit fart på allvar (Hollinshead, 1998: s. 122).

Begreppet *Third space* är inspirerat av Henri Lefebvre och hans text, *the production of space* där han beskriver hur det uppstår en social produktion av socialt rum. (Lefebvre, s. 289). Denna text kom 1991 och bara tre år senare kom Homi Bhabha ut med sin tolkning och omarbetning av ordet *Third space*. Edward Soja så väl som Bhabha refererar till Lefebvre som en viktig gestalt kring tänkandet kring rumslighet och skapandet av den, dock nämnde han aldrig själva begreppet *Third space*. Istället banade han vägen för efterkommande. Soja själv öppnar för att själva begreppet är löst och kan ersättas av liknande begrepp som beskriver rumslighet (Soja, 1996: s. 29). *Third space* är ett flexibelt begrepp och försöker fånga något som är konstant skiftande och ändrande miljö av idéer, händelser och betydelse. Soja menar att begreppet syftar till att utmana människans rumsliga uppfattning och skapa bortom de gränser som man har skapat för sig själv och i sin omvärld. Teorin ger en möjlighet att kombinera och förstå relationen människans historiska och sociala upplevelser och position (Soja, 1996: s. 2). Detta är trialektiken av varandet (the trialectics of being). Rumsligheten skapar tillsammans med historiciteten och socialiteten en ”treenighet” hos människan (Soja, 2009: s. 53).

*Thirdspace* is a space where issues of race, class and gender can be addressed simultaneously without privileging one over the other where one can be Marxist and post-Marxist, materialist and idealist, structuralist and humanist, disciplined and transdisciplinary at the same time. Thirdspace is rooted in just such a recombinational and radically open perspective. (Soja, 2009: s. 50)

Bhabhas förkunnande av rumslighet som ett tredje rum är inte fysiskt likt Sojas. Istället är ett föreställt rum där ett möte sker och den koloniserade kan bli hörd. I detta möte uppstår en kulturblandning eller en hybrid som inte är jämlik. Det som uppstår är något nytt, det är varken det ena eller det andra. Maktbalansen har skiftat och något nytt uppstår. På så vis bör en grundförståelse för maktbalanser så väl som intersektionella perspektiv vara införstådda för att förstå en kulturell hybrid (Ikas & Wagner, 2009: s. 2).

Grunden som Lefebvre lade var att definiera första och andra rummet. Det första rummet är alla former av direkt upplevd rumslighet som kan mätas empiriskt. Andra rummet är kognitivt skapade rumsliga representationer så väl som konstruktionssätt vilka ger oss geografiska föreställningar på ett symboliskt plan (Soja, 2009: s. 51–52). Den upplevda rumsligheten är den första. Sedan finns den uttänkta rumslighet som kan beskrivas som symbolisk. Härifrån har Bhabha byggt vidare på detta och kopplat rumsligheten till ett postkolonialt tänkande där den används som politisk strategi mot olika former av förtryck. Bhabha utforskar skapandet av skillnader kulturer emellan och erbjuder alternativa perspektiv på multikulturalism (Bhabha, 2004: s. 209)

With the notion of cultural difference, I try to place myself in that position of liminality, in that productive space of the production of cultures as difference, in the spirit of alterity or otherness (Bhabha, 2004: s. 209).

Därför bör museirummet som en mötesplats också undersökas. I utställningen möts dessa kolonialt betingade objekt med en samtid som befinner sig i en avkoloniseringsprocess. Här

sker en dissonans mellan de koloniala förhållandena som ofta kan skapa en konflikt hos besökare, museet och de grupper som föremålen härstammar ifrån. Ett möte som öppnar upp för denna problematik och diskussioner och kan därför fungera som ett tredje rum. Därför bör museet som en institution använda detta som en positiv fördel. Soja argumenterar för *the spatial turn* och menar att människans sätt att se på rumslighet har förändrats i och med vårt inträde i 2000-talet. Med Sojas sätt att se på *Third Space* som ett mer fysiskt rum än Bhabhas original kan denna teori användas som ett analytiskt koncept där vi kan komma i kontakt med strategier för representation i det fysiska rummet (Ikas & Wagner, 2009: s. 3).

Ikas och Wagner ställer sig något kritiska till Bhabhas förmedling av *Third space*. De menar att hans skrivsätt och förmedling av denna teori är så komplext att det behöver omarbetas något. Det är viktigt att hålla sig kritisk till Bhabhas utläggningar som kan upplevas som väldigt svävande. Här kommer också Sojas något ödmjuka formulering av *Third space* in i bilden. Eftersom begreppet i sig är så pass öppet, vilket Soja förankrar, gör omarbetningar ingen större skada (Soja, 2009: s. 50). Bhabha tar inte heller ställning till Spivaks frågeställning om den subalterne kan tala (Spivak: 1988). Han förutsätter att den marginaliserade kan, när hen har kommit in i det tredje rummet kan bli hörd. Enligt Spivaks teorier är det mer komplicerat än så, Spivak påpekar de ojämna maktförhållanden som Bhabha inte förhåller sig efter (Kalscheuer, 2009: s. 39). Häri ligger förklaringen till varför det är viktigt att förhålla sig till och uppmärksamma de ojämna maktbalanser som finns i världen. Det är inte så lätt att föreslå att ett tredje rum kan uppstå utan hjälp och bearbetning, maktförhållandet måste först avväpnas.

I denna studies fall bearbetas Sojas och Bhabhas teorier om *Third space* ihop med teorier kring ojämna maktförhållanden och intersektionalitet och bygger en teori som tillåter ett fysiskt rum där grupper och människor kan mötas. Utställningsrummet i grunden ett socialt rum skapat för sociala ändamål. Ett möte uppstår oftast oavsett hur mycket hänsyn museet har tagit för den postkoloniala debatten men det väsentliga här ligger i hur producenterna hanterar det, ifall det blir ett positivt och givande möte eller ett negativt och tagande. Utställningsrummet är alltså ett tredje rum där dessa möten sker på ett vis som inte är särskilt fördelaktigt. Därför är det viktigt att museet lär sig att arbeta med koloniala frågor som borde gå att vända till en stor fördel där man kan öppna upp för diskussionen istället för att skapa ett tunnelseende där besökaren ser samma historieberättande som sedan länge är förankrat i dess medvetande. Att visa upp någon annans kulturella arv bör medföra ett ansvar hos utställaren att inte bygga på historien om den ”andre” och skapandet av motsatspar.

## 1.5 Material

Fallstudiens material består av två delar. Dels en empirisk analys av två svenska utställningar som använder sig av ett arkeologiskt material med en bakomliggande kolonial kontext. Den andra delen kommer att bestå i intervjuer med utställningsproducenterna till respektive utställning. Med detta sagt är fallstudiens huvudfokus utställningsanalysen och inte den empiri som framkommer i intervjuerna. Utifrån utställningarnas empiri genomförs senare en analys. Till detta material hör även en djupgående bakgrundshistorik i Världskulturmuseets och Nordiska museets historia och utställningarnas bakgrund. Denna information bidrar till en djupare, kontextuell, förståelse av utställningarna. Materialet till denna undersökning kommer att bestå till stor del av att med de teoretiska verktygen analysera utställningar som bär dessa föremål. Materiella studier är grunden till den arkeologiska undersökningen, i den här studien

kommer dock materialet presenteras på ett annat vis än det traditionella. Därför tillför utställningsmediet en viktig komponent då det i sig framställer det arkeologiska materialet i en viss riktning. Därför är det viktigt att analysera utställningen i sig och den historia som berättas.

Vid sidan om ovannämnda material tillkommer också skriftliga källor som beskriver museologin som forskningsämne, källor som beskriver Sveriges koloniala arv och studier som kartlägger museers avkoloniseringsstrategier. Eftersom både Världskulturmuseet så väl som Nordiska museet har välutvecklade hemsidor har en viss del informationsinsamling skett även från dem. Mycket information om utställningarna och dess innehåll finns att hämta där. Detta gäller särskilt Världskulturmuseets hemsida där man verkligen har satsat på att tillgängliggöra så mycket information som möjligt om utställningen och dess kringliggande teman på hemsidan (enl. mailkonversation med Lina Malm, utställningsproducent för *Korsvägar*, se bilaga 7.1). Idag kan man som besökare på ett museum redan innan sitt besök läsa på ordentligt om museernas olika utställningar och fördjupa sig i ämnena som tas upp. I Världskulturmuseets fall med utställningen *Korsvägar* får man också tillgång till en databas där du kan läsa på om alla föremål som finns i utställningen vilket gör att man som besökare kan hämta mycket information om föremålen via hemsidan utan att genomföra ett besök på museet. Här har utställningen nästan helt återskapats på hemsidan (se internetbilagor, VKM: 3)

Eftersom syftet är att undersöka hur museum arbetar med sina koloniala föremål genomförs fallstudien genom att besöka två svenska museer som har utställningar med arkeologiska föremål. Dels för att jämföra och se skillnaderna mellan ett museum som har samiska föremål med tydliga koloniala kopplingar och ett som har mer indirekta kopplingar till områden som inte har koloniserats av Sverige men av andra västerländska stater. Dessutom drar undersökningen fördelar av att ställa analyserna av museerna emot vad en stor organisation som ICOM säger om ämnet och koppla samman med den senaste konferensen där dessa frågor diskuterades. För att förstå den kontext som föremålen befinner sig i på museet undersöks också museets historia, framtid och samtid.

Nedslag i specifika föremål bidrar även med viktig information ur en arkeologisk vinkel. Eftersom föremålen står i fokus för undersökningen är nedslag i föremål som omnämns viktigt för att förstå deras komplexitet och grunden till den avkoloniserande process som sker på Världskulturmuseet och Nordiska museet. Här är till exempel föremålets proveniens av stor vikt. Bortsett från det tydliga fokus som låg på utställningarnas föremål undersöktes också föremålstexter, ljud, ljus, färger och bilder med anledning av den multimodala analys som en viktig del av denna studies metodik.

På grund av begränsade öppettider till följd av Covid 19s spridning på både Världskulturmuseet och Nordiska museet kunde inga återbesök göras i utställningarna. Det material som är insamlat och redovisas i kap. 2.3 och 2.4 är resultatet av besök på Världskulturmuseet 2020-03-19 och på Nordiska museet 2020-03-20. Kort därefter stängde båda museum för allmänheten på obestämd framtid och återbesök blev omöjliga att genomföra. Detta medförde i sin tur att mer vikt lades på intervjuerna och insamling av ett större material från intervjudeltagarna för att på så vis kontrollera att all information var med i studien och förtydligad. Intervjuerna genomfördes med två personer som deltagit i produktionen av respektive utställning. Lina Malm som var utställningsproducent för *Korsvägar* på Världskulturmuseet och Cecilia Hammarlund-Larsson som är intendent med ansvar för de samiska samlingarna på Nordiska museet och deltog i utformandet av utställningen *Arktis-medan isen smälter*.

## 1.6 Metodik vid analys av utställningar

De valda teoretiska inriktningarna ger stora fördelar till studien om de också får möjligheten att användas även i metodiken. Perspektiv så som *Third space, intersektionalitet* och andra postkoloniala teorier kan skapa verktyg eller, bildligt talat, ger de mig ett par glasögon som hjälper att se materialet i analysen (Spivak, 1988: s. 70). Teorin tillför en möjlighet att bredda kunskapsfältet och ta in empirin utifrån den *subalternes* perspektiv. Därför får de teoretiska inriktningarna ta en större plats i denna studie. De teoretiska perspektiven styr valet av metodik.

The production of theory is also a practice; the opposition between abstract “pure” theory and concrete “applied” practice is too quick and easy. (Spivak, 1988: s. 70)

Det sker ett samspel där teorin och metodiken arbetar tillsammans. I analysen appliceras metoden för *multimodalitet* för att läsa av utställningarna. Med multimodala verktyg kan man avläsa hur utställningens olika semiotiska delar samspelar med varandra. Fallstudiens andra del består av två intervjuer med respektive utställningsproducenter. Här är det viktigt att göra en vetenskapligt korrekt intervju med tydliga frågor och svar som senare kan analyseras i texten. Genom att jämföra två utställningar och undersöka hur dessa två hanterar en kolonial problematik skapas en kvalitativ studie med tydliga resultat. En analys av detta slag kräver en tydlig metodik då det lätt kan bli abstrakt och mindre vetenskapligt korrekt. Huvuddelen av undersökningen utmärks av en komparativ analys. De två utställningarna ställs emot varandra och jämförs för att utläsa hur museer hanterar föremålen samtidigt som intervjuerna ställs emot varandra likväl mot utställningsanalyserna. Därför mynnar studien ut i en komparativ analys i tre delar vilken redovisas i studiens avslutande kapitel 4.

I analysen tas den kritiska besökarens perspektiv av utställningen. Ingångspunkten för denna analys är alltså att inte ta annan information i beaktning vid besöket i utställningen. Det väsentliga är att utläsa de budskap som explicit och implicit framkommer i utställningen. Jag har alltså samma utgångspunkt som besökaren men inte nödvändigtvis samma åsikt. Därför har det varit viktigt att genomföra studiens moment i rätt ordning med besöken på utställningarna före intervjuerna.

Att beskriva den situation som museibranschen befinner sig i idag är att objektivt närma sig en debatt som man själv måste böttna i. För att göra detta måste jag beskriva situationen ur båda berörda parter perspektiv. Den risk som finns i att beskriva en komplex situation som denna är det lätt att landa i en beskrivning som ådrar mina egna upplevelser och bakgrund. Därför är en fördjupning i teoretiska perspektiv utifrån de *subalterne* en bra utgångspunkt för att närma sig materialet. Dock är det viktigt att påpeka att denna text inte kan föra den förtrycktas talan (Spivak, 1988: s. 70). Spivak menar att det finns en motsägelse i hur västvärlden plockar upp den förtrycktas ståndpunkter utan att vara självkritisk och inte belysa den problematik som ligger i ens egna historia (Spivak, 1988: s. 69). Denna synvinkel kan kopplas ihop med urfolksmetodik som betonar att forskning som berör detta område bör genomsyras av etisk hänsyn till gällande ursprungsfolk (gällande forskningsobjekt). Det är alltså viktigt att förhålla sig efter deras världssyn och förhållningsätt som ofta skiljer sig ifrån det traditionellt västerländska – en del av postkolonialismen (Liliequist, 2017: s. 166–167).

Det är viktigt att påpeka att användandet av deskription som metod medför att det alltid är personliga normer och värderingar som kommer att läggas in i de skriftliga beskrivningar som



görs av materialet. Men med dessa teoretiska ingångar och tankeverk så som intersektionalitet kan risken minimeras samtidigt som de skapar en medvetenhet kring den postkoloniala debatten. Min berättanderöst bör inte lysa igenom i analysen utan det är viktigt att löpande genom texten arbeta med att inte applicera mina personliga normer och bakgrund på analyserna utan därför istället byta ut dessa emot de teoretiska perspektiv som används i största möjliga utsträckning.

Under själva analysen och besöken på museerna användes flertalet dokumentationsmetoder för att bäst inkludera alla medier och delar av utställningen. För att dokumentera utställningarna fotograferades texter, montrar, miljöer och material så att en djupgående analys kunde genomföras i efterhand. Dessutom är det en viktig del av referensunderlaget. Vid sidan av detta gjordes röstinspelningar med muntliga analyser av de intryck utställningarna gav, detta bidrog en effektiv analys i stunden samtidigt som alla medier togs in. Dessutom filmades min rörelse genom utställningen för att dokumentera visningsvägen (som jag valt). På grund av det rådande läget av tillfällig nedstängning för publik verksamhet på både Världskulturmuseet och Nordiska museet genomfördes besöken på museerna effektivt och med mycket fokus på dokumentering för senare analyser. Fotografering av utställningen är en viktig del av att hålla analysprocessen vid liv. Det är så klart också viktigt att dokumentera för läsarens förståelse så väl som en del av min faktaredovisning.

### 1.6.1 Multimodal analys

För att studera ett material som består av utställningar och de arkeologiska föremålen däri fordras en analytisk och reflexiv metodik. Denna metod bör vara systematisk för att skapa en ordning i analyserna som sedan kan förenkla studiens diskussionsdel. Med hjälp av *multimodal analys* kan denna ordning skapas. *Multimodalitet* är ett begrepp myntat av Günter Kress (2010) som i grunden kan beskrivas som en teoretisk inriktning men som också kan omvandlas till ett verktyg vid analys genom att undersöka hur olika *modus* används i samhället. *Modus* är en kulturellt och socialt formad semiotisk resurs. Bilder, skrift, musik, gester, tal, rörliga, film, 3D är ett exempel på olika *modus*. Med hjälp av en *multimodal analys* införs materialitet i en semiotisk studie (Bünz, 2015: s. 21). Denna analys kan även ses som ett verktyg för att närma sig utställningarna och hur de arkeologiska föremålen porträtteras.

Grunden till multimodalitet är kombinationen av olika socialt skapade *modus* och vad dessa kan berätta, tillsammans skapar de ett narrativ. Kress beskriver själv ett exempel på en skylt för en parkering tillhörande en matvaruaffär som förklarar för bilisten hur hen bör köra för att nå parkeringen. Skylten består av text, bild och olika färgkombinationer. Tillsammans skapar dessa olika *modus* en tydlig skylt som är lättförstådd i trafiken. Hade skylten endast bestått av text hade bilisten troligtvis haft svårt att förstå hur hen skulle köra. Varje *modus* har sin fördel. Texten beskriver namnet på platsen dit föraren ska. Bilden visar det som hade krävt en lång text att förklara och färgen betonar viktigare delar i budskapet. Tillsammans skapar dessa *modus* en lättförstådd skylt för bilisten. Det bildas en tydlig semiotik för oss att förstå, utan *multimodalitet* hade inte samhället fungerat lika effektivt som det gör idag, det gör *multimodalitet* till en grund i den mänskliga kommunikationen (Kress, 2010: s.1). Det är även viktigt att påpeka här att språk inte längre ses som den största kommunicerande resursen vi har. Kress öppnar upp för andra former av *modus*, där språk är en variant, också har en stor betydelse för hur vi som människor idag kommunicerar med varandra. Ordandet av olika *modus* och hur dessa används i grupp skapar tillsammans en kommunikation till besökaren (Kress, 2010: s.169)

I denna typ av studie är teori och metod tätt sammanvävda och samspelar genom hela arbetet. Den postkoloniala teoribildningen genomsyrar den metodik som fallstudien senare kommer genomföras med. När det gäller *Third space*-teori och intersektionellt perspektiv går de även att använda som verktyg i analysen av museiutställningar men på ett helt annat sätt än en den *multimodala analysen*.

Behovet av en multimodal analys grundar sig i den globala världen som samhället idag är en del av. Olika regionala varianter av semiotik blandas med varandra i dagens informationsflöde vare sig det rör sig om en ekonomisk, kulturell eller teknologisk globalisering. Därför har det skett en stor förändring i semiotiken bara de senaste decennierna (Kress, 2010: s. 5). Kress betonar att olika kulturella grupper använder sig av olika semiotik även om det blandas upp mer och mer i dagens globalisering. Man har fortfarande en begränsad idé om de kulturer som använder annorlunda sätt att kommunicera än ens egna. Men med detta sagt bör vi vara försiktiga med att försöka förklara det vi ser ifrån till exempel globaliseringen som ett uttryck för universalitet då detta riskerar att generalisera ett komplext semiotiskt system (Kress, 2010: s. 8). Istället föreslår jag att förklara dem som olika hybrider av semiotiska system.

The more pronounced the cultural differences, the greater are the differences in the resources of representation and in the practices of their use. (Kress, 2010: s. 8)

Utställningar som en kunskapsförmedlare är unika i sitt förmedlingssätt då de har möjligheten att med många olika *modus* fånga besökarens intresse. En utställning är uppbyggd med specifika mål eftersom de handlar om ett ämne som ska förmedlas. De berättar historier i olika syften att påverka som en slutgiltig målsättning som museet har satt upp. Utställningarna är produkten av en sedan länge pågående diskussion på museet mellan intendenten, producenter, tekniker och andra som har arbetat på projektet (Kress, 2010: s. 39). Men i slutändan spelar detta ingen roll om det inte har förmedlats tydligt till besökaren. I detta syfte hänvisar Kress till studier på utställningar i London och Stockholm där besökare fick gå i par och igenom utställningarna och senare låta dem rita en karta över utställningarna. Det som blev tydligt i studien är att alla uppfattade utställningarna annorlunda. För att en utställning ska bli lyckad (med andra ord att det som museet vill säga med utställningen blir tydligt för besökaren) krävs en tydlig semiotik som är begriplig för besökaren (Kress, 2010: s. 39). Trots detta bör man vara medveten om att det, som Kress menar (2010: s. 8), inte finns en universell semiotik som alla förstår.

Communicationally and semiotically speaking, an exhibition is a complex sign, designed to function as a message. It is meant as a prompt for the visitors' engagement. Pedagogically speaking, an exhibition presents a curriculum for the visitor/ learner. In that context, the maps shown here are indications of the visitor's interest which shaped their attention; which in turn framed particular aspects of the overall (design-)message. Semiotically and communicationally speaking, the maps are a response to this prompt. Pedagogically speaking, the maps are signs of learning. (Kress, 2010: s. 39-40)

### 1.6.2 Intervjumetodik och skapandet av en givande diskussion

I intervjuerna användes tidigare nedskrivna frågor som inte är färgade av analyserna gjorda på utställningarna. Nedskrivandet av intervjufrågorna påbörjades redan innan de genomförda besöken i utställningarna. Sedan lades frågor till som är specifikt inriktade på precisa moment

i utställningarna som jag ville veta informanternas syn på. Med detta tillvägagångsätt färgades inte intervjuerna av analysen.

Efter mailkontakt med intervjudeltagarna var förhoppningen att genomföra mötet efter jag har haft tid att reflektera kring utställningarna. Det är viktigt att genomföra metoderna i denna ordning då jag inte vill att min analys ska färgas av utställningsproducentens intentioner med utställningen då dessa kan skilja sig i stort från vad som faktiskt upplevs i utställningen. Under vår mailkontakt har jag redogjort för denna studie, vad syftet är och varför jag vill intervjua just dem. Jag har också varit tydlig med mina intentioner, hur ljudinspelningarna kommer förvaras, att texten kommer att publiceras samt att de båda kommer få möjligheten att läsa igenom allt innan det publiceras så att vi är ense om att texten är rättvisande. Denna metodik har också gett de som intervjuats möjligheten att tänka över sina svar och vad för frågor som kan tänkas dyka upp innan intervjun genomförts. På så vis ökade möjligheterna för kvalitativa svar och en effektiv intervju (Häger, 2007: s. 144).

Intervjuerna genomfördes med en sammanställning av frågor som är uppdelade i två delar och är baserade på analyserna av utställningarna så väl som denna studies övergripande frågeställningar. Den första delen, som är de samma till båda intervjupersonerna syftar till att lära känna deras bakgrund och ingång i ämnet. Vidare diskuterades bakgrunden till utställningen, dess syfte och målsättningar för att senare fokusera på detaljer i utställningen som val av föremål, val av modus och specifika moment i intressanta montrar eller texter. Den senare delen frågor baseras på materialet i utställningarna och specifika sekvenser eller föremål och montrar. Slutligen ämnade den sista delen av intervjun till att skapa en diskussion kring hur museet förhåller sig till kolonial historia kopplad till föremålen och museet. Hur man som museum arbetar med frågor kring postkolonialism och aktuell forskning inom de ämnen som museet fokuserar på så väl som museologi som forskningsunderlag i utställningsproduktion. Det var av största angelägenhet att intervjuerna blev matnyttiga, korrekta men samtidigt inte allt för kritiska då detta kunde sätta intressenten i en obekväm försvarsposition där samtalet stannar av och fokus flyttas från frågeställningarna som är viktiga för studien. Frågorna var därför neutrala och samtidigt syftade svaren till att öppna upp för en kritisk analys i skrivandet av denna studie. För att öppna upp för den levande diskussion som har bidragit med mycket information har jag att undveks frågor som kan generera svar i ja- eller nej-format. Med öppna frågor läggs ”bevisbördan” över på den som intervjuas och genererar bättre svar (Häger, 2007: s. 55)

Intervjuernas metodik varierade till följd av möjligheten av att ses i verkligheten försvann på grund av rådande pandemi. Intervjun med Lina Malm, tidigare utställningsproducent på Världskulturmuseet, genomfördes 2020-04-08 och eftersom hon befann sig i Göteborg kunde vi ses och diskutera frågorna på hennes kontor. Där spelades samtalet in och har i efterhand transkriberats och återfinns som bilaga (se bilaga 7.3). Intervjufrågorna återfinns också som bilaga (se bilaga 7.2). Eftersom några av frågorna skiljer sig åt beroende på utställningarnas innehåll varierade också frågorna och båda versioner finns att läsa i bilagan. Intervjun med Cecilia Hammarlund-Larsson, intendent på Nordiska museet genomfördes via telefon då hon arbetade hemifrån i Stockholm. Denna intervju spelades inte in utan sammanfattande anteckningar skrevs under intervjuens gång och renskrevs direkt efter intervjuens slut (se bilaga 7.4). Vad gäller transkriberingen av intervjun med Lina Malm bör det förtydligas att den redogör för sammandraget av samtalet. De ord som kan tillkomma i talspråk har därför sällats ur transkriberingen för att möjliggöra en lättförstådd text. Sammanfattningen av båda intervjuer

har mailats till både Lina Malm så väl som Cecilia Hammarlund-Larsson, i skrivande stund har endast Lina Malm svarat och godkänt min tolkning av samtalet.

Formuleringen av frågorna baserades på en variation av enkla, konkreta och fokuserade frågor som blandats med öppna och icke ledande frågor och kommer att tillsammans skapa ett väl fungerande samtal mellan mig och informanten. Jag gick in i intervjun med tre huvudteman som bidrog till en tydlig struktur. Dessa tre teman var centrerade kring denna studies frågeställningar som kan ses i kap. 1.2.1. För att undvika att det skulle bli för spretigt i intervjun gick intervjun igenom innan start för att skapa ett fokus kring grundfrågorna (Häger, 2007: s. 82). Det var viktigt att intervjuerna hölls korta och koncisa, en kort men effektiv intervju vinner båda parter på i längden (Häger, 2007: s. 144). Dock visade sig de öppna frågorna att generera långa svar samt följdfrågor vilket i sin tur gjorde att båda intervjuer överskred den, sedan innan, beräknade tiden. Intervjuernas uppdelning i tre kategorier genererade en tydlig struktur för samtalet vilket underlättar en jämförelse mellan dem två. Som alltid uppstår många frågor i efterhand men på det stora hela sammanfattades de aktuella frågeställningarna i intervjufrågorna.

Efter att intervjuerna har transkriberats med de viktigaste delarna av materialet bifogas de i slutet av denna studie. Ljudinspelningarna förvaras hos mig och kommer inte att publiceras för göra intervjudeltagarna bekväma med sina svar, därför har jag också varit tydlig med att förmedla detta till deltagarna innan vi påbörjade intervjun.

Motiveringen till att genomföra intervjuer grundar sig i en önskan att fördjupa förståelsen för utställningarna och även kontrollera analyserna av utställningarna. Dessa intervjuer bör inte vara den huvudsakliga metoden utan kan betraktas som ett komplement till analysen av utställningarna. Dels för att se om min analys överensstämmer med deras tankar om vad de ville säga med utställningen samtidigt som detta är ett bra tillfälle för att höra hur de tänker om den koloniala problematiken som finns i föremålen. Genom att kombinera utställningsanalysen med intervjuer blir slutresultatet mer rättvisande och mer verklighetsförankrat. Att endast förlita sig på intervjuer hade till exempel gjort att studien redovisar utställningsproducentens utopiska bild av materialet, Därför är det viktigt att skapa en så dynamisk bild som möjligt av hur verkligheten faktiskt ser ut. Att endast genomföra en utställningsanalys hade riskerat att studien blev allt för subjektiv. Detta kommer inte alltid fram i själva utställningen och mycket kan feltolkas av besökaren.

## 1.7 Mötet mellan arkeologi och museologi - en forskningsöversikt

I detta kapitel förankras arkeologins kopplingar till museologin och den akademiska sfär där dessa två ämnen sammanstrålar. Här utgår jag ifrån de trender som uppstår i samhället i stort som också sprider sig till dessa forskningsområden. Då denna studie grundar sig i arkeologin spelar föremålen framställning en stor roll i ämnet. Här undersöks vad som händer med föremålen som tar sig vidare från utgrävningen och in på museet. Dock bör det understrykas att föremål som inte bara kommer ifrån en utgrävning är av intresse för en arkeologisk studie av detta slag. På museet hamnar föremålen i en ny kontext, och ett narrativ som skapas av museet.

Museologi som ett vetenskapligt fält är relativt nytt. Framför allt har det moderniserats kraftigt de senaste åren och har öppnat upp för att museet nu kan granskas som en historieskapande institution. Tidigare har museerna och deras anställda sett sig som institutioner som visar och

dokumenterar historien, numera, tack vare museologins bevästande som ett vetenskapligt område, har de blivit en aktiv deltagare i historieskapandet (Barringer & Flynn, 1998: s. 4). 1995 bildades *Rådet för museivetenskaplig forskning* med ett syfte att ur ett internationellt perspektiv främja museiforskningen i Sverige. Det var ett initiativ av institutionen för museologi vid Umeå universitet som sedan 1997 också har en ordinarie professur i sagda ämne (Hofrén, 1997: s. 7). Museivetenskapen undersöker föreställningar om samtiden och hur de står i relation till uppfattningar om historien. De viktigaste grunderna utgörs av studerandet av urvalsprocessen, utställningen, bevarandet och miljöer (Bohman, 1997: s. 11). Museologi som vetenskapligt fält är nära besläktat med kulturarvsforskningen men det är också viktigt att poängtera att detta är ett gränsöverskridande ämne som kopplar an till många olika fält (Hofrén, 1997: s. 7). Trots att museologin är ett eget vetenskapligt fält är denna studie i grunden förankrad i arkeologin och på grund av detta kommer detta kapitel att fokusera på studier med en arkeologisk koppling där föremålen står i centrum och det arkeologiska kulturarvet i förhållande till museet. Den typ av utställningsanalys som denna studie syftar till att göra är i sig inget nytt koncept men inte heller särskilt gammal. De senaste decennierna har utställningsanalyser vuxit fram inom museologin och andra kulturarvsvetenskaper som ett sätt att analysera det kulturarv som allmänheten får se. Vid produktionen av en ny utställning görs ett urval av vårt gemensamma kulturarv och saker plockas fram medan andra sällas bort. Nedan följer ett urval av studier på ämnena utställningsanalyser, museologi, museikritik och arkeologi.

För att förstå hur museologins utveckling ger avhandlingen *Människa och objekt i smyckeskrin* från 1987 av arkeologen Gundula Adolfsson en viktig grund. Adolfssons avhandling kan beskrivas som en samtidsdokumentation över 1980-talets svenska arkeologiska utställningar. Genom att sätta upp ett utställningsideal med flera punkter som hon anser att en utställning bör innehålla skapar hon en form av checklista för de utställningsanalyser hon senare gör där hon besöker 27 utställningar på svenska museum samt 15 utländska (Adolfsson, 1987: s. 21–29). Adolfssons slutsatser av sina analyser leder till en efterfrågan om människans närvaro i utställningarna. Föremålen ställs ut i montrarna helt frånkopplade från människan bakom dem. Historien presenteras estetiskt men inga vidare funderingar väcks hos besökaren. Det saknas något som kan ge upphov till eftertanke och kontroverser och som följd av detta blir utställningarna platta och rent av tråkiga. Adolfsson menade när hon skrev denna avhandling att utställningens framtid bör gå till på så vis att man nyttjar utställningens specifika mediala egenheter till att provocera besökaren. Hon menar att vi har sett tillräckligt av en objektiv historia och istället bör museerna skapa ett innehållsmässigt nytänk där man behandlar samma intresseväckande frågor som många andra konstformer (Adolfsson, 1987: s. 221).

Under det tidiga 1990-talet lyftes tankar och frågeställningar kring kulturarv och modernitet, hur kulturarvet fungerar i samtiden och hur utvecklingen av kulturarvstanken har sett ut (Anselm, 1993: s. 21). Detta är en bred diskussion som innefattar arkeologin så väl som museivetenskap. Under denna period stegrades intresset för kulturarvet och en ombildning skapades av själva begreppets innebörd så väl som de berörda institutionerna. Den snabba tekniska utvecklingen upplevdes både som ett hot men även som en öppning för nya möjligheter för kulturarvssektorn (Anselm, 1993: s. 13). Funderingar kring kulturarvsförvaltningens framtid omskrevs av Svante Beckman 1993. I samband med millennieskiftet ingick samhället i ett ”kulturförvirrat” tillstånd, mycket på grund av en generell oro inför framtiden. Eftersom kulturarvet inte överlever utan myndigheters och offentlighetens hjälp är det viktigt att se till att allt är väl fungerande. Samtidigt hade kulturarvet hamnat i skym undan och behövdes struktureras upp (Beckman, 1993: s. 26).

Lennart Plamqvist har genomfört en översikt över internationell museivetenskap som han menar hade sin början under 1800-talets mitt men som vetenskapligt ämne befästes det så sent som 1960- och 70-talen. 1997 gavs en antologi ut om museivetenskapen (Plamqvist & Stefan Bohman, 1997). I antologin *Museer och kulturarv* redogör flertalet författare för vikten av museologi som ett vetenskapligt fält inom kulturarvsforskningen. Museerna väljer ut vilken del av vårt kulturarv som ska ställas ut och visas upp för offentligheten alltså innehåller museerna en viktig del i vårt samhällsbyggande och kan styras av sociala, ideologiska och politiska värderingar i vad som kommer att ställas ut (Bohman, 1997: s. 9).

Det förflutna finns som en oändlig mängd händelser och erfarenheter i tiden. Men historien såsom vi möter den i skrift och på museer är något som skapas och används av skilda grupper och med olika syften. Skapandet och användandet av historien är en mycket aktiv kraft i samhället, inte minst vid krig och konflikter. Det är i mötet med den andra som historien används. Därför är det en samhällelig nödvändighet att förstå processer och funktioner vid historieanvändning. (Bohman, 1997: s. 9)

Om Nordiska museet och dess uppkomst har forskaren Magdalena Hillström undersökt. I sin avhandling *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919*. Avhandlingen fokuserar på hur museiprofessionalismen växte fram under det tidiga 1900-talet. Vid denna tid uppstod en reaktion på 1800-talets publikfriande utställningar som Artur Hazelius var frontfigur för. Istället skulle nya utställningars fokus ligga på ordning, vetenskap och museets föremål i sig (Hillström, 2009: 106). Flera texter om museets relation till samerna har Eva Silvén, tidigare intendent på museet har skrivit så väl som Nordiska museets förhållande till samiska föremål i museets förvar, Silvén problematiserar hur föremålen används och redogör även för hur relationen mellan samer och museet ur ett historiskt perspektiv (Silvén, 2006, Silvén & Björklund, 2010).

När det kommer till arkeologisk forskning om föremål och deras relation till museer har det under 2010-talet byggts upp en samling av arkeologer som har forskat på området. Ofta har fokus i dessa studier landat i maktbalanser på museer. Med fokus på de ojämlikheter som fortfarande manifesteras i museernas utställningar och vad detta resulterar i har under 2010-talet vuxit fram som en stor del av forskningen i museologi och arkeologi. 2012 skrev Adriana Muñoz avhandlingen *From Curiosa to World Culture: A History of the Latin American Collections at the Museum of World Culture in Sweden*. Med en undersökning av Världskulturmuseet i Göteborgs samlingar av föremål från Sydamerika. 1/3 av alla föremål på museet kommer ifrån Sydamerika. I avhandlingen undersökte hon de föremål i de latinamerikanska samlingarna som har hamnat på museet och i arkiven genom att granska arkiven och tidigare publicerad information, på detta applicerade hon postkoloniala, sydamerikanska teoretikers synsätt gällande museiföremål som har hamnat på museum likt Världskulturmuseet (Muñoz, 2012: s. 21). Muñoz slutgiltiga syntes landar i en djupgående beskrivning av problematiken som uppstår i den samhälleliga debatten. Föremålen och dess relation till människorna som omger dem är avhandlingens kärna där den slutgiltiga syntesen landar i föremålen som reflektioner av dessa relationer (Muñoz, 2012: 260).

Trenden av granskning av museiutställningar har fortsatt under 2010-talet och har attackerats från flera akademiska ämnesinriktningar nära besläktade med kulturarvstudier. Märit

Simonsson kopplade utställningarnas rumslighet till multimodalitet i sin avhandling *Displaying spaces*. I denna avhandling betonas betydelsen av balans i en utställning. En balans mellan information och rumslighet är väsentligt för att en utställning ska fungera och upplevas som givande för besökaren. För lite information skapar en tom utställning utan en chans för reflektion hos besökaren och en utställning utan en tydlig rumslig riktning stör fokus och gör besökaren allt för upptagen att finna vägen för att kunna förstå den information som utställningen ger (Simonsson, 2014: s. 159).

Postkoloniala ämnen om den utsattes representation på museum och frågor om repatriering av arkeologiska föremål liksom Muñoz avhandling har byggts vidare på av bland annat Annika Bünz som skrev sin avhandling *Upplevelser av förhistorier. Analyser av svenska arkeologiska museiutställningar* (2015) där hon genomförde en gedigen undersökning och analys av flertalet arkeologiska utställningar med ett intersektionellt perspektiv. Den koloniala problematiken är nära besläktad med feministisk kritik av utställningar som hon undersöker i sin avhandling. Hon undersöker 36 svenska, arkeologiska utställningar utifrån ett intersektionellt perspektiv. Utställningarna har ett brett åldersspann där den tidigaste uppfördes 1978 och den yngsta 2014. Bünz syfte är att plocka fram riktlinjer för hur museum bör skapa utställningar på ett normkritiskt vis. I detta arbete vill hon också lyfta analysmetoden och tydliggöra den genom att redovisa sina resultat på så vis att det går att använda dem som ett redskap i en praktisk museiverksamhet (Bünz, 2015: s. 11). Målet med Bünzs avhandling är att arbeta fram en metod för analys som både fungerar som ett redskap vid analyser av färdiga utställningar eller under skapandet av nya. Syftet med denna metod är att den skall fungera som ett hjälpmedel för utställningar som vill förebygga oönskade betydelser samt att vara ett hjälpmedel om man vill skapa utställningar som utmanar normer. Bünz fokus landade i stora drag på människor i utställningarna, kvarlevor och rekonstruktioner och hur dessa vittnade om hur dagens samhälles normer påverkade utställningar. Lite utrymme lämnades därför för de arkeologiska föremålen i utställningarna vilket hon påpekar öppnar upp för fortsatta intressanta undersökningar i ämnet (Bünz, 2015: s. 307).

Staffan Lundén undersöker i sin avhandling hur British museum hanterar föremål som har kommit till museet ur ett kolonialt sammanhang. I *Displaying Loot: the Benin Objects and the British Museum* (2016) nyttjar han postkoloniala teorier för att förklara hur museet hanterar objekt från Benin som kom till Storbritannien efter Edo-Brittiska kriget 1897. Vidare diskuterar han hur British Museum ställer sig i frågor rörande dessa känsliga objekt och repatrieringsfrågor. Lundén föreslår även alternativa sätt för representation i utställningar (Lundén, 2016: 30–31). British Museum grundades 1753 och är därför präglad av upplysningen som gav idéerna om vad museet ska bidra med till samhället och för att öka allmänhetens kunskap om sin omvärld. Tanken om att museet bidrar till människans förståelse av världen och vårt gemensamma kulturarv präglar museet än idag och det är i dessa grundpelare som museet använder för att försvara sig i repatrieringsfrågor (Lundén, 2016: s. 490).

Samma år som Lundén gav ut sin avhandling kom även Charlotte Hyltén-Cavallius och Fredrik Svanberg ut med en sammanställande bok av forskningsprojektet *Museer bortom homogeniteten*. Boken fick namnet *Älskade museum, svenska kulturhistoriska museer som kulturskapare och samhällsbyggare* (2016). Den fokuserar på många av de samtida problem som Sveriges museer står inför idag. Undersökningen mynnar ut i frågeställningar kring museum och deras nationalistiska bakgrund, religiös problematik och representation på museet. Forskarnas slutsatser knyter samman till Bünz (2015) avhandling som skrevs året innan och

slutsatserna som dras visar sig likna Bünz slutsatser i många fall, då man i en kvantitativ undersökning av 16 svenska museer finner att de i generella drag visar en mycket normativ historia där den heterosexuella vita mannen är väl representerad i materialet (Hyltén-Cavallius & Svanberg, 2016: s. 182–3).

## 1.8 Ämnesbakgrund

### 1.8.1 Svenska museers utveckling

Uppkomsten av museer som en samhällelig institution är något osäker, exakt vad man kan definiera som ett museum styr detta. Kanske lades grunden i den kungliga skattkammaren eller i 1600-talets kuriosakabinett. De vetenskapliga samlingarna vid universiteten i Lund och Upsala är andra tidiga exempel på insamlade föremål. Dock var dessa modeller inte tillgängliga för hela samhället utan endast de övre klasserna och mer eller mindre privata. Fenomenet om folkbildning genom museer och utställningar kom först under 1800-talet till Sverige samtidigt som till resten av Europa. Öppnandet av Nationalmuseum 1866 kan ses som en särskilt viktig händelse i utvecklingen. För första gången kunde allmänheten ta del av en bred samling av kulturella, konstnärliga och historiska föremål på en och samma institution. Detta utrymme hade som syfte att förstärka den svenska kulturen och visa på idéer och tankar om vad som var typiskt svenskt, nationskänslan skulle grunda sig i en gemensam kultur och historia. Dessa tankar var typiska för tidens strömningar och nationalismen som tog sitt fäste i den västerländska kulturen. Dessa tankar var avgränsande och skillnader nationer och folk emellan påpekades ofta (Hyltén-Cavallius & Svanberg, 2016: s. 12–13).

Den kronologiska samhällsutvecklingen var ett viktigt instrument vid framställandet av Nationalmuseum. Det var vid denna tid som den arkeologiska kronologin av stenålder, bronsålder och järnålder togs fram av den danske museimannen och fornforskaren Christian Jürgensen Thomsen 1836 (1788–1865). Efter hans forskning modellerades de danska museernas utställningar i en kronologisk ordning där det underliggande budskapet var att påvisa den samhällsutveckling som skett och byggandet av nationalstaten (Hegardt, 2012: s. 191). Denna typ av kronologiskt utställande blev urtypen för även svenska museum vilket här presenteras i Nationalmuseum. Genom att använda kronologin byggde man utställningarna på så vis att man började med stenålderns ”staplande försök” till civilisation i bottenvåningen. Genom att följa utställningen uppåt genom våningarna, ta sig förbi bronsåldern och järnåldern, för att slutligen se samhällets fulländning på det högsta våningsplanet (Hegardt, 2012: s. 193, Hyltén-Cavallius & Svanberg, 2016: s. 15). På så vis kan referenser dras mellan museets skapande och de politiska ideologier rörande nationalism som var så populära under 1800-talet.

Under 1800-talet utvecklades tanken om kulturarvet sida vid sida med de nationalromantiska ideologierna. Denna tanke kombinerad med ”utvecklingstanken”, som hade sin grund i 1700-talets upplysning, spelade en viktig roll i utvecklingen av kulturarvet. Det kollektiva subjekt som uppstod på grund av denna utveckling menade att folket och nationen var bärare av historien och var det som förde handlingen framåt (Anselm, 1993: s. 11). Med detta som grund institutionaliserades kulturarvet under 1800-talet vilket senare ledde till öppnandet av flera svenska museer. På grund av den ökande urbaniseringen och industrialismen riskerade stora delar av den svenska allmogekulturen dö ut vilket ledde till ett kulturellt uppvaknande där stora delar av befolkningen engagerades och kulturpolitiken kom att bli allt mer defensiv med en stark bevarandevilja (Anselm, 1993: s. 12).



Under 1960-talet utvecklades den svenska kulturpolitiken och insatser gjordes för att demokratisera kulturarvet i landet. Ur detta uppstod riksutställningar som var ett försök att tillgängliggöra kultur för hela det svenska folket. Tanken var att skapa runt resande utställningar som kunde besöka hela landet. Flera av utställningarna var populära och besöktes kraftigt. Riksutställningar kan ses som en fortsättning på den grundtanke som fanns redan när Nationalmuseum grundades. Här skulle allmänheten kunna ta del och ha tillgänglighet till kultur som annars bara visades i Sveriges största städer (Broms & Göransson, 2012: s. 17). Denna demokratiseringsstrategi från den svenska statens sida påvisar det starka band som finns mellan politik och utställningsverksamhet. Ofta skapades utställningar som skulle väcka debatter om samtida problem. Riksutställningar påvisar den långa svenska tradition av att knyta samman samhällsdebatten med kultur (Broms & Göransson, 2012: s. 13).

Inom museibranschen, precis som alla andra samhällsinstitutioner, har ideologiska/politiska trender alltid styrt innehållet. Detta har bland annat genomsyrat historiska museet i dess utveckling. Varje museichef har haft sin påverkan på utställningarna. Från museets början då nationalism och skapandet av nationalstaten var viktiga politiska frågor som avspeglades i materialet har utvecklingen gått via folkhemstanken, revolutionsromantik till mångfald och demokratifrågor (Hegardt, 2012: s. 200). Det kan vara så att det är här museets nyckel till framgång ligger. Genom att ha en förankring i samtiden på samma gång som det ger oss tillbakablickar i historien. Tiden är ingen rak kronologisk linje utan historien upprepar sig, förändras och kommer i nya skepnader hela tiden.

### 1.8.2 Arkeologi, etnologi och kulturarv

I den här undersökningens fallstudie undersöks två svenska utställningar som har en tydlig koppling till etnologin som forskningsområde. Därför bör området förtydligas och problematiseras och på så vis förklara kopplingen till arkeologin som denna studie är grundad i. Gemensamt för både Världskulturmuseet och Nordiska museet är grunden av att tydligt definierade etnografiska samlingar. Nordiska museet öppnades 1873 då under namnet *Skandinavisk-etnografiska samlingen* och Världskulturmuseet i Göteborg hette först. På grund av detta kan det vara intressant att diskutera begreppet *etnologisk samling*. Är detta ett sätt att förminska de grupper som representeras i föremålen? Varför inte en arkeologisk samling? (Muñoz, 2012: s. 116–130)

Vad är det som gör att något är etnografiskt och annat, liknande, material är arkeologiskt eller till och med definierat som konst? Världskulturmuseets samlingar består av, som museets namn antyder, utomeuropeiska föremål och klassificeras som ett etnologiskt material. Det som anses vara konst skapad i vissa delar av världen klassificeras i väst som etnografiska föremål. För att förtydliga detta kan man vända på exemplet och fråga sig om verk från stora europeiska konstnärer klassificeras på samma vis i till exempel Asien. Här finns grunden till den koloniala problematik som museer som Världskulturmuseet idag måste hantera. Mycket av det material som man har på museet är insamlat under ett annat kolonialt paradigm och ska nu ställas ut under ett annat paradigm. Som nämnt ovan i studiens inledning är det för ett museum därför näst intill omöjligt att inte bygga vidare på en kolonial tradition som har uppstått med ett material då det lever kvar i dess kontext på museet (Muñoz, 2012: s.131). Museet har, historiskt sett, konstruerat etnografiska kategorier, klassificerat människor och objekt, representerat dem och därför också fört deras talan och det är detta som vi nu måste se en ändring på om museum ska avkoloniserats (Muñoz, 2012: s. 134, Barringer & Flynn, 1998: s. 4)

Det tvärssektoriella museet ses exempelvis som ett hot mot ”reella” konstskatter vilka hotas att degraderas till etnografika och vara mindre betydelsefulla än konstföremålet anser vissa debattörer. (Lund, 2016: s. 332, sic.)

Det vi idag kallar för etnografi och etnografiska museum har sitt ursprung i den europeiska koloniala expansionen, skapandet av nation staten och samtidigt som detta växte även etnologin och antropologin fram som vetenskapliga fält. Under det sena 1800-talet när dessa två akademiska ämnen uppkom var det som vi idag ser som två separata vetenskapliga områden tätt sammanvuxna. Det som i början var en forskning som gick ut på att beskriva den andres kultur har nu istället gått över till den raka motsatsen och beskriver det som är mänsklighetens kulturella likheter, på så vis har en avkoloniseringsprocess påbörjats inom denna vetenskapliga disciplin som är etnologin (Muñoz, 2012: s. 116). I grunden var etnologin på så vis en disciplin som skapade ett tydligt *vi* och *de andra* (med ett fokus på *de andra*).

Ett samlande begrepp som berör bägge dessa inriktningar är ordet kulturarv. Kulturarv kan beskrivas som det kulturstoff som i en grupp eller ett samhälle överförs mellan generationer (Anshelm, 1993: s. 13). Idag problematiseras detta begrepp något då etnologin har tagit en annan vändning på grund av de postkoloniala inriktningar som nämnts ovan. Utifrån ett postkolonialt perspektiv finns det flera svårigheter i att diskutera kring kulturer som enhetliga grupper. Här är arkeologin och snuddar också ibland med djupt rotat i arkeologin finns en tanke kring att använda sig av just kulturer som gruppmarkörer. Trots att det i den moderna forskningen idag suddas ut. Mycket tack vare den starka utvecklingen av naturvetenskapliga metoder som bland annat isotopanalyser och DNA-forskning. Även inom arkeologin talas det nu om hybrider av grupper och det ständiga givandet och tagandet av kultur mellan grupper utmanas. Kulturarv är av sin natur något som förenar inåt och särskiljer kulturer emellan. Men man kan undvika detta genom att tala om kulturarvet som summan av det materiella och immateriella kulturstoff som genereras i en grupp med att betona att det kan existera flera olika som samexisterar och inte värdeladdas. Vår klass- och yrkestillhörighet, ålder och kön avgörande för vilka delar av kulturarvet som vi tar del av (Anshelm, 1993: s. 15).

### 1.8.3 Sveriges koloniala arv

För att förstå vilken plats Sverige har i den koloniala historien bör en historisk tillbakablick göras för att förankra samtidsförståelsen av Sveriges koloniala ansvar. Nedan görs en sammanfattande överblick av det koloniala arv som museerna nu bär på.

Under 1600-talet började den svenska staten att undersöka möjligheterna till kolonialism som ett sätt att befästa sig som stormakt. Anledningen till att Sverige aldrig blev så framgångsrikt som kolonial stormakt berodde på att eventuella kolonier inte prioriterades av staten som hellre ville utvidga och vidmakthålla sin position i Europa. Med nederländskt kapital till hjälp grundades det första handelskompaniet 1637 med mål att skapa en koloni i Nordamerika varifrån man kunde skeppa över skinn och tobak till Sverige. Kolonin kom att få namnet Nya Sverige. Området som Nya Sverige grundades vid ligger idag mellan de tre amerikanska delstaterna Delaware, New Jersey och Pennsylvania. Men på grund av dåligt stöd från hemlandet och ett litet inflöde av svenskar som valde att bosätta sig i kolonin gick Nya Sverige förlorat redan 1655 till holländarna även om den lilla svensktalande befolkningen levde kvar och växte något (Harrison, 2011: s. 446–449).

1646 lanserades ett nytt projekt att bli en aktiv del av den populära triangelhandeln mellan Västeuropa, Västafrika och Västindien. Sverige upprättade handelsförbindelser vid

Guineakusten i Västafrika. Här var målen att köpa slavar, kattun och elfenben som man senare skulle sälja till den engelska kolonin Barbados i Västindien, vinsten omsattes till socker som sedan skulle fraktas till Göteborg. Eftersom handlexpeditionen hade varit lyckad med en stor vinst utökades insatserna. Snart hade man utvecklat flera svenska handelsstationer längs Afrikas kust. De viktigaste handelsvarorna var socker, guld och elfenben men med tiden ökade även intresset för slavhandeln (Harrison, 2011: s. 449–451).

De problem i Sveriges försök att förvandla sig till en handels- och kolonialmakt på 1600-talet ligger i att man var tvungen att förlita sig på utländsk expertis och ekonomiskt stöd för att genomföra sitt projekt. Det blev alltså inte en lönsam affär. Så även om det svenska kolonialprojektet inte blev särskilt långvarigt eller framgångsrikt saknades inte intresset hos den svenska staten. Detta bevisar att Sverige ideologiskt var en självklar del av den europeiska koloniala sfären under 1600–1700-talet. Räknar man dessutom in den svenska förfogade ön, Saint-Barthélemy mellan 1784–1878 blir epoken desto längre. Intresset fanns definitivt i Sverige att bli en kolonial stormakt vid likt England, Frankrike och Nederländerna men viljan hos politikerna, den demografiska basen och de ekonomiska resurserna saknades (Harrison, 2011: s. 452).

Denna typ av svensk kolonialism kan på många sätt ses som långt ifrån de samtida rester av kolonialism som närmas i denna studie men för att förstå var vi är idag i den svenska avkolonialiseringprocessen bör vi förstå var vi kommer ifrån, dessutom bevisar den att det finns en djupgående ideologiskt kolonial grund i det svenska samhället som är bredare än fåtalet misslyckade försök till att upprätta kolonier under 1600-talet. Det viktigaste exemplet på svensk kolonialism sker inom vårt eget lands gränser. Den svenska statens relation till vår inhemska samiska befolkning är djupt problematisk och relevant i dagens debatt. Det är en pågående kamp som är djupt infekterad. På många vis är de nordiska länderna kolonialmakter med ett eget imperium inom sina egna gränser (Sörlin, 2000: s. 52–53). Denna kolonisering som skett av den samiska befolkningen lever kvar idag och bevaras i museernas samlingar och utställningar. Från 1600-talet och framåt samlade den svenska staten in samiska föremål. Däribland samlades även skelett och kranier in i forskningssyfte. Många av dessa föremål finns idag kvar hos svenska museer och utställningar och påminner om den koloniala historia som den svenska staten har och delvis utarbetar än idag. Denna version av nykolonialism är något som svenska museer måste förhålla sig till. 2005 genomfördes en arkeologisk utredning som syftade till att utreda hur mycket samiska föremål och humanosteologiskt material som befinner sig i svenska museers samlingar (Edbom, 2005: s. 3). Åttje Fjäll- och Samemuseum och sametinget syftade till att undersöka möjligheten till repatriering av detta kulturarv. Därför behövdes en utredning göras för att veta hur många föremål som har hamnat på svenska museer.

Samerna blev en viktig del av Nordiska museets utställningar, vid 1800-talets slut och grundar sig i geopolitiska orsaker. Eftersom samerna sedan länge rört sig över Sveriges, Norges, Finlands och Rysslands nationsgränser med renkötseln skapades ett intresse från den svenska statens sida ett intresse att hålla rennäringen inom de svenska gränserna. Därför försökte man införliva dem som en del av det svenska men samtidigt annorlunda. ”En lapp skulle vara lapp”. Samerna var inte tillåtna att ta del av det växande industrisamhället som Sverige höll på att bli utan staten menade att det var viktigt att de fortsatte med rennäringen. Att samerna blev en viktig del av Nordiska museets och Skansens utställningsmaterial under början av 1800-talet var en viktig del av att försöka inkorporera dem i det svenska samtidigt som man påpekade deras skillnader från det ”svenska” (Silvén, 2010: s. 4).

Sartre skrev 1964 boken kolonialism och neokolonialism som en kommentar på Frankrikes koloniala relation till Algeriet. Nykolonialister, som Sartre skriver, vill mena att det finns goda kolonialister och onda och en distinkt skillnad mellan dem två (Sartre, 2001: s. 128). Den nykolonialism som finns idag går också att sammankoppla med museernas arbete och relation till föremål. Föremål som samlats in under ett kolonialt paradigm tenderar att bygga vidare på den koloniala kontext som lever kvar trots att samhället har förflyttats in i ett nytt paradigm. Därför är det lätt att även museum med den här typen av samlingar glider in i en nykolonial tematik.

#### *1.8.4 Museers identitetsskapande insatser*

Flera studier har påvisat bristen av mångfald i kultursektorn och att personalen på Sveriges museer är en homogen grupp och i stor utsträckning en "vit organisation". I rapporten *Kultur för vem? En undersökning av mångfald i den svenska kultursektorn* konstaterar myndigheten för kulturanalys att andelen anställda på svenska museer med en utländsk bakgrund är betydligt mindre än i samhället i övrigt och att det är en trend som har vuxit sig starkare under de senaste åren (Myndigheten för kulturanalys 2015a)

Svenska minoritetslagstiftningen omfattar samer, judar, romer, sverigefinnar och tornedalingar vilket innebär ett skydd av språk och kultur samt rätten till information och delaktighet rörande frågor om gällande minoritet. Redan i den kulturpolitiska propositionen 1996/97:3 förklaras det att framtida kulturarvsinsatser bör jämna ut de skillnader som finns mellan olika grupper av människor när det gäller bevarandet av och tillgången till kulturarvet. Man bör också stärka intresset och medvetenheten om dess betydelse för samhället. Vidare fastslår man att alla människor har del i tillkomsten av kulturarvet oavsett kön, ålder, härkomst, social ställning, utbildning, talang eller sysselsättning (Bünz & Steen 2008: s. 16). Trots denna proposition från 1996 kvarstår mycket av denna problematik även idag, tjugo fyra år senare.

Om museerna i Sverige har den normerande och kulturellt påverkande roll som museiforskningen säger, stöder och bidrar de till den samhällskultur som mångfaldsamhället behöver? Samlar de på och berättar de om det svenska i alla dess uttryck och all dess mångfald? Eller står de för snäva normer om det svenska och en inskränkt idealkultur, som kanske har gått i arv från en äldre tids museiverksamhet? (Cavallius-Hyltén & Svanberg, 2016: s. 17)

Ett museum ska irritera, man måste sätta in dem i deras politiska sammanhang. Museer kommer alltid att spegla samtiden och därför kommer de politiska kopplingarna till ett museum vara oundvikliga. Som Johan Hegardt skriver skall där finnas ett visst mått av samtidskontakt. Det problem som dock uppstår i detta fall är att det samtidigt stöter bort en viss typ av besökare. Som organisation har museet ett starkt förhållande till landets riksdag och regering och de kulturpolitiska mål och intressen som förmedlas därifrån. Det har också alltid verkat i samhället och som en representation för detta och för medborgarna (Hegardt, 2012: s. 190).

Redan 1997 förutspådde Stefan Bohman och Karin Lindvall 2000-talets museum som en reflexiv institution som är självmedveten och utgår från samtida frågor och teman som är dagsaktuella. De diskuterade även museets uppgift att vara identitetsskapande och att problematisera dem, det senare som nästan den viktigaste delen. Att problematisera, relativisera och bryta sönder identiteter genom att bearbeta dem som är skapade av stereotyper och objektifiering är ett problem som museer även idag, mer än 20 år efter att denna text skrevs behöver bearbeta vid framställningen av utställningar och föremålsframställning (Bohman &

Lindvall, 1997: s. 91). Samtidigt måste museerna undvika att beskriva den subalterne som offer utan agens genom historien (Silvén, 2010: s. 5). När samtida idéer och teorier appliceras på historiska förhållanden finns risken att man skapar offer utan vilja, särskilt om man fråntar den subalterne hans röst. Därför måste en kontext skapas där man skapar en förståelse för historiska förhållanden och maktbalanser som var ojämlika.

#### *1.8.5 Samtidsläget i avkoloniseringsprocessen i museibranschen*

Att avkolonisera ett museum är ingen lätt process utan förutsätter att museet arbetar om många av de strukturer och system som har funnits sedan museets början. Under 1980-talet påbörjade museum i länder som USA, Kanada och Australien denna process och i Sverige dröjde det fram till 1990-talet innan postkoloniala debatten kom till våra museum och arbetsätt inspirerade av detta implementerades (Muñoz, 2012: s. 134–135).

I september 2019 hade den internationella museiorganisationen ICOM (International Council of Museums) sitt årliga sammanträde i Kyoto där man diskuterade avkolonialisering på museer på en global nivå. Konferensens tema var *museum som kulturellt nav: traditionens framtid*. Tanken var att man ville bygga en grund för ett förhållande länder emellan där för att på längre sikt kunna bygga ett väl fungerande arbete för hur känsliga föremål hanteras, ställs ut och tolkas. Grunden för temat på konferensen ligger i diskussionen som har vuxit fram de senaste åren att museet är en mötesplats och ett kulturellt centrum i samhället. Detta beskrivs som ett globalt fenomen där allt fler museer runt om i världen börjar uppmärksamma sitt samhällliga ansvar och hur man kan bidra till samhället. Vidare understryks också vikten av att se detta som en möjlighet att arbeta med dessa frågor genom nätverk. Eftersom dessa frågor som berörs är globala och ofta berör både det koloniserade landet samt det koloniserande (Se internetkällor, ICOM 4). Under ett föredrag med temat *avkolonialisering och upprättelse: att röra sig emot ett holistiskt perspektiv och ett relationsbaserat förhållningsätt* försökte man beröra de frågor och den postkoloniala framtid som vi står inför (se internetkällor: ICOM 1).

På senare år har diskussionen om repatriering av föremål länder emellan väckts, Frankrike har till exempel lämnat tillbaka 26 föremål till Benin. Samtidigt har tyska staten lagt 2.1 miljoner dollar på forskning kring upprättelse och återställande av känsliga föremål (se internetkällor: ICOM 1).

ICOM har tagit fram etiska riktlinjer som alla museer som är en del av organisationen måste följa. I sinar etiska regler för hur museer bör hantera den problematik som känsliga föremål medför, men utelämnar den koloniala problematik som finns som museerna bör förhålla sig till gällande föremål som är förvärvade under en kolonial tid. Nedan följer utdrag ur ICOM:s *code of ethics* som alla museer som är medlemmar i organisationen måste följa gällande känsligt religiöst material och mänskliga kvarlevor:

4.3 Att visa känsligt material. Mänskliga kvarlevor och material av religiös betydelse måste visas på ett sådant sätt att det överensstämmer med professionella normer, och i medvetande om de intressen och trosuppfattningar som finns bland de samhällsmedlemmar, etniska eller religiösa grupper som föremålen kommer från, i den mån dessa uppfattningar är kända. De måste presenteras med stor takt och respekt för de känslor av mänsklig värdighet som alla folkslag delar. (ICOM Code of ethics, 2011: s. 18)

Även IMC (Intangible Cultural Heritage and Museum Project) lägger stor vikt vid hur man bör hantera immateriellt kulturarv utifrån ett *third spaceperspektiv*. Projektet, som startade 2017, har i slutet av februari 2020 en konferens på temat där målet är att ordna verktyg för kommande arbete med immateriellt kulturarv. Detta kommer sammanställas i en bok som siktar till att anpassa kulturarvsstudier för det nya århundradet genom att applicera *Third spaceperspektivet* (Se internetkällor: ICOM 5).

An important part of IMP revolves around providing museum professionals with inspirational and pragmatic methodological tools for engaging with and supporting practitioners of intangible heritage in safeguarding their cultural heritage. Over the course of the project, in co-creation with the participants to its events, practical guidelines, recommendations and brainstorm exercises will be developed as part of a toolbox! (se internetkällor: IMP)

På en internationell nivå är frågor kring museers avkolonialisering högst aktuella vilket tydligt speglas i de teman som är valda för ICOM:s och IMP:s konferenser. I Sverige är dock temat mer osynligt. Trots att vi som land inte är isolerade från den koloniala västvärlden. Sverige som en del av Västeuropa tillhör den kultur och ideologiska grund som var en del av kolonialismen genom historien. Vidare har vi flera fall av aktivt kolonialt utövande, kanske mest omfattande är vår relation till samerna och Sápmi. Dessutom har vi fall av koloniseringsförsök på den nordamerikanska kontinenten med både New Sweden vid Delawarefloden och dagens Saint-Barthélemy.

Världskulturmuseets relation till sina kolonialt betingade material har varit en långt pågående diskussion inom museet. I ett försök att runda de problem som skapas genom att visa upp föremål från kulturer som inte är ens "egna" har därför utvecklats till en ny benämning av föremål som mänsklighetens (vår allas) kultur och inte *den andres* (Muñoz, 2012: s. 134). På Nordiska museet har en omfattande diskussion pågått de senaste åren till följd av den postkoloniala debatten. Det är ett ständigt pågående arbete att förhålla sig till hur man bör arbeta med de samiska föremålen i museets samlingar (Silvén, 2010: s. 1). Målet i arbetet är att skapa en jämbördig relation mellan samer och Nordiska museet. Mer om Världskulturmuseets och Nordiska museets avkoloniseringsprocess och dess bakgrund följer i kap. 2.

## 2. En komparativ studie av två utställningar

Analysmaterialet består av två huvuddelar. Den större delen och den mest betydelsefulla består av analysen av två nyproducerade, svenska utställningar, *Korsvägar* på Världskulturmuseet och *Arktis – medan isen smälter* på Nordiska museet. Sekundärt kommer de två intervjuerna gjorda med representanter från båda museerna. Idag går dessutom mycket information att utläsa ifrån museernas egna hemsidor. Hur man planerat utställningen, generell information, djupdykningar på specifika föremål, tillgänglighetsfrågor osv. Detta har gjort att jag som intresserad besökare har fått en grunduppfattning om utställningen redan före mitt besök på museet. Ofta går man först till hemsidan på jakt efter generell information.

### 2.1 Museernas och utställningarnas bakgrund – utställningarna placerade i sin kontext

I analysen är besöken hos utställningarna *Korsvägar* på världskulturmuseet i Göteborg och *Arktis – medan isen smälter* i centrum och står för merparten av material till fallstudien. Dock behövs först en kortare genomgång av museernas bakgrund, historia och samtidigt att redovisas för att förstå den kontext som vi som besökare finner utställningarna i. Dessutom tillkommer ett kort stycke med basfakta om själva utställningen. Allt för att ge en stabil grund för kommande kapitel där sammanställningarna av utställningarna och intervjuerna kommer in i bilden.

#### 2.1.1. Världskulturmuseet och dess koloniala arv

Vid en av Göteborgs betydande knypunkter ligger Världskulturmuseet idag. Vid Korsvägen möts flera viktiga vägar i staden och bildar ett Y. I korsningen delar sig Södra vägen som kommer söderifrån och Mölndal till att i en del övergå i Skånegatan. Som namnet för denna väg påstår är detta en korsväg och är startpunkt i Göteborgs evenemangsstråk. Härifrån kan man nå Världskulturmuseet, Liseberg, Scandinavium och Ullevi. Att museet har placerats på denna plats kan symbolisera dess starka koppling till samtiden. Till skillnad till Stockholm där många museer är placerade i grupp som på Djurgården eller Skeppsholmen präglas Göteborgs museala geografi av ett lösare schema.

Det världskulturmuseum som vi idag ser vid Korsvägen i Göteborg stod klart i sin modernistiska, kraftigt glasbetäckta form i slutet av 2004 (Muñoz, 2012: s. 37). Men museets historia är betydligt äldre än så. När byggandet av det nya museet kom på tal för första gången under 1996 var tanken från regeringens sida att man skulle utlokalisera tre stockholmsbaserade museer till Göteborg och öppna ett museum för världens kultur där alla utomeuropeiska föremål skulle samlas. Trots detta har Världskulturmuseet också en samling samiska föremål. Många av de föremål som idag finns i museets samlingar kom till Sverige för över hundra år sedan, i vissa fall redan under 1700-talet. Då samlades de in som souvenirer och i en mindre skala (Muñoz, 2012: s. 44, 92). På Världskulturmuseet tog avkoloniseringsprocessen fäste nästan direkt efter museets öppnande då man ärvde stora mängder av material från Etnografiska museet i Stockholm som var insamlat under ett annat kolonialt paradigm (Muñoz, 2012: s. 134–5). Man var på museet medvetna om att det skulle uppstå en diskussion angående repatriering så man valde att dokumentera föremålssamlingen och diskutera innehållet och föremålens betydelse. Detta gjordes också i samarbete med flera forskare som var experter på flera av föremålskulturerna (Muñoz, 2012: s. 136).

Idag arbetar museet aktivt med att avkolonisera sitt material genom att föra en öppen dialog med representanter från de områden och folk som föremålen ursprungligen kom ifrån, även om detta har visat sig vara svårt då man inte alltid har en tydlig bild av många föremåls proveniens (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3). Ofta har detta då skett i samband med skapandet av en ny utställning där föremålen kommer användas (Muñoz, 2012: s.131). Detta är ett omfattande arbete då själva grunden till museets samlingar lades under ett kolonialt paradig då de praktiker som användes vid insamlandet och katalogiseringen av föremålen genomtyrades av en kolonial världsbild. Idag förvaltar museet en stor samling föremål. Som en statlig myndighet förvaltas föremålen för nationens räkning, med andra ord medborgarna (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3).



Bild 1: Världskulturmuseets entré (Foto: Ida Hilmér)

Forskning har bedrivits på Världskulturmuseet och dess samlingar. Bland annat har ovannämnda Adriana Muñoz om museets stora sydamerikanska samling (Muñoz, 2012) Johan Lund har i sin avhandling från 2016 undersökt museet ifrån en vetenskapsteoretisk utgångspunkt. I avhandlingen undersöks museets syften och mål och vad som är dess grundfilosofi. Museet bygger på ett samtidsdiagnostiskt fält där akademisk-teoretiska och icke-vetenskapliga ämnen behandlas sida vid sida i ett skapat offentligt rum (Lund, 2016: s. 331). Samtidsämnen blandas med föremål ur samlingarna på ett sömlöst vis. Enligt Lund är museiprojektet ett försök till att ordna en offentlighet som inte alltid fungerar. Genom att lyfta



fram frågor kring, utanförskap och fragmentering i samhället, försöker museet råda bot på dessa problem (Lund, 2016: s. 332).

En variation av denna ommöblering utgör det förändrade samhällsuppdraget för museet: Världskulturmuseet skall verka som en bildningsinstitution vars främsta uppdrag är att utgöra en infrastruktur för det kritiska resonemanget istället för ett etablerat samhällsuppdrag, kulturarvsinstitutionen, vars främsta uppgift är att vara en infrastruktur för hanterandet av minnesmärken. (Lund, 2016: s. 332)

Stora delar av det arbetssätt som museet för med sina samlingar idag är rester från de praktiker som uppkom efter andra världskrigets slut. Föremålen är registrerade och klassificerade på samma vis som de var för 75 år sedan. Dock är dessa praktiker i sin tur starkt influerade av arbetssätt från det tidiga 1900-talet (Muñoz, 2012: s. 247). Klassifikationstekniken kan ses som neutral och fåordig men detta medför också en fränkoppling från originalkontexten. Detta är något som världskulturmuseet gör för att tona ner de koloniala konnotationerna som annars hade uppstått. Detta kan vara ett av grundproblemen som etnografiska museer står inför idag. Den skam som föremålen står för har setts som farlig för museet att ta i, därför har man valt neutral klassifikation av föremålen istället (Muñoz, 2012: s. 139).

Trots att Världskulturmuseet idag återfinns i en modernistisk glasbyggnad inhyser det en åldrad samling med mångtusenåriga föremål som i vissa fall samlats in på 1800-talet (Muñoz, 2012). Detta kan skapa problem för ett museum som på många vis kan uppfattas som samtida och modernt. Det sker därför en dissonans inne på museet. Där det nya museet med samtida fokusområden möter de gamla samlingarna. Att föremålen placeras i en samtida kontext och de äldre etnografiska indelningarna suddas ut till viss del. Föremålen bär på en lång historia som i vissa fall ger en kontext till föremålen som inte är lika samtidsdoftande. Museet skriver följande på sin hemsida angående sin koloniala bakgrund:

Forskningsresenärernas föremål, fotografier och skrifter har bidragit till en ökad kunskap och förståelse inom många områden. Samtidigt bestämdes vad som ansågs viktigt att samla till stor del av deras egna intressen och synsätt. Därför berättar samlingarna lika mycket om deras egna normer och värderingar som det som man avsåg att skildra. Den europeiska kolonialismen har även lämnat sina spår i museets sätt att klassificera och dela in folk och kulturer i olika kategorier, som till exempel i termer av högtstående, lågtstående, civiliserade och primitiva. Kolonialismens tonfall i ord, bild och föremål finns närvarande i museets traditioner och är ett bland flera konfliktladdade områden inom vilket vi idag måste söka och finna nya vägar. (Se internetkällor, VKM 1)

#### *2.1.1.1 Korsvägar*

På Världskulturmuseets fjärde våning, direkt ur hissen, möts man som besökare av en stor och mörk sal med flertalet olika färgade moment. Det första intrycket är nästan rörigt. Det finns ingen tydlig avdelning av momenten utan mycket av utställningen uppfattas vid direkt ankomst till den stora salen. Utställningen är uppdelad i flertalet teman som förtydligas av olika färger på väggar, bänkar och montrar. Eftersom det inte finns en tydlig visningsväg i utställningen är besökarna fria att röra sig i lokalen och mycket i utställningen förlitar sig på besökarens egen upptäckarglädje och att det finns ett grundintresse av att fördjupa sig i ämnet. Utställningen har pågått sedan 2015 och syftar till att visa på flertalet olika möten och mötesplatser i världen idag och historiskt sett.



Bild 2: Stora salen, bild tagen något vänster ifrån entrén (Foto: Ida Hilmér)

Korsvägar är knytpunkter och kontaktzoner – platser där vi kompromissar, bildar koalitioner eller hamnar i konflikt. Här utforskar vi samlingarna utifrån olika perspektiv på korsvägar. Det handlar om världsbilder, förändring, föreställningar, färdvägar, mötesplatser och demokrati. Olika vägar vävs samman. De förgrenar sig och mynnar ut i andra sammanhang eller försvinner ur historien. (introduktionstexten till *Korsvägar*, se bildbilaga 1.2)

Ett av de stora syftena med utställningen är att skapa en känsla av globalt myller och det som sammanför mänskligheten på en global nivå speglas detta i utställningsrummet. I flera delar av utställningen blandas föremål från hela världen i en och samma monter samtidigt som det finns flera geografiska fokus på andra platser i utställningen också. Utställningen rör sig sömlöst mellan tid och rum till stor hjälp av föremålen. Samtida, nyproducerade plastvattenflaskor står sida vid sida med ett 3000 årigt keramiskt kärl för vatten (se bild 5). Tack vare den öppna planlösningen får besökare möjligheten att utifrån egna, aktiva val utforska utställningen. Eftersom utvalda delar av utställningen har många föremål har utställningsproducenterna valt att ge besökaren valet att själv uppsöka informationen om föremålen på egen hand via touchskärmar som innehar all information om alla utställningens föremål. Mycket information om utställningen går dessutom att nå via museets hemsida (se internetkällor, VKM 3). Där delges större delen av den information som också finns i utställningen. Har man därför undersökt hemsidan före sitt besök har man med största säkerhet erhållit en grundförståelse för utställningens ämnen och föremål.

Korsvägar ger besökaren nya kunskaper och ökad förståelse för att historien och vår samtid är ett myller av mänskliga erfarenheter som inte alltid förstås bäst genom att sorteras geografiskt och nationellt. (se internetkällor, VKM 4)

*Korsvägar* är en basutställning på museet där grundtanken var att den skulle vara användbar vid undervisning eller guidningar med olika teman. Därför utgick man ifrån föremål som

man ansåg vara intressanta ur museets samlingar och som museet ville lyfta fram. 2016 öppnades den första delen vägsäl som idag står kvar i vänstra rummet av utställningen (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3). Eftersom museet har intendentur med fokus på olika delar av materialet fick de i ansvar att tolka temat korsvägar och plocka fram ämnen och föremål som de ansåg passa (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3).

### 2.1.2 Nordiska museet och dess koloniala arv

Likt en av Europas stora katedraler inger Nordiska museet en överdådig känsla av himmelskt allvar. Byggnaden är precis som många katedraler byggd i ett kors med två sidoskepp. I entrén möter man den väldiga statyn av Gustav Vasa, sittandes på sin tron vilket spär på det allvar som museibygnadens exteriör har ingjutit med sin nationalromantiska arkitektur. 1873 öppnade det Nordiska museet under namnet Skandinavisk-etnografiska samlingen men döptes redan om 1880 till sitt nuvarande namn. Grundaren Artur Hazelius som också låg bakom friluftsmuseet Skansen hade en föreställning om att skapa ett museum som visade upp det som var utmärkande för den svenska kulturen och identiteten. Detta var grundat i den nationalistiska trend som hade vuxit sig stark under 1800-talet. Man kom att på kort tid samla in en stor mängd föremål, fotografier och byggnader som skulle få manifesteras det svenska kulturarvet (Silvén, 2010 s. 20). Med sina dryga 6 260 samiska föremål har Nordiska museet världens största samiska samling och ca 40% av dessa är insamlade före 1900 och omkring hälften av föremålen har förts till samlingen på initiativ av museet, den andra hälften har erbjudits museet av privatpersoner, samlare och forskare (Hammarlund-Larsson, 2008: s. 87). Eva Silvén som är intendent på museet har skrivit mycket om just Nordiska museets koppling till samerna och det koloniala arv som lever som museet likt resten av Sverige måste förhålla sig till (Silvén, 2010, Silvén & Björklund 2006).



Bild 3: Gustav Vasa på tronen i museets stora hall (Foto: Ida Hilmér)

Tidigt, vid insamlingsprojektets början lades ett fokus från museets sida på etnicitet. Här plockades samerna snabbt upp som en viktig grupp. Silvén beskriver museets tanke om samerna

som ” – en del av det svenska, men samtidigt annorlunda”. Idag är nästan hälften av de samiska föremålen i museets ägo insamlade före 1910 och resten insamlade framför allt mellan 1930–50-talet (Silvén, 2010: s. 1).

På Nordiska museet, så väl som på Skansen, förmedlades en tydlig bild av samerna som en motsatt bild till den övriga industriella europeiska bilden som hade etablerats under 1800-talet. Ifrån slutet av 1800-talet fram till 1900-talets mitt bodde samiska familjer periodvis i kåtor på Skansen, som en form av levande installation med syfte att visa upp en så rättvisande bild som möjligt för besökarna. Hazelius ansåg det vara viktigt att inkludera det samiska kulturarvet i Nordiska museets utställningar. Hans tillvägagångssätt var i detta både inkluderande så väl som särskiljande. Genom att se värdet i den samiska kulturen som ett viktigt kulturarv från något innanför Sveriges gränser men samtidigt yttrade detta sig i exotifierande drag i utställningarna då man särskilde samisk kultur från den som man betecknade som svensk (Hammarlund-Larsson, 2008: s. 95). Detta skapade en bild av samerna i det ”svenska” medvetandet om samerna som *de andra*. Vilket också befästes av den rasbiologiska forskningen som ämnade fördela befolkningen i ”högre” och ”lägre stående raser” där samerna ansågs tillhöra de lägre, vilket var en del av den kulturhierarkiska idéströmning vid denna tid (Silvén, 2010: s. 2).

Det har varit en långt pågående diskussion under den senare delen av 1900-talet fram till idag från Nordiska museets sida och samer hur man har tagit fram nya utställningar. Under 1940-talet när en ny utställning om samerna byggdes gjordes den med visst samarbete med samer som projektledaren Ernst Manker själv hade lärt känna under sin forskning och fältarbeten. Utställningen som stod klar 1947 fick namnet *Lapparna* fick stå i 30 år innan man 1980 gjorde om den och utställningen fick då namnet *Samerna*. Denna utställnings premiär blev dock försenad så öppningsscenen blev motstrid av SSR (Samernas Riksförbund) och sameföreningen i Stockholm. SSR ställde sig också kritisk till utställningen i helhet då den inte ansågs visa en rättvis bild över samernas situation som den såg ut vid denna tid. Vidare präglades denna tid av ett uppvaknande bland forskare där man insåg att man inte längre kunde fortsätta med den typ av materialinsamling som man tidigare gjort. Istället sattes det krav på att det skulle finnas en samisk medverkan i forskningsprojekten. De klassiska etnologiska metodologierna anstod inte längre (Silvén, 2010: s. 6–9). 2007 gjorde man igen om utställningen på museet och denna gång fick den namnet *Sápmi*. Vid det här laget hade Sverige anslutit sig till 2000-talets nya europeiska minoritetspolitik och detta genomsyrade också utställningen. Där togs även känsliga teman upp och genom både historien och samtiden, bland annat frågor kring repatriering och insamling av samiska föremål. Ett annat tema i utställningen är det *tredje rummet* vilket kopplar an till den postkoloniala teoribildningen och öppnar för det möte hos besökaren och samerna (i egenskap av koloniserade) där en konstruktiv diskussion kan uppstå (Silvén, 2010: s. 9–10). Utställningen står kvar även idag på museet och *Arktis – medan isen smälter* visar också upp flertalet samiska föremål, några av dessa kommer nämnas i kommande kapitel.

#### 2.1.2.1 Arktis – medan isen smälter

I Nordiska museets stora sal finner man utställningen *Arktis – medan isen smälter*. Utställningen är en stor satsning från Nordiska museets sida, den är ett resultat av ett treårigt samverkansprojekt mellan Nordiska museet och Stockholms universitet inom ramen för den Halwylska gästprofessuren. Bortsett från denna utställning mynnar projektet även ut i en antologi vid namn *Arktiska spår – Natur och kultur i rörelse* som ges ut av Nordiska museets egna förlag under våren 2020 (se internetkällor, Nordiska museet 1). Utställningen är temporär

och har stått sedan oktober 2019 och förväntas stå 2020 ut. Efter det är dess framtid något osäker.



Bild 4: Det stora isblocket med entrén till utställningen Arktis (Foto: Ida Hilmér)

Trots att Nordiska museets utställning *Arktis – medan isen smälter* delar några gemensamma teman med *Korsvägar* så som klimatfrågor och vidrör stundtals vid koloniala relationer är utställningen uppbyggd på ett annorlunda vis. Den tar plats i museets största hall och är rumsligt uppdelad i två delar, där den första delen ingår i isblocket med totalt sex rum och teman. Väl inne i den innersta delen av isblocket leder utställningen vidare ut ur blocket och in i ett av salens sidoskepp. Här återfinns resterande tre rum och teman med en annorlunda estetik. Detta beror på en anpassning till teman. De teman inuti isblocket bär en stark koppling till isen, med fokus på att leva och förhålla sig till isen, forskning och klimatpåverkan. I sidoskeppet fokuserar resterande teman på hemmet i Arktis och att leva och arbeta i området. Därför differentierar mycket av material- och färgvalen sig emellan i de två delarna. Utställningen har på så vis en tydlig visningsväg som också förstärks med hjälp av teman som är numrerade vilket tillför en struktur i utställningen (se tabell 2 samt bildbilaga 2.1) Precis som i *Korsvägar* är *Arktis* uppdelad i olika teman som markeras ut med en numrerad skylt med en kort introduktion till ämnet. Därefter gestaltas de olika ämnena i ett stort antal föremål, fördjupningstexter, filmer och fotografier. I utställningen blandas natur och kultur sömlöst för att ge ett brett perspektiv på området i sin helhet (enl. intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, se bilaga 7.4).

## 2.2 Sammanställning av utställningen *Korsvägar*

Besöket på museet genomfördes 19-03-2020.

Det är viktigt att poängtera att inte alla utställningens moment beskrivs i denna översikt lika utförligt och att vissa delar inte är medtagna i sammanställningen eftersom inte allt är av betydelse för den slutgiltiga analysen och de frågeställningar som studien har. Målet med sammanställningarna att visa en överblickande bild av respektive utställning där alla viktiga moment är medtagna i analysen. Detta beror också på att ett urval måste göras i en analys av denna storlek annars hade materialet blivit allt för överflödigt och därför måste en sällning göras. Detta bör också bäras med i kommande kapitel 2.3, gällande sammanställningen av *Arktis – medan isen smälter*.

*Korsvägar* är som nämnt ovan uppbyggd på så vis att den är uppdelad i flera teman samtidigt som själva utställningen är byggd i en stor och öppen sal. Det första som möter besökaren är de flesta av utställningens olika moment. De mest framträdande av dessa är en video med människor som rör sig på en gata, iakttaga ovanifrån (se uppsatsens omslagsbild). Denna video möter en från väggen mitt emot med styrka trots att den omgivs av flera andra av utställningens moment. I bakgrunden hörs dova röster ifrån några filmer i utställningen.

Utställningens teman	Ämne	Färgkod i rummet
<i>Vägskäl</i>	Om hållbarhet och livsviktiga val	Blå/grön
<i>Pachakuti</i>	När världen vänder	Mörkgrå
<i>Demokratier</i>	Mer än fria val	Lila
<i>Dikenga</i>	Korset i Kongo	Svart
<i>Mecka</i>	En global korsväg	Orange
<i>Sidenvägarna</i>	Där kontinenter och världar möttes	Grön
<i>Borderline</i>	Gränsstäder	Ljusgrå

Tabell 1: Överblick på *Korsvägars* olika teman

Dock är utställningens första tema *Vägskäl* placerad, delvis, för sig själv i ett eget rum till vänster i utställningen (se kartan i bildbilaga 1.1). Detta tema kan beskrivas som något brett men sammanlänkas av vatten och dess egenskaper och betydelser för människan. Därför har detta tema en mörkblå färg på skyltar, väggpartier och mattor. Föremålen som är med i denna utställning är bland annat en båt som användes av flyktingsmugglare vid transport över medelhavet, vattenkärll, dryckeskärll, flytvästar och mycket annat (se bildbilaga 1.3). Migration kopplad till vatten, dels hur viktigt dricksvatten är under transportsträckor dels som ett hinder under resan lyfts fram som några ämnen här. Men även andra ämnen kopplade till vatten som klimatförändringar och livsstilar tar här plats i utställningens narrativ. En monter i utställningen är fylld av olika förvaringskärll för vatten. Kärllerna kommer ifrån olika geografiska områden över hela jorden och många olika tidsepoker. Den stora samlingen av vattenkärll sätts in i det generella narrativ som utställningen har, att samla det som mänskligheten har gemensamt, både globalt och oberoende av tidsepok (se bild 5). På ett direkt plan materialiserar föremålen

narrativet som museet skriver är hur viktigt dricksvatten är för människan och hur många som lever med dålig tillgång till ett färskt dricksvatten. Mitt emot denna monter finns även en monter med vattendukar samt textilier insamlade av personer som flytt över gränsen mellan Mexiko och USA. Här hade föremålen, till skillnad från montern mittemot, en tydlig gemensam kontext, geografiskt och tidsmässigt. Eftersom föremålen länkas samman av ett gemensamt narrativ och en stark berättelse som förankras i texttavlor, måste besökaren ta in hårda fakta och ta ställning till denna.

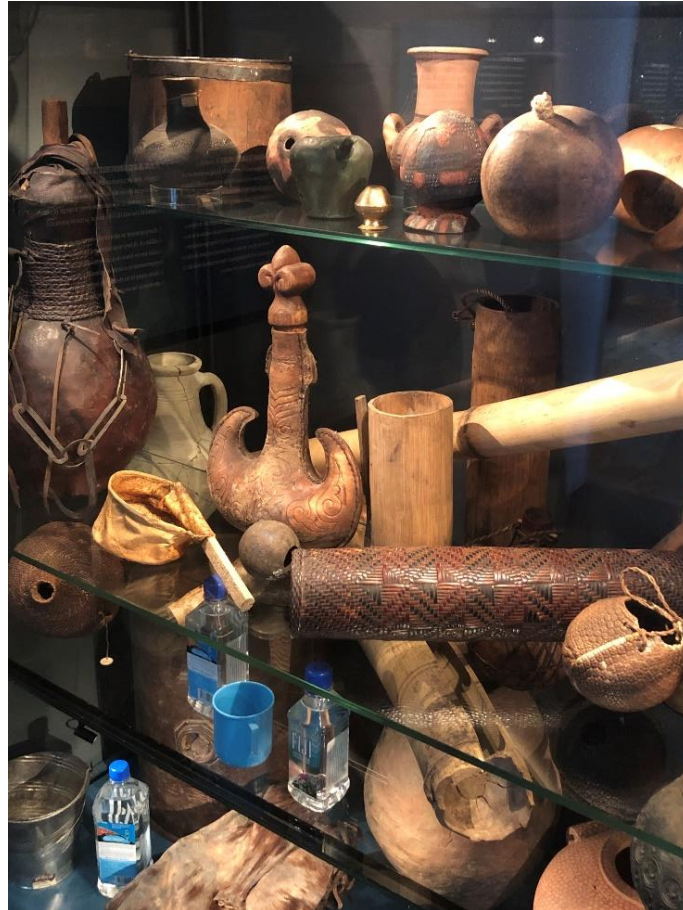


Bild 5: En samling vattenkär i en monter tillhörande temat *Vägskäl* i *Korsvägar*. (Foto: Ida Hilmér.)

Det finns för varje tema en touchskärm där man som besökare kan fördjupa sig ytterligare i föremålen i montrarna via ett digitalt arkiv. Detta arkiv kan även nås efter besökets slut via museets hemsida (se internetkällor, VKM 3).

Människans klimatpåverkan kopplad till vatten är nästa del av temat vägskäl. Här finns inte lika många föremål tillgängliga utan här står texten i fokus. Ordet *antropocen* beskriver det geologiska begreppet som används för den tid som människan lever i nu då vår klimatpåverkan har blivit så stor att den förändrar vårt klimat och ekosystem. Begreppet problematiseras i texten då det ifrågasätter hur människan sätts i centrum och vem som egentligen bär ansvaret för miljöförstöringen utifrån ett kolonialt perspektiv. Här lyfts tanken om hur det är I-länderna som har skapat många klimatförstöringar men det är U-länderna som blir lidande av dess konsekvenser. I detta separata mellanrum där ena långsidan av en av väggarna är helt fönsterbeklädd finns endast ett föremål vilket är en bomullsbal med en tillhörande text som informerar om hur mycket vatten som går åt vid produktion av bomull, här problematiseras också överkonsumtion och dess påverkan på miljön (se bildbilagor 1.4 & 1.5).

Ifrån detta rum rör jag mig in i nästa, igen mörkare rum som fortsätter med temat *Vägskäl*, klimat och vatten. Igen finns det inget tydligt geografiskt tema eller tidsålder. Istället fortsätter utställningen med en blandning av olika föremål som passar narrativet i denna del, bland annat ser man fiskeredskap i golvmonttrar, och en trasslig samling av fiskenät. I denna del av temat *Vägskäl* fortsätter vatten kopplat till föremålen. Som besökare transporteras man in i nästa rum som är en mörk kontrast till det tidigare ljusa rummet med de stora fönstren. Inne i detta rum sker en nivåskillnad där rummet har höjts och man rör sig sakta upp för en ramp. Här möts man av sammanlagt 7 monttrar inklusive upplysta, svartvita fotografier. Föremålen i rummet representerar människans förhållande till vatten. Här finner man fiskeredskap, en simdyna av organiskt material och en stor samling träfiguriner från en ögrupp utanför Panama. Föremålen kan på olika vis kopplas till vatten. Detta är deras enda sammanhållande länk. Montrarna tar upp en stor del av det långsmala rummet, även i golvet finner man en monter med svärd av hajtänder från ögruppen Kiribati i stilla havet. Informationsskyltar om dessa svärd är svåra att finna i utställningsrummet. Endast vid sidan om på väggen återfinns en liten och diskret skylt. Istället krävs efterforskningar i det digitala arkivet som finns tillgängligt i touchskärmen några steg bort. Precis som i resten av utställningen innehåller den djupgående information kopplat till alla rummets föremål och teman. Här kan man läsa mer om framför allt Kiribati och lite om själva svärderna. Klickar man till exempel på föremål nr. 1 i montern kan man läsa följande:

#### Svärd

Vattnen kring Kiribati är idag en magnet för kommersiella fiskefartyg från Europa, Asien och Amerika. Det här svärdet samlades in kring 1880–1890, innan den kommersiella hajfensindustrins etablering vid början av 1900-talet och hajpopulationerna började minska. Hajfensfisket är en global miljardindustri som årligen dödar mer än 100 miljoner för att komma åt fenorna. Tänderna från vilken eller vilka hajararter som finns på detta svärd har inte analyserats. (Se internetkällor, VKM 5)

Klickar man runt bland monterns andra föremål som också är hajtandsvärd återfinns en liknande information där olika ingångar finns på samtida problematik och frågeställningar. Detta blandas med information om hur föremålen används i ceremoniella sammanhang och dess symboliska betydelse.

Utställningens andra tema *Pachakuti* behandlar ett specifikt geografiskt område som är kopplat till en specifik tidsepok. Här handlar temat om när mötet mellan grupper kan ge förödande konsekvenser. Ordet *Pachakuti* har flera olika betydelser men generellt handlar det om förändring. Ursprunget kommer ifrån namnet på den nionde Incahärskaren som blev symbolen för den stora förändring som Inkariket genomgick där det växte fram som en stormakt i prekoliniala Sydamerika. I denna del behandlas det skeende som var starten på den europeiska kolonisationen av Sydamerika, den spanska erövringen av inkariket (se bildbilagor 1.6 & 1.7). I detta runda rum finns en stor samling av föremål, ljuset inne i rummet är mycket mörkt och lyser endast, och även här, något svagt upp föremålen som ställs ut. Centrerat i rummet finns en femkantig monter med ett cirkulärt och fransigt föremål som tycks vara huvudfokus i detta tema. Vill man som besökare läsa mer om detta föremål så måste man söka upp närmsta skärm som står intill en av rummets väggar och söka upp föremålet i den digitala samlingen. Här kan man läsa om *Khipun* som beskrivs som ett tredimensionellt dokument som kunde läsas både visuellt samt genom att röra vid den (kan jämföras med punktskrift). Med knutar i trådarna



kunde man läsa berättelser om allt ifrån inkarikets heliga landskap till bokföring (se internetkällor VKM 6).

I detta rum finns även en av utställningens få ljudkällor. I en monter längs en av väggarna samlas olika keramiska kärl. Flera av dessa kärl är dekorerade med fåglar och/eller andra motiv. Många av dessa kärl förefaller inte ha använts som i ett praktiskt syfte. Skylten vid sidan om montern berättar istället om att dessa kärl placerades i gravar, eller offrades vid heliga platser eller ingick i ceremoniella sammanhang före den spanska koloniseringen. De kärl som hade dubbla mynningar beskrivs som "visslande kärl" som kunde skapa ett visslande ljud om man blåste i ena mynningen eller luta ett vattenfyllt kärl från sida till sida. Ljudet som hörs i rummet är en ljudinspelning av detta och låter nästan som fågelkvitter (se bild 6).



Bild 6: Ceremoniella kärl i en monter tillhörande temat *Pachakuti*. (Foto: Ida Hilmér.)

I rummet finns ett större fokus på föremålen jämfört med tidigare tema *Vägskäl*. Det är välfyllt med föremål organiserade efter användningsområde men är samtidigt styrda av narrativet om Inkariket före den spanska kolonisationen. Väggtexterna som finns berättar dock generellt om föremålens användningsområden och syften, vill man veta mer specifika fakta om föremålen måste man som besökare söka upp detta på egen hand i det digitala arkivet.

Vidare ut i den stora utställningssalen, till vänster om *Pachakuti*, stöter man som besökare på nästa tema *Demokratier*. Kanske det mest framträdande i detta lila område är den stora och färgglada väven med band som besökare har fäst i metallstommen (se bildbilaga 1.8). I detta interaktiva moment får besökaren själv välja ett eller flera av åtta olika färgband och fästa det i stommen. Banden får symbolisera det som är viktigast för besökaren i en demokrati. Banden betecknar demokratiska principer som till exempel frihet, jämställdhet och öppenhet. I denna del finns få föremål och dem som finns är en blandning av konstverk, arkeologiska föremål och

interaktiva skärmar. På en av skärmarna spelas filmade intervjuer med unga samhällsvetare från runtom i världen, här får de besvara frågan om ”vad, förutom fria och rättvisa val, betyder rättvisa för dig?” Här kan man som besökare slå sig ned på dynbeklädda bänkar och se dessa intervjuer. Bortsett från dessa filmer finns också ett konstverk av konstnären Anders Sunna som heter *Nya metoder men samma övergrepp* och påvisar de svenska samernas villkor och deras brist på demokratiska rättigheter (se bildbilaga 1.9). I montrar riktade mot utställningens ingång finns en samling av stora krokodiler i trä från Papa Nya Guinea. Dessa krokodiler symboliserar demokrati i samhällena kring Sepikfloden på ön. Krokodilernas kropp var en symbol för hur en dialog och beslut skulle se ut i samhällena. För att man skulle lyckas behövde huvud och svans röra sig åt samma håll (se internetkällor: VKM 7). Denna demokratiska del av utställningen anspelar just på de demokratiska principer som den berättar om. Temat bygger på besökarens intresse och deltagande samtidigt som man vill belysa demokratins grunder och de problem som uppstår.

Något till höger om centrum i utställningen står en stor kupol med ett nät av filtbitar som skapar en luftig känsla i rummet. Här möter man utställningens nästa tema som fokuserar på *Dikenga* – Korset i Kongo. Korset symboliserar mötet mellan andevärlden och människornas värld och användes ofta i ritualer och vid rituella platser. Här tas mötet mellan den europeiska kolonisationen och Kongo upp. Korset beskrivs som en symbol för identitet och världsbild i Kongo och är inte kopplat till kristendomens kors. Denna cirkel omsluter korsets fyra armar som har färgerna svart, röd, vit och gul (se bildbilaga 1.10). Svart symboliserar människans värld, framför allt den första tiden i människans liv då hen föds. Den röda färgen symboliserar den period i livet då en person har mognat och hittat sin plats i samhället. Vit färg symboliserar andarnas och de dödas värld och gul för den mystiska dimensionen i de dödas värld, endast andar som uppnår stor visdom kan nå denna del. I de fyra montrarna finns föremål kopplade till färgerna och dess teman tillsammans med korta informationstexter. Vill man veta mer om föremålen finns det en skärm där man får tillgång till det digitala arkivet centrerad i cirkeln.

I detta tema finner man också ett urval av filmer med berättelser från Kongo och möten mellan kongoleser och svenskar från tiden runt sekelskiftet 1900. Enligt en närliggande skylt beskrivs detta möte som ofta destruktivt och våldsamt men också berikande och kreativt. Filmerna är berättelser från dessa möten och beskriver just dessa relationer. Denna del av utställningen problematiserar det möte som uppstod på grund av koloniseringen av området. Det goda och det onda som detta förde med sig och de hybrider som uppstod i mötet, bland annat gällande språket (se bildbilaga 1.11).

Korset *Dikenga* är fokus i detta tema, symboliken som det medför beskrivs i texttavlor och återfinns i uppbyggnaden av utställningsytan. Kupolen av nät kan härledas till dessa texter där *Dikenga* beskrivs som solens gång, människans liv och död och en form av ett kretslopp, därför målades detta kors ofta med en cirkel om. Vid en närmare titt på kartan över utställningen syns det tydligt att det är just detta kors som försöks återskapas (se bildbilaga 1.1). De fyra montrarna symboliserar korsets olika teman som nämnts ovan. Föremålen i montrarna kopplar också an till detta. I den röda montern som symboliserar den period i livet då en människa hittar sin plats i samhället och mognar finns föremål som ansågs vara statusföremål.

Vidare ifrån *Dikenga* når man det öppna rummet som innehar utställningens nästa tema *Mecka* som centreras kring perspektivet av staden som en mötesplats. Skyltarna berättar om Meckas historia och samtid som ett religiöst centrum och en viktig knypunkt för handel, religion, idéer

och hantverkskunnande (se bildbilaga 1.12). Föremålen i montrarna kopplas till Mecka men också andra ämnen kring islam och de korsvägar som uppstår inom religionen. I mitten av denna del finner man en orange box med vinklade skärmar högst upp som visar olika bilder från staden. Mitt på boxens olika sidor ser man också ristningar som föreställer olika teman om staden (se bildbilaga 1.13). De olika teman som visas här syftar till att problematisera och beskriva staden som en viktig knutpunkt där idéer och föremål har skapat ett utbyte personer emellan och som en korsväg där staden är ett centrum och resmål för muslimer världen över. Som en viktig vallfärdsort och helig stad tar Mecka emot miljontals besökare varje år. Väggen som löper längs med denna del visar en karta med olika städer markerade längs vägar. Här börjar man resan till Mecka med att läsa om Mansa Musa, sultanen av Mali som under 1300-talet reste på sin pilgrimsfärd till Mecka och spred rikedomar kring sig. Bredvid historien om Mansa Musa finner man en monter med mönstrade sidentyger från Java i Indonesien som till hörde sultanen (se bildbilaga 1.14). Här berättas om Indonesiens många olika religiösa grupper och hur dessa tillsammans har skapat hybrider som gestaltas i tygerna. Enligt informationsskylten symboliserar mönstren hinduisk mytologi samtidigt som de uttrycker sultanens muslimska identitet. Vidare visas gåvor som man enligt tradition ska ta med sig hem efter sin resa till Mecka.

Att vallfärdas till Mecka kallas även för att göra hajj, i utställningens nordöstra hörn kan man slå sig ned på en bänk och lyssna till några göteborgare som har vallfärdat till Mecka och hur deras tankar går kring att göra hajj. Vid nästa monter ser man en samling av moderna föremål som används vid ett samtida besök i Mecka. Enligt skylten kan en resa till Mecka idag jämföras med charter-resor. Många resebolag erbjuder samlade paket där flyg, guidning, utflykter, hotell och måltider ingår. Föremålen i montern är nyinköpta och visar vad man som kvinna bör ta med sig under hajj (se bildbilaga 1.15).

Kartan går längs den östra väggen i utställningen. Med en mörkgrå bakgrund smälter den diskret in i det övrigt mörka rummet. På den mörka bakgrunden går lila linjer med guldgula punkter som markerar städer längs vägen. I de tomma fälten och ibland överlappade av linjerna går grå linjer som troligen föreställer bergskedjor. På andra ställen ligger samlingar av rektanglar som möjligtvis kan likna städer och byar (se bildbilaga 1.16).

Vidare längs väggen med utplacerade städer går utställningen sömlöst in i nästa tema som behandlar sidenvägen men som i namnet på temat omnämns i plural. *Sidenvägar* präglas av ett grönt tema på skyltarna. Vid början av detta tema beskriver skyltarna staden Samarkand som en viktig knutpunkt längs sidenvägen. För ca 2000 år sedan dominerade Sogdiska köpmän från staden stora delar av den centralasiatiska handelsleden och bosatte sig i allt ifrån Kina till Konstantinopel. Skylten avslutar med att koppla an denna historia till en närliggande monter med en ämbetsmannarock i bomull och siden (se bildbilaga 1.16)

Samarkand är bland annat känt för guldbroderi, träsnideri och silkesvävning. Den här ämbetsmannarocken tillverkades troligen på 1800-talet. (se bildbilaga 1.17)

Då den närliggande informationsskylten berättar så pass kortfattat om ämbetsmannarocken får besökare själva leta vidare efter djupgående information om föremålet på närmaste digitala arkiv. Här får man gå igenom flera stadier av utställningen för att komma till informationen om själva rocken. Från en karta överblickande utställningen (se bildbilaga 1.1) till temaområdet *Sidenvägar*, klicka på sidenrocken som är en av tre montrar på temat. Efter detta följer information om Samarkand och Centralasien och sedan en sista gång välja

specifikt föremål vilket då blir ämbetsmannarocken. Här tillkommer mer detaljerad information om föremålet i fråga. Det förefaller som om museet har en bristfällig information att delge besökaren då man endast kan ge en kortfattad beskrivning som börjar med ”Den här traditionella kaftanen tros vara från mitten av 1800-talet och är tillverkad i siden och bomull.” Därefter fortsätter man att beskriva versionen av vävteknik och typen av föremålskoppling till området.

Vidare berättar skyltarna om de knytpunkter som uppstod längs karavanvägarna mellan medelhavet och östra Kina. Här möttes många resande när de skulle vila, packa om, byta varor och få tillfälligt boende. Dessa boenden kallades för *karavanserajer*. I texten understryks dessa härbergenens betydelse som en korsväg där idéer, kultur och varor byttes. Vid sidan om denna skylt visas bilder från en *karavanseraj* i Samarkand tagna på 1920-talet och vad som förefaller vara en modern bild som visas på en digital skärm, denna får ingen förklaring men visar en liknande miljö som bilden från *karavanserajen* i Samarkand. I en monter mitt emot dessa bilder kan besökare fördjupa sig i den Baktriska tvåpucklade kamelens betydelse för att dessa karavaner längs sidenvägen skulle kunna genomföras och bli framgångsrika. Materiellt gestaltas dessa kameler i en närliggande monter innehållandes kameler i keramik som är tillverkade under Tangdynastin i Kina (se bildebilaga 1.18).

Gemensamt för det narrativ som framförs i detta tema är hur viktigt utbytet av varor och idéer var längs dessa vägar. Att sidenvägen har präglat mycket av det vi ser omkring oss än idag råder inget tvivel om. Hybridiseringen som uppstår i detta är påtalande. Samtidigt nyanseras detta med nätverkets baksida som slavhandeln och sjukdomsspridning. I temats sista monter samlas en variation av föremål som vittnar om de utbyten, handel och platser längs nätverket av vägarna.

Sist i utställningen presenteras dess minsta tema *Borderline*. Temat grundar sig i ett filmprojekt av landskapsarkitekten Johanna Bratel och filmaren Sebastian Peña. I projektet presenteras gränsstäder som en form av politiska geografi där utformningen av staden präglas av att vara just en gränsstad. Museets hemsida presenterar filmen på följande vis:

... Platser som ger oss möjlighet att fundera kring frågor som rör säkerhet, frihet, arkitektur, självständighet och identitet. De hoppas väcka en diskussion kring hur olika slags gränser formar den fysiska miljön och livet för de människor som lever där. (se internetbilagor, VKM 8)

Bland annat visar filmen exempel på gränsstäder som Nicosia, Baltimore och San Diego/Tijuana. Utifrån dessa städer beskrivs gränsdragning inte endast mellan nationer, utan mellan klasser, samhällsgrupper och kultur. Dessa gränser kan vara osynliga men ändå vara närvarande i folks medvetande eller så är de visuellt påtagliga i det geografiska rummet med militär närvaro och taggtrådsstängsel likt Nicosia. Denna del av utställningen redovisar inga föremål utan fokus ligger endast på denna film. Detta ger utställningens sista tema en anonym atmosfär vilket förstärks av att den ligger för sig själv i utställningens sydöstra hörn.

Eftersom *Korsvägar* inte präglas av en distinkt visningsväg finns det ingen tydlig början eller slut. Den väg som presenteras här är ett exempel på en av många möjliga vägar att ta. Rörelsen har gått klockmässigt igenom utställningen från vänster till höger. Till följd av detta erbjuds inte besökaren några avslutande eller sammanfattande ord om *Korsvägar*. Troligtvis avslutar många med att slå sig ner i den stora soffgruppen som ligger centrerad i

rummet, i nära anslutning till hissarna. På grund av detta cementeras den som en viktig del av själva utställningen som också bör tas del av (se karta i bildbilaga 1.1 & bild 2). Så som soffgruppen är belägen samlas personer som slår sig ner i en cirkel. På de tjocka ryggstöden finner man böcker på de teman som utställningen innefattar som besökarna kan fördjupa sig i. Dessutom finns små citat skrivna, utspridda på olika ställen av sofforna. På ett ställe kan man även spela ett parti luffarschack. Sofforna bjuder in för samtal och umgänge på samma gång som man kan sitta för sig själv och bläddra i böckerna.

En kort sammanfattning av utställningen. *Korsvägar* är en komplex utställning som förefaller svårsamlad under ett ämne. Som namnet på utställningen antyder behandlas olika möten, både genom tid och rum. De i många fall tunga och svåra ämnen som uppstår i dessa möten ingjuter ett allvar hos besökaren. Samtidigt förmedlar utställningens uppbyggnad en lättsamhet där besökaren kan röra sig fritt och prata fritt. De, i varje tema centerade, touchskärmarna leder till en fördjupning i föremålens kontext och hur de kopplas till varje ämne i utställningen. I utställningen blandas en stor mängd föremål. Allt ifrån arkeologiska artefakter till samtida konst och moderna vardagsföremål. Alla bidrar till det gemensamma narrativet kring möten i tid och rum.

### 2.3 Sammanställning av utställningen Arktis – Medan isen smälter

Besöket på museet genomfördes 20-03-2020.

Utställningen *Arktis-medan isen smälter* inleds med en entré genom ett stort isberg. Som besökare tar man ett kliv in i den stora sprickan i isberget och in i den arktiska världen (se bild 4). En tydlig numrering av rummen visar utställningens olika teman. Redan på utsidan av isblocket får man ta del av inledningen som heter *medan isen smälter*. Här ges besökaren en grundfakta att senare bygga vidare på. Information om var området befinner sig geografiskt och det unika landskap och klimat som detta ger. Om hur isen och kylan bevarar historien så väl som miljön. Samt hur klimatförändringar påverkar denna del av världen. Här får man en första inblick i vad utställningen kommer att handla om och de teman som senare kommer tas upp (se bildbilaga 2.2). Det är en pampig entré som möter besökaren samtidigt som loungemusik spelas i bakgrunden, som blir påtagligare när man går in i isblocket.

Denna utställning är, precis som *Korsvägar* uppdelad i teman, i detta fall numrerade vilket bidrar till en tydligt strukturerad visningsväg genom utställningen som besökaren kan förhålla sig till (se tabell 2.)

Nummer	Tema
1	<i>Medan isen smälter</i>
2	<i>Landet under polstjärnan</i>
3	<i>Sprickor i världen och oss</i>
4	<i>Tankar om början och slutet</i>
5	<i>Människorna och isen</i>
6	<i>Att färdas över snö</i>
7	<i>Hemma i Arktis</i>
8	<i>Resurslandskapet</i>
9	<i>Framtiden/efterord</i>

Tabell 2: Överblick på Arktis – medan isen smälter teman

Väl inne i sprickan möter man nästa tema, inne i ett rum till höger om ”huvudleden” som sprickan skapar. Detta rum berättar om *Landet under polstjärnan*. Det geografiska läget som Arktis har och vad som är unikt med detta. Stora textutor dominerar detta mörka rum med svarta väggar och dimmad belysning, kanske får detta symbolisera alla de dagar på vinterhalvåret då denna del av världen sällan nås av solen. I en monter, belägen mitt emot ingången i rummet finner man jord- och himmsglober av äldre modeller, från tidigt 1700-tal och 1800-tal (Se bildbilaga 2.3). I texterna får man läsa om polstjärnans position ovanför Arktis och hur den har använts som guide för resor över land och till havs. Här redogörs också för vem som har rätt till dessa stora områden, att Arktis är ett område som sträcker sig över landsgränser och kontinenter samt stora områden som ägs av ingen. Området har samtidigt stora naturrikedomar som hela tiden upptäcks vilket gör att konflikter skapas. På en film som spelas på rummets västra vägg ser man en video över hur Arktis isar rör sig, växer och smälter under flera årtionden. Mitt emot denna film, längs rummets östra vägg står en konstillation mer rörligt ljus och delar. Installationen är abstrakt men innehåller tre moment med och nivåer som liknar jorden, solen och stjärnhimlen. I detta första rum ges en bred förståelse för var på jorden detta område ligger och vad som är unikt med det. Ljudet i rummet inger en lugn känsla med instrumental musik som spelas dovt i bakgrunden.

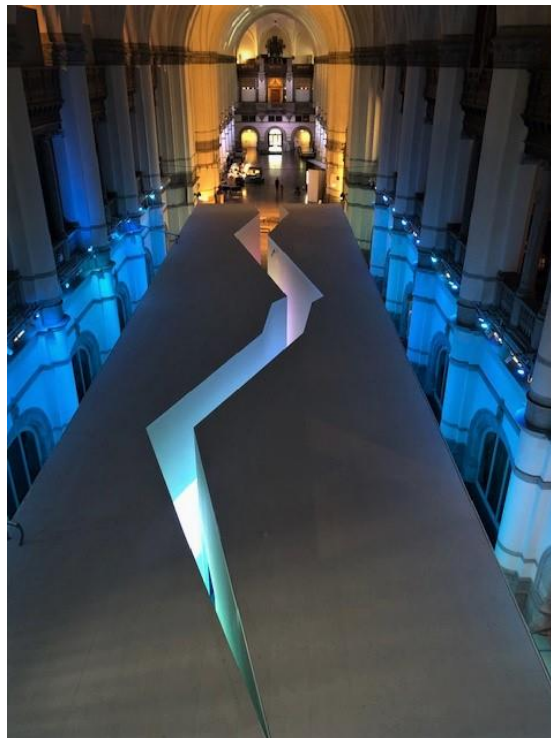


Bild 7: Det stora isblocket som innehåller första delen av utställningen *Arktis – medan isen smälter*. (Foto: Ida Hilmér)

På motsatt sida i isblocket är rum 3. Med temat *Sprickor i världen och oss*. Här möter man en stor yta med texter som går längs med väggarna. Ljudet i rummet påminner om hjärtslag och dunkar högljutt i bakgrunden. Här beskrivs den påverkan som klimatförändringarna har på Arktis och hur området mår idag på grund av dem. I en monter på rummets vänstra vägg återfinns en installation av uppstoppade djur som man finner i Arktis. I samma monter står en kontrasterande skyltdocka klädd i gula skyddskläder med en gasmask och MSBs pamflett *Om krisen eller kriget kommer* i handen. Texterna längs väggarna berättar om de konsekvenser som kommer ur klimatförändringarna, med smältande isar och glaciärer, stigande vattennivåer, ett utrotningshotat djurliv och mycket mer. Forskningsöversikter blandas med utdrag ur tidningsartiklar och bilder som visar klimatets påverkan, ovanför visas ett stort bildspel med bilder ifrån Arktis med fler citat (se bildbilaga 2.4). Här upplevs syftet vara att upplysa besökaren om Arktis framtid och samtid ur klimatsynpunkt. Endast ett fåtal föremål så som de uppstoppade djuren ställs ut i detta rum. Informationen i rummet är nästan överväldigande, med ett stort antal informationstexter och andra informativa medier samtidigt som en timer räknar ner inges en känsla av klimatkris.

I nästa rum, återfinns nästa tema, *Tankar om början och slutet*. Här visas information om de olika religiösa föreställningarna som finns inom olika Arktiska trossamfund. Den inledande textskylten förklarar hur föreställningen om världens början och slut är en idé som är spridd över hela jorden och hittas i många religioner. Citat ur berättelsen om ragnarök ur den fornnordiska mytologin visas tillsammans med ett citat ur bibeln om Noa och syndafloden. I ena delen av utställningen står en vägg med vinklade speglar och hörlurar där man kan lyssna på berättelser av liknande slag. Mitt emot dessa finns det montrar med föremål kopplade till den samiska tron så som en samisk trumma med hammare som användes vid religiösa riter (se bild 8). Föremålstexten tillhörande dessa föremål beskriver också hur dessa beslagtogs i Åsele av den svenska staten 1725. Nedan följer denna text:

Vid religiösa riter hade nåjden, den samiska schamanen, en central roll. Trumman var ett hjälpmedel för nåjden att sätta sig i förbindelse med andra världar. Under 1600-talet förbjöds samerna att utöva sin religion. Trummorna skulle lämnas in för att brännas och det blev belagd med dödsstraff att använda dem. (se bildbilaga 2.5)



Bild 8: Samisk trumma och hammare i en monter till temat *Tankar om början och slutet*. (Foto: Ida Hilmér.)

Vidare på detta tema kopplar man an till den koloniala historien som finns i Arktis och berättar om den kristna missionen som också skedde på Grönland av den Danska staten. Det berättas även kort om den svenska och norska missionen som siktade till att kristna samerna och hur Samer som befann sig på ryskt territorium blev kristnade inom den ortodoxa kyrkan. Tillsammans med denna text visas även olika teologiska skrifter på grönländska från sent 1700-tal till tidigt 1800-tal i en monter. Med detta tema påpekas den kolonisation som har pågått i Arktis sedan flera hundra år tillbaka. Utan att redogöra för ett ställningstagande redogör man för de fakta kring kolonisation och de religiösa följderna som ofta uppstod i samband med denna. Föremålen och deras närvaro i utställningen redogörs ej för.

Under hela utställningens gång får besökare chansen till att delta i en interaktiv lek med syfte till att intressera de yngre besökarna. I entrén till utställningen kan besökare plocka upp en pamflett och delta i frågesporten. Pamfletten inleds med följande introduktioner:

I Arktis kan det bli väldigt kallt. Det kan vara iskalla vindar, snö, is, och stormande hav. Ändå har människor levt här i tusentals år. Hur har de klarat sig? Följ med på en resa genom isberget och samla kunskap om livet i Arktis.

Du kommer att möta människor från idag men också människor som levt för länge sedan. Till din hjälp har du hunden Sickis.

I olika delar av utställningen och på olika teman dyker frågor upp som man ska besvara. På kartan i pamfletten finns platserna med frågorna markerade med hunden Sickis. Vid sidan om den finns också en lista med överlevnadstips under en resa i Arktis. Under tipsen delges också informationen *Viktigast att tänka på* "Idag smälter isarna i Arktis väldigt fort. Människors sätt att leva gör att jordens temperatur stiger. Vi människor kan påverka hur fort isarna smälter." (se bildbilaga 2.7) I rum fyra får speldeltagen möta en person, en man som var samisk jägare och författare under 1800-talet. Spelet blir i detta fall ett sätt att interagera med personer ur den arktiska historien och skapa ett möte mellan dem och besökaren (se bildbilaga 2.6). Narrativet kring klimatförändringarnas påverkan på området uppkommer även här i form av slutorden i pamfletten.

Detta rum öppnas upp i ett större och nästkommande tema följer naturligt. Tema 5. *Människorna och isen* behandlar både samtid och historia, vad människan har för relation till Arktis och hur det är att leva och arbeta i närhet till den arktiska isen. På en interaktiv skärm i början av denna del kan man följa livet i flera arktiska samhällen. Webbkameror som uppdateras med jämna mellanrum visar hur livet i Arktis ser ut just nu. Samtidigt visas tiden på dygnet och temperaturen i området. Om man klickar på bilderna kan man komma åt ytterligare information om specifika samhällen. På en annan skärm finner man en intervju med en forskare inom glaciologi som berättar mer om isen och dess egenskaper. Bland annat förklarar hon hur man kan undersöka isen likt ett träd med dess ringar för att ta reda på hur klimatet har sett ut genom historien. Koppla samman pelarna som liknar istappar redan här.

I montrar nära dessa skärmar finner man föremål som är livsviktiga när man rör sig på is. Moderna föremål blandas med äldre, bland annat kan man se en isbill från 1800-talets Grönland som användes för att testa isens bärkraft. Bredvid denna i en separat monter hänger kläder i starka blå och gröna färger som är tåliga nog för det extrema klimat som Arktis bjuder.

Vid det här laget befinner man sig längst in i isblocket, här lyser ett starkt blått sken och isblocket öppnas upp i ett större rum med flera portaler som signalerar gränser mellan rummen.



Längst in till höger kan man slå sig ner och titta på en film om glaciärrarkeologi och se en intervju med glaciärrarkeologer från Stockholms universitet som man också får följa med medan de undersöker kanterna av ett istäcke i Abisko där de visar hur viktiga fynd smälter fram i isarna. I hela denna del av utställningen läggs en stor del av narrativet på olika typer av forskning kopplad till Arktis. Berättelsen förs fram av den forskning som finns om livet i Arktis och miljöerna och det unika klimat som finns här. Vidare berättas det om det globala frövalvet som finns på Svalbard där man har samlat frön för förvaring i isen i syfte att säkra naturarvet.

På vänster sida dyker nästa tema upp. *Att färdas över snö och is* är utställningens sjätte tema. Här finner man ett stort utbud av föremål i montrar på flera olika nivåer i rummet. Blå och turkosa block hänger ifrån taket och skapar en illusion av istappar där vissa har byggts samman med montrar som visar utvalda föremål. Stora källkar, skidor och andra transportmedel visas upp samtidigt som textskyltar berättar om allt ifrån att färdas med dessa, samt information om hur folk har rört och bosatt sig inom Arktis. Detta tema är breddat och samlar många föremål och olika infallsvinklar, bland annat återkommer klimatförändringarnas påverkan på livet i Arktis även här. Det blå ljuset återkommer även här och på alla nivåer av rummet finns det utställningsmoment.

I en av montrarna kan man se exempel på träkattor som användes på Grönland för att lokalisera sig i islandskapet, bredvid står också en modern GPS sändare som ofta används idag på liknande sätt (se bild 9). På en närliggande texttavla kan man fördjupa sig i träkattornas historia. Just dessa var en gåva från en man vid namn Kuniit till en dansk premiärlöjtnant under en expedition under 1880-talet (se bildbilaga 2.8).



Bild 9: Två grönländska träkattor och en GPS i en monter tillhörande temat *Att färdas över snö och is*. (Foto: Ida Hilmér.)

Detta avslutar utställningens första del som befinner sig i isberget. Här sker en viktig brytning innan man går vidare in i en annan miljö, där ett annat narrativ styr resan som man bjuds på som besökare. Denna första del är starkt kopplad till isen i sig och geografien. Människan har hitintills varit relativt frånvarande bortsett från vissa få delar. Den andra delen av utställningen fortsätter ut ur isblocket på dess högra sida (från tema 6 *Att färdas över snö och is*). En blå matta leder en in i ett av lokalens sidoskepp där det första rummet man möter är uppbyggt av smala träreglar som har monterats vertikalt med glipor igenom som ger en öppen men ombonad känsla (se bildbilaga 2.9). Temat *Hemma i Arktis* bygger vidare på denna känsla. Här finns ett överflöd med montrar innehållande små och stora föremål kopplade till temat blandat med texttavlor som berättar om hur det är att bo i Arktis, hur hus är uppbyggda och sysslor som gjordes i hemmet. Likt många andra av utställningens delar kopplas också detta tema ihop med klimatförändringar och dess påverkan på hus och hem.

På en textskylt kommer en fördjupande berättelse om livet i Arktis, idag tillhörande Kanada. Texten är kopplad till ett föremål, i detta fall en parka som har blivit känd i Danmark. Parkan tillhörde en liten pojke vid namn Arssautilik Tertaq och förvärvades av Knud Rasmussen och har sedan det tidiga 1930-talet haft en viktig plats på Nationalmuseums etnografiska utställning i Köpenhamn (se bild 10 och bildbilaga 2.10). I detta rum samlas föremålen i stora montrar där nytt och gammalt blandas och ligger sida vid sida. Detta blir framför allt tydligt i montern där Arssautiliks parka som ligger på en glashylla snett ovanför en röd plastkajak. Ljuset som tidigare nämnts har förändrats och färgschemat lika så. Varmare toner av trä och halm mot en vit bakgrund med vita texttavlor. Ljuset är skarpare och varmare än inne i isblocket där den dimmade och kalla ljusen i blått, grönt och lila präglade ljus- och färgbilden. Även gränserna mellan rummen har luckrats upp och nu är det endast utställningens teman visar att man rör sig in nya delar.



Bild 10: Arssautiliks parka i en monter tillhörande temat *Hemma i Arktis*. (Foto: Ida Hilmér)

Efter denna passage i utställningen närmar man sig slutet av utställningen. Det åttonde temat behandlar de naturresurser som finns i Arktis. *Resurslandskapet* berättar om hur områdets resurser har nyttjats historiskt men också idag. Förr på en liten skala där samhällen av bofasta nyttjade det området hade att erbjuda. Idag handlar det om en storskalig nivå där stora och tunga industrier använder sig av resurser så som utvinning av mineraler, fossila bränslen och fisk. Inledningsvis behandlas renskötseln som en viktig resurs för folk i Arktis, hur renarna påverkas av klimatförändringarna som gör att de har svårare att få tillgång till mat. Härifrån kommer man in i ett större och mer öppet rum där golvet liknar en blank is och i taket hänger långa halmformationer som slingrar sig fram (se bildbilaga 2.11). Längs väggarna står montrar med redskap som har används för att bruka jorden, vid jakt och till renskötsel. I bakgrunden spelas också psalmen *Den blomstertid nu kommer*. I slutet av denna ljusa del av temarummet leder ett valv in till utställningens två sista rum. Här återkommer mörka teman igen och bildar en kontrast emot det tidigare ljusa och stora rummet.

I detta mörka utrymme behandlas baksidan av Arktis exploatering, både historiskt så väl som samtida problem, valfångst, turism och de arktiska expeditionerna från förra sekelskiftet. I montern spelet om Arktis berättas bakgrunden till koloniseringen av området. I slutet av 1800-talet och början av 1900-talet pågick en kapplöpning bland upptäcktsresande och närliggande stater att utforska Arktis som en del av utforskade områden som med oupptäckta resurser som var fria att exploatera. Det skapades en kult kring dessa resor och för att finansiera dem marknadsfördes de via tidningar och sällskapsspel, i dessa marknadsföringsprojekt framställdes koloniseringen som något positivt för den breda massan. Bredvid denna text finns ett citat från Reuters 2015 som beskriver Arktis fossila resurser idag. I tillhörande monter visas sällskapsspel med bilder från Nansens och Andrées bilder från deras expeditioner (se bildbilagor 2.12 & 2.13). I ett separat rum på motsatt sida av denna monter återfinns utställningens näst sista moment. Flera samlade kortfilmer om Arktis som ett resurslandskap och människorna detta berör, reportagen är plockade från olika delar av det arktiska området. Innan man rör sig ur utställningen och åter kommer ut i museets stora hall möts man av en sista numrerad skylt som förutspår Arktis framtid och sammanfattar utställningen, texten är signerad av Kim Holmén, International director, Norwegian Polar institute (se bildbilaga 2.14).

Arktis – medan isen smälter, berättar om livet i en föränderlig värld, om platser där klimatförändringarna sker snabbare än på andra håll i världen. Genom att låta röster komma till tals om livet i Arktis har vi med utställningen velat förmedla att Arktis länge varit en betydelsefull plats på jorden, med kyla och is som främsta lärosäte.

I Arktis finns en vardag som pågår i detta nu. Sprickan i det frusna landskapet har letat sig in i människorna. Invanda levnadsmönster förändras snabbt.

På ena sidan om sprickan lämnas ett liv som varit. På andra sidan väntar kanske en ny verklighet. Människan kan inte gå tillbaka, men kanske lära sig av det som en gång varit.

Arktiska uppfinningar, naturtillgångar och kunskaper har gagnat mänskligheten. I många fall har erfarenheterna tillkommit genom att människor fått pröva sin yttersta gräns. Med kunskap, samarbete och tro på en positiv förändring, kan människorna möta framtidens utmaningar.

Utställningen avslutas i ”Framtiden”, en fristående del som du möter i museets stora hall. Här kan du lämna ditt klimatlöfte. Det som händer i Arktis påverkar dig och hur du själv lever påverkar Arktis.

”jag får ofta frågan, är du optimist eller pessimist om klimatet? Jag är optimist, för det finns inget alternativ”

Som utställningskartan visar (se bildbilaga 2.1) har man rört sig som i ett U och är tillbaka nästan där utställningen började. Upplevelsen är dock inte över här. Några steg bort ligger en interaktiv avdelning där man kan avlägga ett klimatlöfte. Här får man möjligheten att reflektera över hur ens egna levnadsätt påverkar klimatet och bidrar till de klimatförändringar som i sin tur påverkar Arktis. Överallt i den stora hallen kan man blicka upp i takvalven och se det bildspel som rör sig över utställningen föreställande ett isfyllt hav. I museets restaurang kan man dessutom slå sig ned och äta mat med inspiration från området.

Utställningen förefaller vara resultatet av ett sedan länge pågående projekt som har varit väl påkostat. Flera pampiga och storslagna estetiska moment blandas med noggrann informationsförmedling och välskrivna texter. Utställningen är väl organiserad med en tydlig visningsväg som leder besökaren genom ett brett urval av ämnen och synvinklar på Arktis som samlas under en paroll av klimatmedvetenhet och reflexion kring klimatets påverkan på området och människorna som bor där. Under ett fåtal tillfällen i utställningen tar man också i det koloniala arv som området har. Uppdelningen och blandningen mellan natur och kultur sker sömlöst. Lika flytande är rörelsen mellan tid och rum. Klassiska utställningsmoment blandas med nya och moderna visningsstrategier. Nordiska museet bjuder på en helhetsupplevelse som genomsyrar även andra delar av museet.

## 2.4 Sammanställning av intervjuer

Följande två intervjuer genomfördes utifrån olika metodiker. På grund av den i skrivande stund rådande pandemi visade det sig svårt att träffa Cecilia Hammarlund-Larsson då hon befinner sig i Stockholm och museet har stängt. Därför genomfördes intervjun över telefon och utförliga anteckningar togs under samtalets gång (se bilaga 7.4). Vad gäller intervjun med Lina Malm blev det möjligt att genomföra en på hennes nuvarande arbetsplats. Här spelades intervjun in, transkriberades och återfinns som bilaga (se bilaga kap. 7.3).

I rollen som utställningskritiker var uppgiften under intervjuens gång att ställa medgörliga frågor som öppnar upp för ett gediget samtal. I detta kapitel återges intervjuerna i ett format som är rättvisande för både mig i egenskap av författare samt för informanten. Som kritiker är min åsikt alltid subjektiv men med den teoretiska bakgrunden och utställningarna satta i sin rätta kontext är ett försök till att förmildra den subjektiva uppfattningen.

### 2.4.1 Resultat av intervju med Lina Malm – Utställningsproducent för utställningen Korsvägar

Vid tiden för denna intervju (2020-04-08) var Lina Malm inte längre anställd på Världskulturmuseet utan arbetar numera på Göteborgs konstmuseum och är där vikarierande enhetschef för utställningar och samlingar. För mig var det trots allt viktigt att intervjua just henne eftersom hon hade en bra överblick över hur processen gick till då hon arbetade med att plocka fram alla utställningens delar.

Lina Malm har en bakgrund inom antropologi, internationella relationer och har inom museiverksamheten arbetat som värd, museipedagog och utställningsproducent. Pedagogiken har också format hennes egenskaper som utställningsproducent. Utställningen *Korsvägar* präglades mycket av detta. När den första delen av *Korsvägar* skulle skapas var detta något helt nytt från museets sida. Världskulturmuseet hade tidigare resonerat att man inte skulle skapa några fasta utställningar eftersom det inte går ihop med den ständigt föränderliga värld som man försöker visa på museet. Det visade sig dock vara problematiskt på flera vis. Bland annat var det inte ekonomiskt hållbart att konstant byta utställningar, dessutom visade det sig vara svårt att bibehålla relationen med besökare och andra grupper som museet hade byggt upp en relation till under temporära utställningar. Malm gav bland annat exemplet att när de byggde utställningen om trafficking fick en relation till olika nätverk inom ämnet men när den utställningen var över försvann då denna kontakt. Det visade sig vara viktigt att bygga och bibehålla relationer. Vidare kom det också att bli långa perioder där museet hade stängt ner vissa delar då man har påbörjat bygget för nästa utställning vilket kan ta flera månader.

I slutändan kokades detta ner i att man ville bygga långvariga relationer till sin publik och kunna väva in flera av de frågor som idag är museets kärnfrågor. Dessutom upplevde man en tillbakagång till materialiteten och fokuset sattes åter på föremålen i utställningarna. Detta svarade också på ett behov Världskulturmuseet hade att lyfta fram viktiga föremål ur samlingarna. Vid planeringen av utställningen utgick man ifrån de föremål som fanns i samlingarna och skapade narrativ kring dessa som kopplades samman till de frågor som museet arbetar flitigt med. Det kunde vara föremål som har ett stort och viktigt narrativ som till exempel flyktningbåten som vi idag kan se i utställningen (se bildbilaga 1.3). På grund av detta skapades en diskussion kring vilket tema man ville ha på denna fasta utställning. Man insåg att det skulle vara svårt att endast välja en föremålsgrupp eller föremål från ett geografiskt område. Det går endast att göra med en tillfällig utställning. Ytterligare ett problem med etnografiska samlingar som Malm menar att de fungerar som tidskapslar. Under det sena 1800-talet och tidiga 1900-talet gjordes stora insamlingar men idag är det endast ett fåtal föremål som kommer till museet, därför är många föremål äldre och med en svårare proveniens och lite information.

I och med att man slutligen landade i temat korsvägar valde man att ge utställningen egenskapen att vara en startpunkt. Den ska vara öppen och ge pedagogerna möjligheten att arbeta och variera sig beroende vilket tema man vill lyfta för skolgrupper och temavisningar. Den skulle aldrig bli ett slutmål. Detta medförde också att den kunde upplevas som svårförstådd av vissa besökare men man valde att ändå satsa på det öppna konceptet för att utställningen skulle passa under en längre tid för att belysa olika av de ämnen som museet vill ta upp.

Malm hade under processen att bygga utställningen rollen som både producent och projektledare. Det visade sig vara både positivt och negativt men vanligt i dessa sammanhang. Som projektledare ansvarar man framför allt för det praktiska. Budget, tidsplan och svarar emot styrgrupper. Samtidigt fungerar producenten som en regissör där man stundtals vill gå åt det motsatta hållet än en projektledare. Det övriga arbetet splittrades delvis mellan museets intendent som plockade fram sin föreställning om korsvägar på sitt specifika tema. Afrikaintendenten tog till exempel fram *Dikenga* och utformade narrativet. Detta gjorde att tolkningarna av korsvägar blev en utmaning att samla och som producent fick Malm tillsammans med sin arbetsgrupp att samla detta och skapa en helhet. I arbetsgruppen ingick även en intendent, en pedagog, forskningssamordnare, konservator, kommunikatör och formgivare.

Vid projektets början tog man endast fram en av delarna i utställningen, det som idag är första temat *Vägskäl*. Denna del öppnades 2016 och var ett första försök till utställningen som man ser idag. Efter detta hade man ca ett år på sig att plocka fram alla delar till utställningens resterande teman. Under denna tid pågick samarbeten med olika projekt med HDK, gymnasieklasser och gästseminarier om pedagogik. Man tittade i arbetsgruppen på hur man tidigare arbetat med skolklasser och vilka frågor som då togs upp. Därför landade man i just vägskäl och de ämnen som omnämns där som klimatfrågor och migration. Målet under arbetets gång var att utmana sig själva och sättet man arbetar med en utställning, därför var många av dessa projekt prövande. Bland annat fick praktikanter plocka fram mindre delar till utställningen som till exempel, en larvburgare till klimattemat i *Vägskäl*. Detta finns idag endast bevarat på museets hemsida. Genom att ta del av pågående forskning kopplad till de teman som utställningen kretsar kring och forskning och trender inom museologi och utställningskapande byggdes *Korsvägar*. Mycket prövades och nya tekniker, modeller och synsätt vändes på för att kunna plocka fram nya lösningar.

Föremålen i utställningen ingår i de samlingar som Världskulturmuseerna förvaltar och mycket av det som ställs ut kommer ifrån tidigare utställningar eller har sedan länge legat i arkivet. Det är endast flytvästarna från Lesbos som är insamlade i specifikt syfte för att användas i denna utställning. När man påbörjade den första delen *Vägskäl* under hösten 2015 började den stora flyktingströmmen från Syrien bli stora nyheter och då var Malm snabb med att kontakta läkare utan gränser som var på plats i Grekland och bad dem samla in flytvästar för utställningens räkning. Många andra objekt så som stegarna och båten som man finner i samma del som flytvästarna användes i tidigare utställningar på museet. Malm menade att det var starka objekt med ett en viktig historia att berätta. Ofta handlade arbetet i utställningsproduktionen om att hitta samarbeten med pågående projekt eftersom man hade kort tid på sig att färdigställa utställningen. Exempel på sådana samarbeten är med *Varieties of democracy*, en institution som mäter demokrati i världen, även filmprojektet *Borderline* var resultatet av ett samarbete där man fick skaparnas tillstånd att visa filmerna.

De teman som i slutändan plockades fram är en representation av föremålssamlingarna och spänner över samlingarnas geografiska och kronologiska bredd. Som tidigare nämnt ville man lyfta fram samlingarna mer och utställningens teman representerar därför detta. Intendenterna fick göra en fri tolkning av korsvägar och samla detta under sitt ämne. I många fall landade tolkningarna i kulturella möten och vad som har kommit ur detta.

Under intervjuens gång rörde sig samtalet in på utställningens multimodala egenskaper och deras relation till föremålen. Framför allt handlade detta om att få en förståelse på detaljnivå för hur arbetsprocessen gick till och hur museet förhöll sig till de multimodala verktyg som fanns tillhanda. Inledningsvis gick diskussionen in på frågor kring förmedling av föremålsinformation. Enligt Malm ville teamet vända på de traditioner som finns i informationsförmedling av föremål i utställningar. Målet var att lyfta upp föremålen och låta dem tala för sig själva och därför undvika att delge föremålsinformation i närhet till montrarna. I stället valde man att i varje temaavdelning använda sig av touchskärmar med tillgång till det digitala arkivet.

Malm menar att mycket av den föremålsinformation som finns arkiverad är fåordig och ofta beskriver det man redan kan se som besökare. Därför försökte man sig på att skriva annorlunda i det digitala arkivet och fortsätta att bygga ett narrativ kring föremålen även där. Men här

uppstod det också en problematik då det finns många olika typer av ingångar i att skapa ett sådant narrativ. Man försökte därför koppla ingångarna i föremålen till det tema som föremålen visas i. Det krävdes eftertanke vid planeringen av informationsförmedling om föremålen. Malm ger vattenkärnen i temat *Vägskäl* som exempel. Om man ska fördjupa sig i vattenkärnen så hade man kunnat berätta allt ifrån tekniken bakom, dess proveniens, människorna bakom kärlet, dem som har skapat kärlet eller dess funktion. Etnografiska samlingar av det här slaget ger dessutom knapp information. Har de samlats in för längesen kompliceras detta ytterligare. Man vet inte vem som har haft dem, hur de har samlats in eller hur de har använts. För att undvika de klassiska etnografiska presens som tidigare varit tradition valde man därför till slut att utgå ifrån temat. Dessutom fortsätter Malm med att förklara att det finns andra praktiska fördelar med att använda digitala lösningar då det är lättare att uppdatera och ändra texterna efter hand till skillnad från fysiska skyltar.

Vad gäller urvalen av föremål för utställningens olika teman gjordes det både för att visa representation men det styrdes också innehållsmässigt. I temat *Sidenvägar* ville Malm plocka föremål som kom från spridda platser längs vägarna men också föremål som kan ha färdats fram och tillbaka längs vägarna och påvisade idéutbytet och blandningen som uppstod. Placeringen av föremål hade också en medveten avsikt. Genom utställningen är placeringen och grupperingen av föremål blandad. Detta bar ett viktigt syfte beroende på vilket narrativ som fanns i just det temat. Vissa föremål visades ensamma och centrerade i narrativet och rummet. Medan andra föremål samlades bredvid varandra i en monter där det enda de hade gemensamt var utställningens narrativ. Genom att frigöra föremålen visades även samlingens bredd och förmåga att blandas över tid och rum. I andra fall som till exempel *Khipun* var symboliken en viktig, bakomliggande tanke, för att visa upp föremålet. Traditionellt förvaras och visas den liggandes rak men i detta fall ville man visa den liggandes i en cirkel för att symbolisera Cuzco som enligt den lokala befolkningens trossystem var världens navel. I deras tankesystem har man huacas som är linjer i landskapet som strålar ut därifrån. Det är huacalinjerna som man gräver ner och har en helig kraft. På så vis blir föremålet blir det rumsliga. Det blir levande jämfört med innan. I deras tankesystem har man huacas som är linjer i landskapet som strålar ut därifrån. Det är huacalinjerna som man gräver ner och har en helig kraft. Det blir levande jämfört med den traditionella versionen av placering.

Vad gäller modus som ljud, ljus och färger bar även viktig symbolik. Trots att det var i stort sett tyst vid mitt besök i utställningen menar Malm att meningen var att man som besökare skulle mötas av ett dovt mummel när man träder in i utställningen. På detta sätt skulle ett lugn uppstå hos besökaren och man kan känna sig fri att röra sig i rummet och prata själv. Detta förstärks även av rummets öppna planlösning och ljussättning. Det finns inga riktlinjer för besökaren att följa. Ljuset och montrarnas placering skapade öar i rummet som besökaren kan utforska på egen hand. I de fall det rörde sig om ljuskänsliga arkeologiska föremål så som i *Pachakuti* användes timers och rörelsesensorer för att styra ljuset. Dessa var placerade nära rummets entré och tändes sedan en och en med början på den centrerade *Khipun*.

Det var sedan projektets början viktigt att utställningen skulle präglas av hållbarhet vilket gjorde att man valde material som kunde återbrukas eller rester från gamla utställningar. Dynor för sittplatser kom antingen från återvunna jeans eller laxskinn som är en restprodukt från ekologiska laxodlingar på Island. Utifrån dessa premisser kom också färgvalen. De material som har använts till mattor och väggar har styrt de färger som man idag ser i utställningen vilket blev en utmaning under projektets gång att styras av detta istället för att styras av estetik och

formgivning. Utifrån workshops med HDK plockades vägkorsen fram som användes till introskyltarna och touchskärmarna.

För att leda in den sista delen av intervjun på frågor rörande studiens grundsyfte kring avkoloniseringsstrategier gick frågorna vidare till att fokusera på de koloniala aspekter som fanns i *Korsvägar*. Med bakgrunden av en etnologisk kontext menar Malm att i stort sett alla föremål i museets samlingar har en kolonial bakgrund. Det är ett svårt koncept som museet konstant måste förhålla sig till. När etnologin var som störst under det sena 1800-talet och tidiga 1900-talet gav man inte mycket eftertanke till föremålets proveniens. Föremålen kan ha stulits eller bytts på ojämlika villkor. Det arkeologiska materialet har grävts upp och förts ut ur landet på felaktiga sätt. Problemet hos de föremål som samlats in för längesen är att man vet så lite om dem. Här vill Malm också påpeka att allt inte är insamlat och med våld utan föremålen i samlingarna är ett resultat av utbyte, handel, gåvor med inslag av våld, makt eller ojämlika villkor.

Malm fortsätter dock med att höja ett varningens finger för att inte betona personers agens i dessa sammanhang. Vid diskussioner om koloniala föremål och eventuell repatriering berövas den koloniserade på sin agens, samtidigt är det viktigt att betona de ojämlika förhållanden som uppstår vid kolonisation. Repatrieringsfrågor är ytterligare ett lager på den postkoloniala debatten på ett museum och det är viktigt att vara medveten om och hantera om man vill avkolonisera museet, men eftersom man vet så lite om många föremåls proveniens blir det svårt att veta hur man gör repatriering enligt konstens alla regler. På grund av detta valde man att betona det i föremålen som kan kopplas till allmänmänskliga erfarenheter och frågor. Varje enskilt föremål är samtidigt ytterst kopplat till sitt eget sammanhang men det är inte i det narrativa som lyfts fram. På så vis fokuserar inte utställningen eller dess teman för mycket på en unik grupp. Många etnografiska museer är därför introspektiva till följd av avkoloniseringsen av samlingarna och utställningarna. Man kan undersöka och berätta om sig själv men man kan inte berätta någon annans historia. Detta är en utveckling som har skett sedan 70-talet då man började fundera på de koloniala kopplingar som fanns på museet, vid denna tid byggdes utställningar som fortfarande fokuserade på specifika grupper men man försökte höja dem och ge en bättre status med mer utrymme, idag har detta utvecklats till att bli självvranssakande produktioner där man problematiserar sitt eget förflutna och existens.

Eftersom man inte kan berätta om ”den andre” måste man utgå ifrån föremålen, att problematisera dem, berätta olika historier och försöka vända på klassiska perspektiv. Man kan också lyfta fram enskilda personer, om man gör det på rätt sätt och låter dem berätta sin egen historia. I *Dikenga* finns exempel på hur man valt att berätta personers historier, utifrån deras egna, nedtecknade texter. Här fanns också olika personer med olika historier vilket gav fler perspektiv. I den bästa av världar hade utställningsarbetet skett med en tätare dialog men på grund av många föremåls ålder blir även detta problematiskt. I *Mekka* berättar folk om sina samtida upplevelser av att göra *hajj* och i *Borderline* sker detsamma. Vid samtida projekt eller berättelser blir det lättare då man kan låta individer berätta med egna ord. Det var också viktigt att inte bara visa en sida för att det blir väldigt lätt att det är en vänstersida eller miljörelse. Det är oftast de som jobbar med aktioner och syns i offentligheten medan andra inte använder det lika ofta som arbetsmetod.

För att skapa en meningsfull upplevelse av utställningen och bidra till avkoloniseringsen av museet och samhället i stort placerades utställningens stora soffgrupp strategiskt i rummet.



Rummet är i sig en korsväg och detta förankras i placeringen av sofforna. Där skapas en mötesplats, att slå sig ned och sitta vänd mot andra personer skapar en dialog kring materialet och utställningens teman. Utöver detta fungerar ytan utmärkt för samling och diskussion med skolgrupper. Det finns ett centrum som man samlas runt. Tanken var med ytan att ha större programpunkter med diskussioner och samtal om utställningsteman. Genom att placera sofforna nära hissens, där många av besökarna kommer och går skapas en oundviklig del av utställningen.

#### *2.4.2 Resultat av intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson - intendent vid Nordiska museet*

Denna intervju genomfördes över telefon 2020-04-15. Texten är därför ett sammandrag av den diskussion som fördes.

Cecilia Hammarlund-Larsson är intendent sedan många år tillbaka på Nordiska museet där hon är en av elva intendenterna på museet som alla har ansvar för olika ämnesområden. Cecilias område är de nationella minoriteternas kulturhistoria, däribland museets samling av samiska föremål. Som intendent ansvarar hon för att förvalta kunskapen om samlingar, förmedling av museets historia och dokumentation av föremålen. Hon är en utav tre intendenterna som arbetade med innehållet i utställningen *Arktis – medan isen smälter*. Hon har en bakgrund inom etnologi, kulturarv och kulturmiljö.

Vad gäller utställningens bakgrund kom utställningsidén från styrelsemannen som är museets högsta chef som leder och samordnar för museets verksamhet. I samband med att museet fick en ny gästprofessur, Lotten Gustafsson Reinius kom Styrelsemannen med förslaget att skapa en utställning med temat Arktis, som skulle kretsa kring området och dess påverkan av klimatförändringarna. Syftet var också att lyfta fram och berätta om de ca. 4 miljoner msk som bor i Arktis. Cecilia menar att hon har uppfattat att besökarens reaktioner på utställningen har uppskattat kopplingen mellan kultur- och naturhistoria och hur utställningen arbetade med dessa ämnen. Vidare ville man lyfta upp områdets historia och påpeka att Norden också är en del av Arktis. Det var också centralt att lyfta fram samtida forskning och hur livet i Arktis påverkas av klimatförändringarna. Vikten av att sammanföra ett kulturhistoriskt perspektiv med ett naturvetenskapligt. Dock var utgångspunkten att utställningen skulle sätta människan i fokus.

Vid projektets början formades arbetsgrupper i olika storlekar och olika syften. Intendenterna hade under projektets gång ansvar för innehållet. Redan tidigt i projektets början var museets pedagoger med i arbetet, lika så de med ansvar för digitala medier och formgivare, då detta är en viktig del av en väl fungerande utställning. Alla under ledning av utställningsproducenten. I det första stadiet plockade man fram en projektplan och försökte definiera vad utställningens syfte var inklusive frågeställningar och material. Man tittade på samlingarna och försökte utgå ifrån vad som fanns där. Detta mynnade ut i en synopsis. Man ansåg forskning vara en viktig grund i utställningen och mycket av utställningsmaterialet är ett resultat av den samverkan som museet har haft med forskare. Redan efter ett halvår började man hålla interna seminarier med universitetsforskare från för att insamla mer fakta och information till utställningsmaterialet och på så vis skapades forskningsreferenser till utställningen. Både kultur- och naturforskare deltog i dessa seminarier, geologer, glaciologer, arkeologer och etnologer. Museet höll dessutom i fyra publika kvällar där forskare medverkade och man visade upp exempel ur museets föremålssamlingar. Bland annat hölls en seminariekväll om arktiska expeditioner vilka skapade ett stort publikt intresse. Trots detta valde museet att inte beskriva expeditionerna i

utställningen som ett separat tema eller med ett fokus på just forskningsexpeditioner. Museet strävade istället efter att göra en utställning om livet i Arktis. Idag återfinns endast en monter på ämnet under namnet *spelet om Arktis*, med sällskapsspel från tiden för de arktiska expeditionerna med en tillhörande texttavla som beskriver hur en kult uppstod kring de upptäcktsresande (se bildbilagor 2.12 & 2.13)

I förarbetet ingick även möten med forskare och referenspersoner från bland annat andra nordiska och arktiska museer däribland Nationalmuseerna i Köpenhamn, Island och på Grönland. Referenspersonerna gav synpunkter och rättelser på texterna då de i vissa fall hade en närmare relation till materialet. Som intendent arbetade Hammarlund-Larsson på alla utställningens delar och teman med fokus på föremålen. Tillhörande föremålstexter skrevs också av intendenterna och med speciellt ansvar för de samiska samlingarna låg dock fokus framför allt på de delar i utställningen som handlade om föremål från Sápmi men även det grönländska materialet.

Urvalet av teman (*Resurslandskapet, att färdas över is och snö, hemma i Arktis* bland annat) grundades i deras relevans för ämnet och för det syfte som utställningen hade, urvalet var ett gemensamt beslut som togs fram av arbetsgruppen. Man ville också kunna koppla utställningens teman till museets samlingar och föremål som man upplevde vara speciellt intressanta. Här gällde det då också att plocka fram teman som fokuserade på både natur och kultur och som gav utrymme för den här typen av innehåll. Urvalet av föremål i utställningen gick hand i hand med valet av teman och övergripande frågeställningar. Samarbetet med formgivare och konservatorer var här viktigt och de var tidigt med i produktionen. Det var framför allt viktigt att välja ut föremål i ett tidigt skede för att konservatorerna skulle kunna förbereda dem för utställningen.

Vad gäller generellt vid förmedling av föremålsinformation fanns det flera vägar att gå, i vissa fall ville man inte använda sig av någon föremålstext över huvud taget. Här hänvisar Hammarlund-Larsson Nordiska museets utställning Sápmi där man har undvikit dessa nästan helt och hållet. Men hon menar att det ändå finns ett intresse hos de flesta besökare att läsa om föremål och fördjupa sig i dessa. Därför är också informationen om föremålen tillgänglig, dock mer eller mindre på beroende från fall till fall. Nordiska museet har en lång tradition av djupgående föremålsinformation, därför var det inget stort steg att skriva utförliga texter, dessutom gav man insamlingsår och föremålsnumret så att besökaren kan djupdyka ytterligare i föremålsinformationen på egen hand via [digitalmuseum.se](http://digitalmuseum.se) (se internetkällor, Dm). Hammarlund-Larsson ger exemplet med den grönländska parkan som har lånats av Nationalmuseum i Köpenhamn (se bildbilagor 2.2 & 2.13). Här ville man skriva en utförlig berättelse om föremålet och personerna bakom. Att det skulle upplevas negativt av besökare att utställningen innehåller så mycket text är inget som museet har märkt av. Ett annat exempel på en typ av föremålstexter var *signed by*-texter där forskare eller personer från andra museer skrev om föremålen utförligt och sedan signerade texten. Parkan från Grönland är ett sådant exempel, texten var skriven av Martin Appelt, arkeolog och intendent vid Nationalmuseum i Köpenhamn, och är hämtad ur Arktiska spår från Nordiska museets egna förlag. (se bildbilaga 2.10).

Största delen av utställningens föremål kommer ifrån museets egna samlingar, endast ett fåtal är lånade. Dock har mycket av föremålen spritts ut bland andra svenska museer och finns idag i andras samlingar. Trots att de formellt sett fortfarande tillhör museet. Detta beror på att man under 1930/40-talen ville att svenska museer skulle specialiseras på specifika föremål och

ämnena. Målet är ändå idag från Nordiska museets håll att fokusera så mycket som möjligt på sina egna samlingar och lyfta dessa, därför är dryga 95% av föremålen i utställningen museets egna förvärvade föremål. Dock har en del av föremålen sedan länge varit deponerade vid Etnografiska museet i Stockholm. Som nämnt ovan var människan i fokus i utställningen och därför var det viktigt att fundera över hur man placerade ut föremålen i montrar och vad detta innebar. Enligt Hammarlund-Larsson handlar utställningen inte om olika minoriteter och folkgrupper, det är inga gränsdragningar som görs utan istället har man fokuserat på att berätta om de som bor i Arktis på en generell nivå och deras kontakter och rörelsemönster därför placerades föremålen i montrar tillsammans där de inte knöts samman av kulturella likheter eller tidsepoker. Istället samlades de kring ett tema eller sin föremålstyp. På så vis skapades en rörelse i tid och rum.

Som intendent är inte arbetsuppgiften vid en utställningsproduktion att arbeta med ljud och ljus med det var viktigt att hålla ett nära samarbete med tekniker och formgivare, framför allt när det gällde ljussättningen på föremålen. Färgsättningen utgick ifrån samma process. Färgerna i utställningen framställs beroende på temat. Isblockets färger var kalla och inger en känsla av kyla medan rum för hemmet och hemarbeten har varmare färger. Det var därför viktigt att skapa en spänning i rummet. Eftersom utställningen placerades i museets stora sal som ursprungligen var avsedd för att fungera som fest- och högtidslokal. Den har en tydligt storslagen och monumental karaktär med ett eget uttryck. När man bygger utställningar i museets stora hall är det därför ofta nödvändigt att skapa ett rum i rummet med isblocket som i sig bär symbolik. Klimataspekten skapar ett medvetande redan innan besökaren har kommit in i utställningen. Den stora sprickan som bildar entrén och senare huvudvägen i utställningen symboliserar klimatförändringarnas påverkan på Arktis. Materialvalen återspeglade klimatmedvetenheten och mycket material var klimatvänligt, till exempel är trävirket i galleriet återvinningsbart. Det var viktigt vid byggandet av utställningen att skapa sittplatser som besökarna kunde slå sig ner på och få rum för eftertanke, framför allt i samband med de filmer som visas i utställningen. Sittplatser finns av tillgänglighetsskäl och detta anpassas av formgivarna, det är viktigt att ge utrymme för eftertanke i en utställning men en speciell yta för samtal finns inte i *Arktis*. I Nordiska museets utställning *Sápmi* finns en sådan låda men det har man inte riktigt gjort i *Arktis*. Det finns dock sittplatser vid filmerna på olika platser i utställningen.

Historieberättandet är en betydelsefull del av utställningen, det visade sig vara svårt med vissa delar då materialet från till exempel Grönland och Island samlades in tidigt och det fanns lite tillhörande arkivmaterial. Andra typer av berättelser som minnesberättelser var också viktiga för att föra narrativet i utställningen. En annan problematisk del av historieberättandet var hur man skulle tala om det immateriella kulturarvet med kunskaper som inte finns nedskrivna, här fick man då istället välja alternativa vägar. Grunden i narrativet var dock att lyfta fram människorna och individerna bakom föremålen. I utställningen ställs inte narrativ och föremål emot varandra, det skapas istället en symbios och de vävs samman.

För museet är det självklart att det finns en kolonial problematik bakom vissa av föremålssamlingarna. Hammarlund-Larsson menar att det är en av museets viktiga uppgifter att forska och uppmuntra forskning om hur föremålen kom till museet. Som tur är har det sedan museets grundande varit viktigt att nedteckna mycket om föremålens proveniens, varifrån de kommer, vad de köptes för och när detta skedde. Museet är dessutom en del av ett nordiskt nätverk där man kan samarbeta kring sina arktiska samlingar. Eftersom det finns så mycket bevarat så kan man utläsa mycket om den underliggande synen på till exempel samer och inuiter

under det sena 1800-talet, en av frågorna som uppkom ur detta var om man skulle belysa detta i utställningen men i slutändan valde man att inte göra det eftersom ingen i referensgruppen gav en tydlig reaktion på detta och eftersom det inte är en utställning om folkgrupper utan om livet i ett geografiskt område. Hammarlund-Larsson menar att museet alltid har haft en syn på det samiska i föremålssamlingarna som en del av det nordiska. Tidigt i insamlandet vid museets grundande fanns en vilja hos museets grundare Artur Hazelius att det samiska kulturarvet skulle inkluderas i samlingen och i berättelsen om Nordens kulturhistoria. Det var viktigt redan vid museets grundande att ha en utförlig föremålsbeskrivning, av de föremål som ställs ut idag är större delen ur museets egen samling.

Gällande museets förhållande till föremålets koloniala kontexter anser att det är viktigt att förhålla sig till det och ha en blick för detta under processen att bygga en utställning. Detta måste genomsyra hela museet. Vissa skulle anse att detta är ett ”navelskådande”. Men Hammarlund-Larsson anser att det är viktigt att museet ändå hanterar denna problematik. Att samlingarna är ordnade på rätt sätt och arbetar med klassifikationerna. Precis som Lina Malm som var utställningsproducent för *Korsvägar* menade Hammarlund-Larsson man i projektet ville undvika att diskutera kring grupper, däremot menar hon att museet har arbetat med referenspersonerna och där upplever hon att man har fått en bra representation från folk som är insatta i ämnena och jobbar med liknande frågor. De som var med i referensgruppen var bland annat chefen för museet i Nuuk på Grönland, Personer från Island och även personer från Sápmi, totalt gällde det dryga 10 personer som deltog i referensgruppen. Dessa personer har deltagit i granskningen av texter och bidragit med insikt under arbetets gång.

Forskning kring museologi är något som man måste delta i på museet i den mån det finns tid. Man har en skyldighet att hålla sig uppdaterad med ny forskning, man träffar gärna forskare och samarbetar gärna med universitet och föreläser men i slutändan menar Hammarlund-Larsson att det är museet som har ansvaret för materialet.

### 3 Analys av utställningarna

I denna sista del av fallstudien analyseras utställningarna utifrån väsentliga teman som hjälper till att förklara hur utställningarna är uppbyggda. Dessa analyser sammanfattar föregående kapitel och lägger grunden för senare jämförelse av utställningarna som syftar till att besvara studiens huvudsakliga frågor (kap. 4). Med teman som utställningarnas modus, föremålsanvändning, narrativ och rumslighet fördjupas analyserna och får en tydlig struktur. Här kopplas materialet samman med det teoretiska och metodologiska ramverket som redovisas i kap. 1.4 och 1.6.

#### 3.1 Modus

I detta kapitel undersöks respektive utställnings olika *modus*. I utställningar har faktorer som ljud, ljus och materialval en stor betydelse för det narrativ som skapas. Därför har Günter Kress multimodala analysteknik en viktig del i denna studie (Kress, 2010). För att förstå utställningens syfte förtydligas och manifesteras detta i hur museet använder modus. I grunden handlar dessa modus därför om att förmedla narrativet. Museum använder olika modus för att skapa en berättelse och förmedla fakta till besökaren. Detta kan vara alltifrån kulturella, sociala eller politiska målsättningar från museets sida (Kress 2010: s. 39). Man får dock inte glömma bort den pedagogiska delen av olika förmedlingsval som ligger bakom användandet av särskilda modus i en utställning. Praktiskt sett finns det många pedagogiska anledningar till att ett föremål har framställts i ett ljus eller varför en text är skriven på en skylt med en specifik bakgrundsfärg. Allt detta är något som en utställningsproducent måste ha i åtanke. Detta kan också anslutas till museets val av narrativ, trots att det är föremålen som är i fokus i denna studie är narrativet också av betydelse för helhetsbilden som föremålen är en del av. Dessa modus som diskuteras fokuserar framför allt på utställningens estetiska val vilket kan upplevas olika på grund av besökarens egna referensramar (Kress, 2010: s. 39).

I en utställning kan modus användas av två orsaker. Antingen syftar ett modus till att förtydliga fakta och budskap eller så används de för att skapa en estetiskt tilltalande utställning med konstnärliga referenser. Ofta sker aktiva avvägningar mellan dessa två faktorer under produktionen av utställningen. Här riktas frågeställningarna till att undersöka hur museerna har använt sig av olika modus för att framställa föremålen. Ordandet av olika modus skapar olika upplevelser och bildar en kommunikation med besökaren (Kress, 2010: s. 169).

*Korsvägar* är öppen och den präglas inte av någon tydlig visningsväg, dock är den uppdelad i flera olika teman som representeras estetiskt genom olika färger för varje tema och är grupperade på olika färgade ”öar” på golvet, väggar och/eller i mindre rum. Utställningens ljudbild präglades till större delen av en tystnad. Bortsett från två videor med intervjuer och en kluckande vatteninspelning i *Pachakutirummet* och ett dovt mummel från andra besökare var utställningen näst intill tyst. Färgvalen föreföll inte ha någon specifik koppling till utställningens teman bortsett från det blå temat i *Vägskäl* som hade temat vatten och framför allt i *Dikenga* där färgerna vit, gul, röd och svart hade en tydlig koppling till korset (se kap 2.2). Kupolen som omsluter detta tema har en symbolisk betydelse som försvinner då den inte förankras tydligt i texterna. Detta är ett talande exempel för hur vissa modus som appliceras försvinner i kommunikationen till besökaren. Du bör vara väl påläst i *Dikengasyboliken* för att förstå denna rumsliga markör. Något som inte blev tydligt tills intervjun genomfördes med Lina Malm (se bilaga 7.3).

Genomgående i utställningen är det mörka och nästan mystiska ljussättningen på föremålen, bortsett från de borte rummen i delen *Vägskäl* där de stora fönstren längsgående i mellanrummet där texterna berättar om *antropocen* (se bildbilagor 1.4 och 1.5) *Korsvägar* har några olika interaktiva moment spridda runt om i utställningen, framför allt i *Demokratirummet* där den stora ljuskronan, central i denna del av utställningen, skapas av besökares åsikter om vad de anser är en viktig del av en demokrati. Åtta olika färgband som symboliserar olika alternativ som besökaren har att välja bland och sedan fästa i kronan (se bildbilaga 1.8).

I övrigt förefaller *Korsvägars* modus inte vara starkt sammanhängande med föremålen och utställningens teman, de modus som används förstärker inte utställningens berättelser kring föremålen bortsett från ett fåtal utvalda ställen, däribland ljudet i de keramiska kärlen i *Pachakuti* och färgkombinationerna och sfäriska konstruktionen i *Dikenga*. I denna utställning finns inte den balans som bör användas mellan informationsförmedlande och rumslighet (Simonsson, 2014: s. 159). De modus som finns förefaller alla vara unika för sin ö i utställningen, vilket bidrar till en upplevelse av att *Korsvägars* olika teman inte är starkt sammankopplade. Den rumsliga riktningen försvinner därför något. Det är tydligt att de teman som utställningen har inte har särskilt mycket gemensamt bortom det övergripande temat *Korsvägar*. Detta medför att utställningen lutar sig starkare emot texterna i utställningen för att förmedla narrativet. Genom att i dessa förklara ämnet i texterna läggs också här en stor del av utställningens vikt på besökarens egen upptäckarglädje och ett generellt grundintresse inför besöket i utställningen.

I kontrast till *Korsvägars* lågmälda koppling mellan utställningens narrativ och modus påvisar *Arktis* finns en tydlig baktanke med de flesta modus möjliga för en utställning. Materialval, ljud, ljus och färger är några exempel hur utställningen fullkomligt genomsyrades av kopplingar till Arktis is och kyla. Beroende på varje specifikt tema nyttjades alla modus för att transportera besökaren till Arktis och just detta ämne. I isblocket präglades temat av isen bland annat med pelare som skulle föreställa istappar. Kalla färger i grönt och blått med punkter av lila gav också en kall atmosfär till rummet. I isblockets del präglas färgerna av olika nyanser av grönt, blått, lila och vitt likt ett norrsken. I varje rum spelas dessutom olika typer av instrumental musik, som skapade en stämning i rummet. I utställningens andra del skiftar ljus- och färgbilden till tunna trästavar som skapar rum och senare övergår rummen i vita väggar med golv i samma färgschema som färgerna i isblocket (se bildbilaga 2.9 och 2.11) I utställningens andra del, framför allt gäller detta i rum 7 (*Hemma i Arktis*) används en annan typ av material som trä för att inge en varmare och ombonad atmosfär (se bildbilaga 2.9).

*Arktis* har också flertalet interaktiva moment som bidrar till narrativet i utställningen, framför allt manifesteras detta i ett spel med ledtrådar som löper igenom hela utställningen. Även touchskärmar där besökaren kan fördjupa sig i ämnet, som samtidsövervakningen över flera städer/samhällen över Arktis ger besökaren en liten inblick i livet i Arktis just nu. Interaktiva moment kan också ses som ett *Modus* som kommunicerar med besökaren genom en delaktighet i produktionen av narrativet. Detta är ett unikt semiotiskt verktyg som är väldigt effektivt för kommunikation i utställningar.

### 3.2 Föremål

För att analysera utställningarnas användande av föremål bör de sammankopplas med narrativen som respektive utställning har och hur de förstärks av de modus som finns. Här undersöks även de maktbalanser som är bakomliggande för den koloniala problematik som

finns i föremålskontexten. Föremålstexterna spelar därför en stor roll i hur museerna framställer detta och där framkommer också hur eller om museet arbetar med att avkolonisera dessa föremål.

Det första tema man som besökare i *Korsvägar* möter är *Vägskül*, temat representerades av fåtalet föremål. Det mest framträdande föremålet är en stor, blå träbåt men även en mindre samling flytvästar och stegar tillverkade av tunna trästörar. Föremålen sätts i kontext med hjälp av skyltar som kort nämner föremålens samtidigt som de kopplas till temat, vilket i detta fall är migration och flykt över vatten. Båten står på en ö av blå matta för att skapa känslan av vatten. Vidare på samma tema som är vatten visas olika typer av förvaringskärl av vatten från olika tider och olika delar av världen (se bild 5). Det framkommer ingen ordning föremålen emellan, moderna vattenflaskor blandas med tusenåriga kärl. Genom att blanda föremålen på detta vis plockas de ur sin kontext. Målet för detta kan vara en form av avkolonisation från museets sida för att undvika att berätta om specifika grupper och istället visa på något som är allmänmänskligt. Samtidigt ges lite information om föremålen. Vid en jämförelse med klassiska kuriosakabinett där föremålen upphöjs blir detta en stark kontrast. Man suddar här ut gränserna som ofta finns i ett klassiskt klassificeringssystem i utställningar likt Nationalmuseums uppdelning av föremål från olika åldrar och grupper (Hyltén-Cavallius & Svanberg, 2016: s. 15). Denna tydliga brytning bör förstås som en avkoloniseringsstrategi vald av museet i ett försök att undvika en äldre etnologisk indelning. Här läggs fokus på det allmänmänskliga värden som gömmer sig i föremålen, deras användning och deras gemensamma egenskaper.

På andra håll i *Korsvägar* finns exempel på föremål som upphöjs enligt kuriosakabinettens utställningsformat. Khipun i *Pachakuti* är ett tydligt exempel på detta. Även flyktingbåten i vägskül som visas helt självständigt ifrån andra, liknade föremål ges tyngd. På så vis förmedlas ett narrativ där föremålen har ett unikt värde och de upphöjs. Trots att föremål som flyktingbåten inte skulle ses som värdefull på det vis att den är skapad i dyrbara material, är unik i sina egenskaper eller ett komplicerat hantverk som ligger bakom finns det ett viktigt narrativ som museet vill belysa genom att ställa ut båten som man gör. När båten får ta plats och uppmärksamhet i rummet dras besökarna naturligt dit. Här visas alltså föremålen på grund av deras värde för ett specifikt narrativ.

Gemensamt för alla delar av *Korsvägar* är att det finns få föremålstexter. Museet har istället satt in ett vägkors med en touch-skärm vid varje tema där besökaren själv kan lära sig mer om föremålen genom att klicka sig fram här. Ta till exempel ett av vattenkärlet från montern beskriven ovan. Föremålet jag valde att titta närmare på var ett äldre keramik kärl. Genom att klicka på det på skärmen kunde jag få upp en mer djupgående föremålstext samt en karta som pekar ut varifrån i världen föremålet kommer. Dessa föremålstexter går även att nå via världskulturmuseets hemsida genom att klicka sig fram till utställningen och vidare till att lära sig mer om föremålen (se internetkällor, VKM 3). I dessa föremålstexter återfinns en djupgående fakta om föremålen i sig så väl som temat som föremålen har kopplats till. Tonvikten läggs dock på det aktuella temat och samtida fenomen och ämnen. Även här fränkopplas föremålen delvis från sin tidigare kontext, se till exempel hajtansvärden i *Vägskül*.

I ett av *Vägsküls* rum som endast innehåller ett föremål som är en stor bal av bomull (se bildbilaga 1.5), här finns också några texttavlor som talar om människans klimatpåverkan, en av texterna, med rubriken *allt hänger samman* (se bildbilaga 1.4) som istället för samman temat med museets samlingar utan att egentligen visa några föremål. I textrutorna på väggarna

försöker museet ofta trycka på aktuell problematik. Man knyter samman fakta med det större narrativet och fokus plockas bort ifrån föremålen.

I *Arktis* finns en stor samling föremål, som på många vis ställs ut på samma sätt som i *Korsvägar*. De placeras i montrar och det är en stor geografisk spridning så väl som en stor blandning av arkeologiska, etnologiska och samtida föremål. De ackompanjeras alltid med en mindre föremålstext vid sidan om, på eller i montern. Hur föremålen sedan har placerats är väldigt olika. I vissa fall har en blandad samling av föremål ”klumpats ihop” i en monter där alla passar in på temat. I andra fall har ett föremål valts ut och visas ensamt i en monter, detta sker dock relativt sällan. Till exempel är träkartorna från Umiivik, där äldre föremål från ett område blandas med ett modernt föremål (se bild 9 och bildbilaga 2.8). Montern innehåller tre föremål, två träkartor som användes på Grönland samt en modern GPS. Träkartorna användes av det lokala inuitfolket och dessa som ställs ut var en gåva från en man vid namn Kuniit till premiärlöjtnant Gustav Holm någon gång mellan 1883–85. Träkartorna fungerade som tredimensionella träkartor som visade landskapets topografi.

Texterna i *Arktis* ger en tydlig förmedling av varifrån föremålen kommer och i vissa fall, hur de har kommit i museets ägo. Här fortsätter man med den neutrala klassificeringen och historieberättandet (Muñoz, 2012: s. 139). I *Korsvägar* har man gjort försök att vända på det klassiska sättet att framställa föremålen i texterna, genom att vända på den lilla info som ofta finns rörande föremålen och lyfta dem till en samtida kontext med andra ingångar och perspektiv undgår man detta.

Föremålen i *Korsvägar* är framför allt drivande för narrativet och på så vis ändå i centrum i utställningen men det är snarare så att det är av en indirekt karaktär. De är inte centrerade som kuriosa föremål tidigare varit på museum likt kuriosakabinett där föremålen föreställdes som näst intill heliga och ovärderliga. Nu tycks synen på föremål snarare ha ändrats till att vara sekundära i en önskan om att driva narrativet och museets tänkta syfte med utställningen.

Båda utställningar bär på föremål som kommer ifrån tidigare koloniserade områden, i *Korsvägar* blir detta kanske allra tydligast i de två delarna *Pachakuti* och *Dikenga*. Medan *Arktis* samiska föremål bär på samma karaktär. Tillvägagångssättet här är mycket likt i båda utställningarna vad gäller texterna kring denna typ av föremål. Museerna väljer att kommentera den koloniala kontexten på en generell nivå utan att gå in något djupare. Vidare undviker man att tala utförligt om de grupper som dessa föremål tillhörde och centrera temat kring detta, *Arktis* väljer istället, när man har möjligheten, att låta specifika personer som har en relation till föremålet i fråga att antingen berätta själva. Denna metodik syns tydligt i montern med träkartorna. Där man har en tydlig berättelse bakom som utgår ifrån personen som skapat dem. Här har *Arktis* en stor fördel i att man i samlingarna har föremålets proveniens nedtecknad (se intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, bilaga 7.4), denna möjlighet har inte Världskulturmuseet med sina föremål vilket blir ett stort problem i utställningarna idag som har sin grund i det koloniala paradigmet då föremålen samlades in (se intervju med Lina Malm, bilaga 7.3).

### 3.3 Narrativ

En viktig del i hur föremålen framställs ligger i hur tillhörande texter och modus alla samspelar. Utställningens modus som samspelar med föremålen berättar endast en del i narrativet som museet har valt. Övrig information som förmedlas till besökaren kommer via



texter och föremålstexter. Följande kapitel analyseras utställningarnas historieberättande, vad är det för historier som framkommer i utställningarna och vad är det övergripande narrativet i utställningen och framkommer det i utställningen?

*Korsvägars* huvudnarrativ är öppet för tolkning hos besökaren, det centrerades kring begreppet *Korsvägar* och fokus lades mer på de individuella narrativen i de olika teman som togs upp som föreföll vara olika tolkningar av begreppet. Dock finns det något gemensamt i alla teman i de globala likheter som vi som människor delar. Som namnet antyder finns det ett fokus på olika typer av möten vi ser omkring oss i världen idag så väl som exempel på historiska möten som skett vid specifika tidpunkter i historien eller geografiska platser. Detta går att koppla till ett postkolonialt encounterperspektiv på en teoretisk nivå som även denna studie är centrerad kring. Flera av utställningens teman visar exempel på hur möten uppstår i en kolonial process. Det tydligaste exemplet på detta är temat *Pachakuti*, som inleder med att beskriva den destruktiva koloniala process som uppstod i 1500-talets Sydamerika (se bildbilagor 1.6 och 1.7).

I *Korsvägars* stora utställningssal finns ett rotundaliknade rum i det nordvästra hörnet. Här inne möter besökaren utställningens andra tema *Pachakuti*. Här är temat fokuserat på mötet mellan Sydamerikas ursprungsbefolkning och spanjorerna under det tidiga 1500-talet. Föremålen i rummet är alla kopplade till detta område och är skapade av ursprungsbefolkningen, därför tar narrativet deras perspektiv. Här, precis som i utställningen i övrigt får besökaren aktivt leta efter informationen om de specifika föremålen på skärmen. I detta rum finns en av utställningens ljudbilder. I en av montrarna finns en större samling av keramiska kärl dekorerade med fåglar och människor. Några av dessa kärl användes bland annat vid begravningar medan andra användes vid vardagsbruk. Kärlen kommer ifrån olika peruanska grupper och tidsepoker. Bland dessa kärl visas också några dubbla som kan skapa ett visslande ljud genom att antingen blåsa i pipen eller gunga det vattenfyllda kärlet från sida till sida.

De teman som har valts är de som styr narrativet i utställningen. Dock finns det en dualistisk splittring som sker i detta. Dels är temat sitt eget narrativ men det fortsätter även och kopplas samman med andra narrativ som till exempel frågor som är anslutna till en samtida problematik. Ta till exempel temat *Vägval*. Här är det huvudsakliga narrativet hur vatten fungerar som en korsväg i människans omgivning och liv (något som är allmänmänskligt och rör sig över tid och rum). Samtidigt kopplas det samman till samtida frågor kring klimatförändringar. Genom att vända på de klassiska narrativen som uppstår kring att berätta kring olika gruppers och deras tillhörande föremål eller om grupper av personer, kulturer och andra koloniala fallgropar. Detta är stundtals en svår balansgång att gå. Ibland tvingas man sätta människan i fokus men då är det en person som får delge sin egen berättelse, vilket man kan se exempel på i *Dikenga* med de filmer med berättelser som visas (se bildbilaga 1.11). Man kopplar alltså an till postkoloniala verktyg och ställningstaganden där man navigerar på ett subtilt vis genom dessa. Utifrån de postkoloniala teorier som redogjordes för i kap. 1.3 gällande maktbalanser (Spivak, 1988, Crenshaw, 1991) förefaller det som om skaparna av utställningen har förhållit sig till detta teorier.

Huvudnarrativet i *Arktis* var en beskrivning om hur det är att leva i denna extrema miljö, både historisk, samtida och framtida perspektiv redogjordes för genomgående i utställningen. Narrativet styrs i stora delar av orådets påverkan av klimatförändringarna.

Tillsammans med detta förekommer också en stark vetenskaplig koppling till föremålen eller forskningsresultat. Framför allt blir detta tydligt i delar som behandlar klimatkrisens påverkan på Arktis men också glaciärarkeologi i Abisko, där det konstant dyker upp arkeologiska föremål i den smältande isen. Denna vetenskapliga anknytning gäller framför allt utställningens första del (teman 1–6, se tabell 2.) Vidare i utställningen tar narrativet en annorlunda vändning som framstår vara etnografiskt blandad med arkeologiska föremål. Med teman som *Hemma i Arktis* och *resurslandskapet* får besökaren en inblick i att leva och arbeta i polarområdets karga landskap och miljö. När man som besökare förflyttas in i den andra delen flyttas fokus ifrån det vetenskapliga till ett mer klassiskt historieberättande med föremål som får ta en större plats. Väggarna fylls i denna del av montrar som innehåller mängder av föremål och texterna vid sidan om dessa som berättar om vardagslivet i Arktis.

*I Arktis – Medan isen smälter* ställs föremål ut från områden som Grönland och Sápmi som båda bär på en lång historia av kolonisation. I utställningen dyker föremål härifrån upp med jämna mellanrum. Om man tar fallet med den samiska trumman och hammaren (se bild 8 och bildbilaga 2.5) som är placerade i ett hörn med endast en liten text med föremålsinformation är denna monter något anonym och driver inte narrativet framåt. Föremålen visas istället som utropstecken och lika så är det koloniala perspektivet sekundärt genomgående i hela utställningen. Så klart är det möjligt att detta inte var ett av utställningens syften och därför fanns ingen anledning någon större fördjupning i materialet men det går inte att förneka att det är en viktig del av områdets historia.

Trots den vetenskapliga vinklingen bjuder utställningen också på flera människomöten där besökaren får möjlighet att höra deras berättelser. Ofta framkommer också personer kopplade till föremål, se till exempel träkartan där föremålen kopplas till personerna bakom som har skapat kartorna (se bild 9 och bildbilaga 2.8). Även i utställningens interaktiva del uppstår människomöten från historien, här blandas historiska personer med fiktiva (se bildbilagor 2.6 & 2.7).

Stora delar av utställningarna fokuserade på narrativ där den *subalterne* till viss del fick sin talan. Postkoloniala vinklingar togs upp i *Arktis* så väl som *Korsvägar*. Framför allt i *Korsvägar*. De tydligaste exemplen på detta var skedde framför allt i de intervjufilmer som fanns utspridda båda utställningar. Där kunde nykoloniala tendenser redas ut men detta framkom också delvis i föremålens framställning. Oftast då i föremåls- och fördjupningstexter.

### 3.4 Utställningarnas rumslighet – *Third space*

I denna avslutande del av analysen appliceras det insamlade materialet från respektive utställning på de postkoloniala teoribildningarna kring rumslighet och kulturella möten. Här vill jag undersöka *Third space* i de två utställningsrummen. Hur skapar narrativen en möjlighet för diskussion och hur möter vi som besökare människorna i utställningen?

För att besvara väsentliga frågeställningar i denna studie bör utställningarnas rumslighet undersökas och analyseras. Utifrån materialet i kap. 2.2 och 2.3 kan vissa trender utläsas och förhållandet mellan föremål, modus och narrativ sammankopplas i en rumslig förståelse där ett möte kan uppstå. Framför allt ligger fokus på platser i utställningen där ett möte kan uppstå. Men för att koppla samman till Bhabhas teorier kring en mental rumslighet förs även en diskussion om dessa möjligheter som uppstår fysiskt i utställningen. Utställningsrummet är ett socialt skapat rum (Lefevre, 1991: s. 101–102) oavsett hur museerna väljer att skapa det. Det

som i denna studie är intressant är att undersöka hur man har byggt upp det och se hur de förhåller sig till det. Att skapa utrymme för möten kan göras på flera vis. I detta kapitel analyseras flera variabler som skapat möten i både *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter*. Som denna uppsatstitel föreslår uppstår möten ofta naturligt i utställningar vilket ger en möjlighet för dialog. Som nämnt ovan är grunden i en utställning kommunikationen som görs mellan två eller flera parter, vare sig det är mellan museet och besökaren, mellan två eller flera besökare eller mellan besökaren och grupper som utställningen behandlar. Det viktiga är att utställningen öppnar upp för att detta ska ske. Det blir särskilt påtagligt i dessa två utställningar som denna analys görs på.

Både *Arktis* så väl som *Korsvägar* berör ämnen som är aktuella i samhällsdebatten. Det är då en diskussion lättast uppstår oavsett var man som besökare positionerar sig själv i debatten. Det är därför det är så viktigt att utställningsrummet i sig tillåter en sådan diskussion och det är här som Sojas (1996, 2009) teorier om rumslighet kommer in i bilden. Men kan också kopplas samman med Bhabhas psykiska rumslighet. Rummet kan också skapas i besökarens medvetande om utställningens modus tillåter detta.

Det direkta mötet kan uppstå vid till exempel filmer, bilder, föremål, bild- och föremålstexter, och egentligen alla de modus som nämnts ovan. Andra viktiga komponenter i rummet är utrymme för eftertanke och fördjupning, att ge besökaren en möjlighet att sitta ner skapar en naturlig plats för just detta. Bägge utställningar gav gott om möjligheter till detta. Framför allt blev detta tydligt i *Korsvägars* rumslighet där de stora sofforna som var placerade centralt i rummet gav besökaren en möjlighet att sitta ner och fördjupa sig i böcker på ämnet eller diskutera med andra besökare. Särskilt tydligt blir detta om man ser på rumskartan (se bildbilaga 1.1) där sofforna är placerade centralt och tar upp en stor yta i rummet, de bildar en egen ö och på så vis också ett eget tema i utställningen. Det här är en yta som besökaren måste passera på sin väg in och ut ur utställningen, sofforna är dessutom placerade på så vis att de är riktade mot varandra vilket lättare öppnar för samtal personer emellan. Soffornas viktiga betydelse i utställningen förankrades i intervjun med Lina Malm som menade att just detta var idén man hade med sofforna (se intervju med Lina Malm, bilaga 7.3).

Vad gäller *Arktis* rumslighet skiljer den sig från *Korsvägars* på många vis. Praktiskt sett blir detta tydligt vid en observation över utställningskartan (se bildbilaga 2.1). Här finns det ett flertal uppbyggda rum och tydliga avgränsningar dem emellan, ofta är de små och skapar en intim känsla. Det finns färre ställen för besökaren att stanna till och tänka efter, i och med endast ett fåtal sittplatser. Vidare skapar den numrerade visningsvägen en schematisk upplevelse vilket tillförde till ett tydligare rörelsemönster genom utställningen. Dock gav utställningen fler tillfällen för ett möte med personer, både historiska och samtida. Genom föremålen i vissa fall, men också i det interaktiva spelet där man mötte flera personer, även om vissa var fiktiva (se bildbilaga, 2.7). Spelet är ett väldigt bra exempel på att aktivera besökaren i mötet genom att låta hen utforska och möta personer som lev/lever i *Arktis* eller har en annan koppling till ämnet. Dessa interaktiva moment som *Arktis* bjuder på kan tolkas som ett tredje rum utifrån Bhabhas modell (Bhabha, 2004: s. 55). Rumsligheten i sig ger ingen möjlighet utan man lockar istället besökaren till ett möte på andra vis. Ett annat exempel är parkan där man har lyckats använda sig av den för att berätta en persons historia (se bild 10 och bildbilaga 2.10)

Det är delvis genom att applicera en postkolonial vinkling på utställningen som man skapar ett möte likt det Bhabha och Soja beskriver. Utan denna vinkling är inte detta möte möjligt. Alltså

ger denna teori en viktig grund att stå på, vidare därifrån kan man ta olika infallsvinklar som tydligt manifesteras i *Korsvägar* och *Arktis*. Utställningarna skiljer sig åt på många vis i sin rumslighet. *Korsvägar* har en tydlig samlingsplats i en öppen utställningslokal medan *Arktis* inte har det. Istället har det inkorporerats på flera mindre håll i *Arktis*. *Korsvägar* signalerar i själva namnet en mötesplats och återspeglar det postkoloniala rum som bland annat Bhabha talar om i *The Location of Culture* (Bhabha, 2004). Här problematiserar man begreppet och tar upp både positiva och negativa konsekvenser av möten som har uppstått genom historien. Pachakuti är ett exempel på ett negativt möte där två världar kolliderade och kolonialism uppstod med ojämna maktbalanser som konsekvenser. *Sidenvägar* erbjöd däremot ett exempel på ett positivt möte med handel, kultur- och idéutbyten som konsekvens.

*Arktis* använde sig å andra sidan av ett annat rumsligt upplägg genomgående i utställningen där mindre hänsyn togs till att öppna för diskussioner. Dock var det tydligt att huvudtemat i utställningen var klimatets påverkan på Arktis och framför allt människorna som bor där. Man lade lite fokus på det faktum att det i detta tema finns en kolonial koppling som faktiskt *Korsvägar* närmade sig vid ett tillfälle. Det är I-länderna som till stora delar påbörjade klimatförändringarna genom sina industrier men det är nu U-länderna (och flera områden i Arktis) som nu märker av dem mest och blir lidande. Det är ett latent tema som dyker upp på sina ställen i utställningen men det är tydligt att *Korsvägar* för en mer direkt linje i sättet man kopplar an till samtida problematik och samhällsfrågor. Om detta är något positivt eller negativt är nog en smaksak hos många besökare och därför lämnar jag det öppet för tolkning.

## 4. Utställningarnas tredje rum – en diskussion

I detta avslutande kapitel redovisas djupgående analyser av utställningarna som bär det största ansvaret i denna studie, dock spelar de två intervjuerna gjorda med personer inblandade i utställningsproduktionen en viktig men sekundär roll i utredningen. I egenskap av besökare bär den tyngsta rösten för hur väl utställningarnas mål och syfte förmedlas. Vad som definierar en väl producerad utställning grundas i hur väl besökarens upplevelser överensstämmer med museets mål och syften. Hur väl information förmedlas och vilka multimodala verktyg som används för detta ligger för grund till detta. Samspelet mellan text och föremål är också en viktig del i detta. Målsättningen är att i denna avslutande del slutligen besvara de frågeställningar som ställdes i kapitel 1.1.

### 4.1 Jämförelse av utställningarna

I denna diskussionsdel sammanfattas slutligen de likheter och olikheter som utställningsanalyserna har mynnat ut i. Samtidigt undersöks frågan om museernas avkoloniseringsprocess och om de genomsyrar utställningarna. Framförallt hur detta påverkar användandet av föremålen i båda utställningarna. Ett av studiens viktigaste syften är att undersöka hur arkeologiska föremål som kommer ifrån en kolonial kontext används i utställningar idag och hur detta påverkar avkoloniseringsprocessen i stort.

En utställning är i grunden ett tredimensionellt medium med syfte att nyttja alla tänkbara medier för att ge besökaren en upplevelse och samtidigt förmedla ett budskap eller fakta. Detta är en unik egenskap vilket bjuder in till stora möjligheter för utställaren. Ingen annan institution har dessa möjligheter till informationsförmedling (Adolfsson, 1987: s. 249). Men hur en utställning uppfattas är subjektivt och oförutsägbart. Det viktigaste kriteriet för en bra och välproducerad utställning är på så vis besökarens perspektiv och att gängse uppfattning från besökarna är att utställningens narrativ har förmedlats annars har museet misslyckats med sin uppgift. Kress menar att det finns en sekvens som är gemensamt hos besökarna som uppstår vid ett besök hos ett museum och när hen tar in utställningen (Kress, 2010: s 42).

Museet har en viktig uppgift i att framföra information i utställningen på bästa möjliga sätt. I användandet av föremålen sker något intressant. Som båda museer har visat i sina utställningar har man gjort ett försök till att fränkoppla materialet från sitt koloniala arv och historiska kontext och prova nya infallsvinklar på materialet. Detta kan man se i *Korsvägars* monter med vattenkärnen (se bild 5) och i *Arktis* monter med parkan och Kajaken (se bild 10). De geografiska och etnologiska gränsdragningar som kanske tidigare hade gjorts i utställningar av den här typen har suddats ut i bägge utställningar. Föremål från olika delar av världen stod sida vid sida i montrarna, framför allt var detta tydligt i *Korsvägar*, då det genomsyrade utställningens narrativ i sin helhet genom att påvisa de hybrider som uppstår i kulturella möten men även i *Arktis* kunde man se en tendens till detta. Fokus ligger alltså snarare på att visa på de egenskaper och förmågor som människor har gemensamt över gränserna i tid och rum.

Utifrån dessa två utställningar, producerade under den senare delen av 2010-talet kan det konstateras att svenska museer har börjat ta sitt postkoloniala ansvar. Har museerna kommit in i ett nytt och fullständigt postkolonialt paradigm? Troligtvis inte. Vad denna studie visar är att de allt oftare förhåller sig till de koloniala tendenser som finns i deras samlingar, så väl som i utställningarna. I båda utställningarna förekommer, då det tillför till narrativet, ett

förhållningsätt till det koloniala materialet och ifrågasättande av gamla traditioner, detta förhållningsätt är oftast osynligt och märks inte i tydliga uttalanden utan visas istället i de multimodala metodikerna där man framställer föremålen samt i texter där man framför ett postkolonialt synsätt på föremålen och dess narrativ. Detta tyder på att museerna har ett genomgående postkolonialt perspektiv på sitt material men ibland appliceras detta felaktigt och följderna blir något annat. Det syns tydligt i *Arktis* och *Korsvägar* i sättet att närma sig föremålen och de narrativ som skapats. Genom att plocka fram alternativa berättelser som kunde användas i förbindelse till föremålen undgick man de koloniala fallgröpar som kan uppstå i utställningar av detta format men att suddas ut den koloniala kontext som finns och inte beröra den fullt ut skapar vissa problem och berövar föremålen deras unika egenskaper. Dessa utställningar är inte i grunden arkeologiska trots att flera föremål här skulle klassas som arkeologiska. Detta tillför en problematik i sig då dessa gränser är svävande och genererar frågeställningar kring de synsätt som museerna har på föremålen och deras historia. Det som i samlingarna beskrivs som ett etnografiskt föremål är i själva verket sett som konstverk och värdefullt för dess tidigare ägare.

Utställningarnas teman har samtidspolitiska frågeställningar som en utgångspunkt. Föremålen handlar därför i skymundan. Förr styrde föremålen narrativet nu styr narrativet föremålen. *Korsvägar* är på många sätt ett förverkligande av den postkoloniala vision som museet har antagit. Den står som en symbol för den avkoloniseringsprocess som man har försökt uppnå från museets sida men samtidigt sker detta på föremålets bekostnad. Det större narrativet som utställningen har är utställningens huvuddel och föremålen är endast en liten del av detta (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3).

En intressant iakttagelse som framför allt var tydlig i *Korsvägar* var att informationen kring föremålen i många fall var bristfällig, istället valde man vid flera tillfällen att sväva ut i andra diskussioner som man kunde koppla till föremålen. Diskussioner som kring dagsaktuella frågor eller en generell beskrivning om området de kommer ifrån (se ämbetsmannarocken i *Sidenvägar* eller hajtandsvärden i delen *Vägsål*) där den kontextuella ingången gick ifrån föremålen helt och hållet och gick in på andra teman. Detta tillvägagångsätt förefaller dock bero på den bristfälliga information som museet har om delar av samlingarna (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3).

Framför allt skiljer sig utställningarna åt i sin estetik och användandet av olika modus. Syftet med utställningarna gav dem också flera uppenbara olikheter. Framför allt handlade det om hur de byggdes upp på grund av sina syften. I *Korsvägars* fall var syftet att visa upp material ur samlingarna genom att belysa flera av de frågor som museet arbetar med i övrigt. Detta grundar sig framför allt i att *Korsvägar* är en permanent utställning som måste ge ett bredare fokus för att kunna användas under en längre period. Detta krav hade inte *Arktis* på sig. Här hade man möjligheten att djupdyka i ett visst ämne som är betydligt smalare. Samtidigt var man tvungen att parera för flertalet fallgröpar som kan uppstå när man belyser ett specifikt geografiskt område. I utställningen gjordes ett outtalat ställningstagande mot att beskriva kulturella grupper, här kunde man använda sig av infallsvinkeln från naturen och inte utgå från kulturen i området. Dock är det oundvikligt i flera fall skapas ändå en gränsdragning mellan grupper. Men oftast handlade det då om att lyfta fram specifika personer, dessutom fanns det flera tillfällen då de fick möjligheten att föra sin egen talan. Genom att göra det undviker man att skapa *den andre* som är en kolonial fallgröpa. Något som man tycks ha insett i båda utställningarna, vilket också tyder på en viss postkolonial medvetenhet från museernas sidor.

## 4.2 Jämförelse av intervjuerna

Trots att intervjuerna genomfördes med relativt olika metoder resulterade båda i flera lager av användbar information med ett förvånansvärt lika strukturer. Det förefaller som museerna, utifrån informationen given av intervjudeltagarna, arbetar på ett liknande sätt med sitt koloniala arv. Hur detta senare gestaltades i utställningarna visade sig också vara mycket likartat vilket har påvisats i föregående kapitel.

Något som uppkom under båda intervjuerna var att Världskulturmuseet så väl som Nordiska museet utgick från föremålen under projektens början, att materialiteten i utställningarna är en utställningarnas grundpelare. Samtidigt kan man fråga sig hur väl detta gestaltats i den färdiga produkt som besökarna ser. Som nämnt ovan finns det ett tydligt fokus på narrativet och att berätta en viktig historia istället för att låta föremålen ta plats. Vid frågan i intervjuerna vad de ansåg vara viktigast av föremål och narrativ i en utställning svarade båda informanterna att föremålen vägde tyngst. Trots detta framkom inte alltid detta i utställningarna. Detta gällde framför allt i *Korsvägar* där mycket föreföll styras av det övergripande narrativet av mötesplatser i tid och rum. Som Lina Malm nämnde i sin intervju utgick man ifrån föremål i samlingarna som bar på en intressant historia (se bilaga 7.3), då landar man ändå i en utgångspunkt där historien bakom föremålen bär en stor vikt. Det är nästan så att föremålen överskuggas av sin egen historia, eller den historia de är en materiell framställning av.

Hammarlund-Larsson gav en tydlig motivering till blandningen av föremål från olika tid och rum. Enligt henne grundade detta sig i en avkoloniserande strategi från museets sida. Genom att ordna föremålen på detta vis undveks tydliga grupperingar av kulturer och grupper (enl. intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, se bilaga 7.4). Istället bands föremålen i utställningens montrar samman av det specifika tema som präglade denna monter. Detta var något som även syntes i *Korsvägar* men var inget som Lina Malm nämnde i sin intervju. Lina Malm tryckte istället på trendåtergången i utställningar där man återgick till materialet, precis som under 90-talet (se intervju med Lina Malm, bilaga 7.3).

Både Malm och Hammarlund-Larsson betonar att museerna som följd av avkoloniseringsprocessen blir introspektiva och navelskådande men att det oftast handlar om samlingarna. I utställningarna syns inte detta, där produceras ett färdigt resultat. Men eftersom man inte kan föra den *subalternes* talan blir introspektiviteten en naturlig följd av detta (Spivak, 1988: s. 70). Eftersom man inte kan berätta någon annans historia kan man undersöka och berätta om sig själv menar Malm (se intervju med Lina Malm, bilaga 7.3). Men i utställningarna syns inte någon form av metasymbolik där fokuset ligger på museet. Detta hade troligtvis förefallit som självupptaget och att göra sig själva till huvudfokus i utställningen. Istället vill museerna försöka sig på att göra om och göra rätt. Framför allt blir detta tydligt i Nordiska museets utställning om sitt samiska material. Genom att endast gå tillbaka och titta på hur namnen på utställningarna med dessa teman (Lapparna, Samerna och Sápmi). Lapparna som idag kan jämföras med ett skällsord, vad man förr i Sverige kallade samerna. Under de två första utställningarna förefaller det som om fokus låg i att beskriva gruppen medan den senaste utställningen, producerad 2007, bär på ett annat budskap i titeln, då man beskriver området. Likt *Arktis* titel vittnar namnet om att man diskuterar kring ett geografiskt område och inte siktar till att beskriva en specifik grupp av människor. Det finns en gemensam motvilja att arbeta med begrepp så som kulturer, grupper och att lyfta fram specifika grupper i

utställningarna. Cecilia Hammarlund-Larsson menar att detta är en av orsakerna till att man har valt att blanda föremål från olika platser i tid och rum (se intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, bilaga 7.4). Detta är ett sätt att komma ifrån de tidigare problematiska indelningar som man ofta ser i utställningar som dessa.

Många etnografiska museer är därför introspektiva till följd av avkoloniseringen av samlingarna och utställningarna. Man kan undersöka och berätta om sig själv men man kan inte berätta någon annans historia. Detta är en utveckling som har skett sedan 70-talet då man började fundera på de koloniala kopplingar som fanns på museet, vid denna tid byggdes utställningar som fortfarande fokuserade på specifika grupper men man försökte höja dem och ge en bättre status med mer utrymme, idag har detta utvecklats till att bli självranstakande produktioner där man problematiserar sitt eget förflutna och existens. (ur intervjun med Lina Malm, se bilaga 7.3)

En viktig komponent som framkom i intervjun med Malm var att man under produktionsprocessen vågade vara experimentella. Genom att använda sig av nya metoder för informationsförmedling i touchskärmarna, så väl som utställningens rumslighet och estetik förmedlades utställningen och föremålen med den, på ett nytt sätt. I *Korsvägar* ”vågade” man prova på nya sätt att avkolonisera föremålen och deras historia. Att applicera nya narrativ, förankrade i samtiden, bröts gamla strukturer upp (se intervju med Lina Malm, bilaga 7.3).

*Korsvägar* och *Arktis* skiljer sig åt på många plan. I grunden är många av de narrativ som byggs upp i utställningarna lika men tillvägagångssätten skiljer dem åt. I *Arktis* tycks man ha valt en estetisk väg med tydliga, multimodala verktyg byggs en känsla upp i utställningen som bidrar till narrativet och det man vill berätta. Detta medför dock att narrativet blir något suddigare. I *Korsvägar* gömmer sig mycket av utställningens syften och idéer bakom lager av information. Estetiken och utställningens modus är inte utvecklade på samma vis som i *Arktis*.

### 4.3 Samtid och framtid

Efter analyser av utställningarna och intervjuerna bör även dessa komponenter jämföras för att nå svaren på denna studies grundläggande frågeställningar. Eftersom man inte kan förutsätta att de syften och målsättningar som respektive museum har satt förmedlas på ett rättvisande sätt till besökaren i utställningen bär detta delkapitel en viktig del i den slutgiltiga analysen för att förstå om museernas målsättningar blev synliga i respektive utställning. Genom att jämföra resultaten i analyserna med resultaten från intervjuerna ges en indikation i hur museerna arbetar med föremål som kommer ifrån en kolonial kontext med och hur väl detta faktiskt förmedlas i utställningarna.

Utifrån analyserna av bägge utställningar så väl som resultaten av de två intervjuerna genomförda uppstår en tydlig bild av den avkoloniseringsstrategi som svenska museer just nu använder sig av. Ur ett arkeologiskt perspektiv har utgångspunkten för denna studie varit föremålen som används i utställningarna. Självklart finns det andra viktiga vinklar att göra på det i övrigt ihopsamlade materialet men föremålen bidrar med ett viktigt perspektiv på processen som museerna befinner sig i. De avkoloniseringsstrategier som framträder i denna studie består i flera delar som på olika mer eller mindre framträdande vis visar sig i utställningarna.



På många vis korrelerade intervjuresultaten med utställningsanalyserna. Nordiska museet och Världskulturmuseet tycks båda lägga ett stort fokus på sina föremål. Dels genom att utgå ifrån dem vid uppstarten av en ny utställning. Detta är något som både Lina Malm och Cecilia Hammarlund-Larsson berättar i sina intervjuer. Här understryks vikten av föremålen framför narrativet i utställningarna. Malm menar att detta beror på en återgång till materialiteten i utställningar och Hammarlund-Larsson förklarar att det finns ett stort intresse från Nordiska museets sida att använda sig av föremål från de egna samlingarna och lyfta fram dem i ljuset. Dock framkommer inte alltid detta i utställningarna. Man kan istället argumentera för motsatsen. På olika punkter i både *Korsvägar* och *Arktis* verkar det som om föremålen har förminskats till accessoarer för att ge en större plats till narrativet. Detta är något som personerna bakom utställningarna menar inte är fallet, i alla fall inte till en början i utställningsproduktionen. Utifrån frågan vad de ansåg vara viktigast i utställningen, narrativ eller föremål, svarade både Malm och Hammarlund-Larsson utan tvekan att föremålen var viktigast. Med denna information att jämföra med analyserna av utställningarna förefaller inte detta resonemang stämma. I en analys av intervjuerna framgår det att anledningen kring det minskade fokuset på föremålen och deras kontexter vara ett resultat av det avkoloniseringsarbete som museerna för. Samtidigt kan detta upplevas som kontraproduktivt då man fräntar föremålen deras unika värde och kulturella kontext. De genomgående teman som finns i båda utställningar är inte kopplade till föremål, istället fokuserar man narrativet i utställningarna kring samtidsfrågor vilket inte alltid har en självklar koppling till föremålen. Istället skrivs föremålstexterna om, ibland med långsökta kopplingar för att passa narrativet. Detta ser man tydligast i *Korsvägars* sätt att bygga upp utställningen.

Istället för att betona kulturella olikheter betonar man de likheter som finns, något som är allmänmänskligt. Detta är en konsekvens av avkoloniseringen på museerna som vi ser idag, den har arbetat sig ifrån samlingarna och ut i det publika utrymmet. Många skulle nog mena att det är en politisering av museerna som syns men det är så museerna har fungerat, då de präglats av sin samtid. Som Hegardt (2012: s. 201) skriver ska museum vara utmanande och problematisera samtidsfrågor i egenskap av att vara sociala, samhällseliga institutioner. Att röra upp känslor är en viktig del av förmedlingsarbetet med kulturarvet. Det måste beröra besökaren annars har allt varit förgäves. Något som har bevisats genom en redovisning av de svenska museernas historia är att det alltid har funnits en politiserande effekt bakom många museer och utställningar hela vägen tillbaka till 1800-talets nationalistiska inslag. Men att detta är något som ständigt skett genom historien medför inte direkt att det inte bör ifrågasättas, möjligtvis att det är mindre uppenbart då det är något som ligger djupt rotat i systemet, system bör också ifrågasättas. Det är delvis det som denna studie lyfter fram i ljuset. Att föremålen fränkopplas från sin originalkontext och därmed också suddar ut den koloniala historien är att beröva dem en del av deras värde och det som gör dem unika. En del av historiciteten i materialet försvinner. Samtidigt finns det ett värde i att bryta den koloniala kontinuitet som sedan länge har varit en viktig del i museet. Detta förefaller vara grundtanken som Världskulturmuseet och Nordiska museet har försökt att förmedla. Genom att plocka föremålen ifrån deras tid och rum skapas ett nytt synsätt på dem. Men i detta försök att avkolonisera utställningarna suddas kulturella markörer som geografiska gränser, gruppstillhörighet eller till och med tidsnära gränser ut. Både i *Korsvägar* och *Arktis* blandas föremål och knyts istället samman av ett gemensamt användningsområde eller ett narrativ. Därför skiftas utställningarnas fokus från föremålen och mot historieberättandet.

Det som blir intressant i denna tydliga manifestering av upplösandet mellan gränser i montrarna som sker båda dessa utställningar är att det bildas en tydlig markör där föremålen i sig inte är intressanta från museets sida, istället väljer man att skapa en berättelse kring föremålen som styrs av kringliggande textskyltar. Kopplar man samman markören med Muñoz (2012: s. 130) och Lunds (2016: s. 332) beskrivningar kring nedvärderandet av etnologiska föremål till praktiska vardagsföremål som av den som skapade dem kanske ses som ett konstverk är att bygga vidare på ett kolonialt system som lever kvar. På så vis förvandlas föremålen till accessoarer i utställningarna, och är där för att bygga på en bild av samtiden snarare än historien. Det bör förtydligas att detta sker inte överallt i utställningarna men enligt ovanstående analyser kan de generella och utstickande dragen i utställningarna lyftas fram och sammanfattas på så vis. *Arktis* visar goda exempel på föremål där man lyfter upp personer ur historien och låter dem komma till tals i utställningen, detta är möjligt tack vare den goda proveniens som många av museets föremål har (enl. intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, se bilaga 7.4). Denna möjlighet har inte Världskulturmuseet med sina samlingar, i *Korsvägar* var man därför tvungna att finna andra vägar runt denna problematik (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3).

De avkoloniseringsstrategier som gömmer sig i *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter* har upptäckts i kombinationen av intervjuerna och utställningsanalysen. Dels ligger det i föremålets framställning men också i de narrativ som museerna har valt att berätta. Bortom de avkoloniseringsstrategier som gömmer sig i hanteringen i samlingarna är det också viktigt att undersöka dem som visar sig i utställningarna. Utifrån de analyser gjorda på utställningsmaterialet och intervjuerna framträder ett antal tillvägagångssätt för att undvika de koloniala fallgropar som finns i att visa ett material med en kolonial kontext. Museerna har blivit allt mer introspektiva och har applicerat ett kritiskt synsätt på tidigare utställningar, samlingar och övriga praktiker. Genom att undersöka de koloniala praktiker som tidigare har används har man implementerat en ”gör om och gör rätt”-metodik. Metodiken har mynnat ut i en utställningsätt där man skapar en gränslöshet i tid och rum. Genom att undvika en klassificering av materialet i montrar och i utställningen i stort undviker utställaren att framställa föremålen i klassiska kulturbegrepp med tydliga gränsdragningar. Utifrån denna grundläggande premiss fortsätter utställarna denna metodik med att inte heller beskriva grupper av människor vilket är ett postkolonialt ställningstagande där man inte talar för den subalterne (Spivak, 1998: s. 70). Istället nyttjas de tillfällen där man kan lyfta fram den subalterne och låta hen tala själv. Atingen genom föremålen och tillhörande text eller med alternativa medier som filmer och ljudinspelningar vilket har nyttjats i både *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter*. Denna avkoloniseringsstrategi verkställs också i det bakomliggande arbetet i utställningarna med ett nära samarbete med berörda grupper och kunniga i de ämnen som utställningarna är centrerade kring. Under *Arktis* utställningsproduktion ingick även ett samarbete med referenspersoner (enl. intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, se bilaga 7.4). Som ICOM föreslår är ett relationsbaserat förhållningssätt till de koloniala strukturerna troligtvis det mest framgångsrika (se internetkällor ICOM 1). Genom att bygga upp och bibehålla en relation med den koloniserade skapas ett ihållande samarbete. Dock har detta bevisats vara svårt då många föremål visar på en knapphändig information vilket är fallet hos Världskulturmuseet (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3)

Utifrån dessa strategier skapas ett tredje rum i utställningen där möten uppstår mellan den koloniserade och den koloniserande. Möjligheter att ge plats för möten i utställningens rumslighet skapas dessutom i *Korsvägar* en öppenhet och den stora soffan som ger besökaren

en möjlighet att sitta ner och reflektera över den information och de föremål som utställningen lyfter fram.

Dessa strategier öppnar upp för frågor kring generella drag av museivärldens avkoloniserande framtid. *Korsvägar* och *Arktis* är två samtida utställningar som kan ses som exempel på hur branschen ser ut i nuläget och utifrån denna premiss bör det tillåtas att göras en analys av framtiden som utställningar av denna typ har.

Alla trender går i vågor, det som är modernt nu kommer om några år att kännas hopplöst omodernt. Det som är tydligt med dessa nyproducerade utställningar vi ser idag är att de följer de kulturella trender vi har idag i det svenska samhället. När Gundula Adolfsson 1987 skrev sin avhandling om svenska utställningar ansåg hon att museerna måste börja våga att ta mer plats i den samtida debatten likt andra konstformer (Adolfsson, 1987: s. 221). Tio år efter Adolfssons uttalande kom även Stefan Bohman och Karin Lindvall samma åsikter om 2000-talets museum som en reflexiv institution som är självmedveten och utgår från samtida frågor och teman som är dagsaktuella (Bohman & Lindvall, 1997: s. 91).

Att använda arkeologiska föremål för att belysa vår samtid ansåg Adolfsson alltså redan för 33 år sedan och Bohman och Lindvall för 23 år sedan skulle bli museernas framtid. Här står vi idag med de utställningar som i denna studie har undersökts och det blir tydligt att ovannämnda personer förutspådde en korrekt framtid. Både *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter* belyser våra stora samtidsfrågor som bland annat är klimatförändringar och migration. Därför faller det på sin plats att här ta vid med en framåtblickande analys. Denna trend av narrativ som är förankrade i samhällsfrågor kommer säkerligen att avta inom några år och lika så återuppträffa om en tid igen i andra tappningar. Att politisera föremål handlar helt och hållet om hur man går till väga. Det kan göras på rätt sätt och det kan göras på ett felaktigt sätt och detta är något som museum måste ta hänsyn till. Arkeologiska föremål kan många gånger vara känsliga och beroende på hur de används av utställaren kan de provocera och bygga vidare på en felaktig norm som är förankrad i samtiden lika väl som historien. Därför är det viktigt att poängtera att historien inte är en rak, vågrät linje utan att historien upprepar sig, går tillbaka och återuppträffa.

Denna studie knyter också an till den samtida samhällsdebatten om hur vi bör ”klippa” bort delar av vår historia för att det anses stötande idag, hur avkoloniseringsprocessen ska gå till tvistar de lärde, mycket grundar sig också i politiska ställningstaganden. Det finns en fara i att stoppa huvudet i sanden och låtsas som om det hemska aldrig har hänt. Det uppstår en kollision när det som förr ansågs acceptabelt eller till och med fullt normalt idag fortsätter vara en del av vår samtidskultur. Det är här utställningarna tar plats i diskussionen. Lika så de arkeologiska föremålen som finns i dem. Det handlar om hur vi presenterar dem, hur förarbetet genomförs och hur transparent detta sedan blir som bestämmer hur de kommer tas emot av samtiden. En intendent eller utställningsproducent kan fundera och planera hur bra som helst men om hen senare inte gör det tydligt för besökaren hur deras plan såg ut spelar detta inte någon roll.

Avkoloniseringen av samlingarna är endast en del av det arbete att genomföra detta stora projekt på museet. Utställningarna bär ett lika stort ansvar. Som en del av museernas publika verksamhet och det viktiga medium som utställningen är i samhällsdebatten i stort gör att utställningen bör föregå med ett gott exempel. Museerna måste också göra upp med de neutrala klassifikationssystem som sedan länge har använts. Genom denna positivistiska metod fränkopplas föremålen från dess kulturella arv och unika egenskaper (Muñoz, 2012: s. 139). Dessa neutrala metodiker tycks ha spridit sig in i utställningarna och beblandats med

postkoloniala teoribildningar och utsuddandet av gränsdragningar genom tid och rum. Detta skapar också en problematik då man fråntar föremålen dess unika kulturella värde. Ett vattenkärll från Egypten eller en parka från Grönland försvinner i mängden omgivna av liknande objekt som kommer ifrån en helt annan kontext. Förminskas också dessa föremål som enligt vissa skulle ses som konstverk till att enligt museet klassas som ett etnografiskt föremål?

Det tvärssektoriella museet ses exempelvis som ett hot mot "reella" konstskatter vilka hotas att degraderas till etnografika och vara mindre betydelsefulla än konstföremålet anser vissa debattörer. (Lund, 2016: s. 332, sic.)

Det förefaller som om dagens utställningar, med utgångspunkt i *Korsvägar* och *Arktis*, fortfarande präglas av en kolonial historia. Om man tittar på hur föremålen kopplas till detta i form av deras framställning och hur de omskrivs i tillhörande texter i utställningen. I *Korsvägar* gäller detta både via fysiska skyltar och via det digitala arkivet. Detta förstärks även efter intervjuer gjorda med inblandade i produktionerna av de två utställningarna.

Som beskrivet i kap. 1.8.5 och har förankrats i de intervjuer som gjorts så är avkoloniseringsprocessen en fortfarande pågående debatt och arbetsprocess som kommer att fortgå under en lång tid framöver. Denna studie har kartlagt hur situationen ser ut 2020 och vad detta kan tala om vart vi befinner oss i processen. Även om mycket i dessa etnografiska utställningar genomsyras av en postkolonial teori finns det fortfarande mycket kvar att göra på andra delar. Vidare bör även dessa strategier ifrågasättas, om de är tillräckliga och rättvisa är en svår fråga att svara på men har delvis besvarats i denna studie. Därför vill jag öppna upp för framtida studier med denna typ av frågeställningar. En större kartläggning av svenska museer skulle belysa samtidsläget ytterligare samtidigt som blickar utomlands kan öppna upp för alternativa metodiker och synsätt på avkoloniseringsprocesser. Det finns så klart många fallgropar som kan beträdas i en postkolonial undersökning men detta bör inte hindra kvalificerade försök. Genom att ha utgått ifrån postkolonial teori och teorikritik har ämnet nåtts från rätt vinklar.

#### 4.4 Slutsatser

Det har blivit uppenbart under denna studie hur viktigt det är att som arkeolog också ha insikt i etnologins grunder och perspektiv. Hur etnologer arbetar med postkolonialism till exempel, hur det har mynnat ut i dessa utställningar och hur föremål ställs kan också överföras på arkeologin. Som arkeologer är man så fokuserad på föremålen fortfarande och klassificering är fortfarande viktigt. Här får man istället inblick i en värld bortom klassificeringen.

Att Nordiska museet så väl som Världskulturmuseet har kommit framåt i avkoloniseringsprocessen har blivit tydligt i denna studie. Dock går det utifrån analyserna att se att man i utställningarna har valt olika strategier och mål. Medan *Korsvägar* visar en avkolonisering utifrån ett mer teoretiskt håll genom att skapa ett utrymme för möten och diskussion av föremålen och narrativen förefaller det som om *Arktis* har en annan väg av estetiska multimodala val som ligger till bakgrund för deras strategier som inte på öppnar upp för ett tredje rum. Dock visar båda utställningarna på liknande strategier av upplösning av gamla klassificeringssystem i tid och rum. Genom att bryta denna tradition undgår man en kolonialt osande uppdelning av grupper och kulturer. Men möjligheten att kunna avkolonisera sina samlingar och därefter även utställningar ligger delvis i hur väl man har en tydlig proveniens

att luta sig tillbaka på hos föremålen. Att kunna låta den subalterne tala genom föremålen är en direkt koppling till om hur mycket museet vet om föremålen. Med äldre samlingar tillkommer inte alltid mycket information, föremålens ursprung och väg till museets samlingar kan vara svåra att veta i vissa lägen (enl. intervju med Lina Malm, se bilaga 7.3).

Skapas då ett tredje rum i utställningarna och belyses de ojämna maktbalanser som gömmer sig i föremålens kontext? *Korsvägar* har applicerat många postkoloniala teorier på sitt material, detta märks i narrativen som är valda. Själva namnet på utställningen förmedlar en tydlig postkolonial ståndpunkt då man belyser de möten och kulturella hybrider som har uppstått genom historien, Det befast dock inte så mycket med de modala egenskaperna. Som besökare får man däremot granska texter och föremålens placering. *Arktis – medan isen smälter* visar å andra sidan ett annat tillvägagångsätt som är mer estetiskt tilltalande och använder sig av olika *modus* för att belysa ämnen.

## 5. Sammanfattning

Museer har sedan en tid tillbaka arbetat flitigt med en avkoloniseringsprocess. Denna process har genomsyrat mycket av deras arbete likt samhället i övrigt. I äldre samlingar gömmer sig en historia av koloniala synsätt. I denna studie har fokusområdet legat på Museernas viktigaste publika del, utställningen. Genom att i en komparativ analys undersöka utställningarnas framställning av föremål och i förlängningen narrativ har avkoloniseringsstrategier utlästs. Med ett teoretiskt postkolonialt ramverk attackerades materialet. För att förstå den problematik som uppstår i framställandet av ”den andres” föremål som många etnografiska museer innehar i sina samlingar användes teorier kring identiteter, maktförhållanden och de rumsliga möjligheter dessa medför på museet skapades en röd tråd i studien. I studien uppstod en stor samling frågeställningar som mynnade ut i tre huvudsakliga:

- Vad har kolonialt betingade arkeologiska föremål för roll vid produktionen av en utställning?
- Avspeglas detta i utställningarna?
- Hur ser avkoloniseringsprocessen ut i utställningarna?

Genom att kombinera dessa teorier med analysverktyg i form av Kress multimodala teknik formades ett ramverk för det material som studien bestod av. Framför allt centrerades studien kring de två utställningar som besöktes för att genomföra analysen. De två utställningarna *Korsvägar* och *Arktis – medan isen smälter* kom att vara huvudfokus för att kombineras med en generell bakgrundsinformation om berörda museer så väl som fördjupande forskning inom museologi och samtidsläget inom avkolonialisering av museer.

Utställningen *Korsvägar* på Världskulturmuseet undersöktes då denna är en fast utställning med ett etnografiskt/arkeologiskt material från nästan alla världsdelar. Utställningen lyfte under begreppet korsvägar frågor kring kulturella möten och vad som uppstår som konsekvens av dessa möten. Många samtidsfrågor kopplades till detta material ur museets samlingar. Denna fasta utställning sattes i kontrast till Nordiska museets temporära utställning *Arktis – medan isen smälter*. Denna, också etnografiska utställning, blandade ett material av etnologiska föremål från det arktiska området med fakta och föremål kopplade till natur- och klimatforskning. Detta visade på en bredd av material som idag är ett resultat av områdets långa historia. Huvudnarrativet i utställningen syftade till att påvisa hur utsatt området är för klimatförändringarna. Detta ämne var utställningens röda tråd, oftast i form av människans relation till naturen i Arktis.

Utställningsmaterialet dokumenterades och fotograferades för att sedan analyseras i texten. Att utläsa hur föremålen som har en unik historisk kontext används i moderna utställningar kunde med det insamlade materialet utläsas ur ett postkolonialt ramverk. Men mycket av den information som gömmer sig i utställningen kan stundtals vara svår att utläsa endast med hjälp av multimodal analys. På grund av detta dilemma uppstod snart ett behov av en fördjupning i museernas perspektiv på ämnet. Därför uppsöktes personer som har arbetat med framtagningen av respektive utställning. I fallet *Korsvägar* resulterade detta i en intervju med utställningens producent, Lina Malm. För en djupare förståelse i utställningen *Arktis* kontaktades Cecilia Hammarlund-Larsson som är intendent med ansvar för de samiska samlingarna och arbetade med bland annat föremål kopplade till dem i utställningen. Intervjuerna genererade ytterligare information om utställningarna så väl som respektive museums praxis gällande föremål från en

kolonial kontext. Denna info användes i studien för att besvara frågeställningar som inte kunde utläsas från utställningsmaterialet.

Utifrån ovanstående empiri kunde en analys slutligen genomföras på utställningarna i fråga. Med det multimodala verktyg som redogjorts för som metod upptäcktes strukturer i som präglade utställningarnas estetik och tillvägagångsätt. Medan *Korsvägar* visade upp en teoretisk och filosofisk utställning som gömde sig i de skrivna texterna och föremålets framställning erbjöd *Arktis* en estetiskt tilltalande rumslighet där föremålen användes för att skapa narrativet i utställningen tillsammans med olika modus som ljud, ljus och materialval. De olika strategier som används för att avkolonisera det kolonialt betingade materialet skilde sig på så vis åt. Men de största gemensamma strategier som båda utställningar använde var att dels attackera kulturbegreppet från ett postkolonialt synsätt där en tydlig skiljelinje gjordes mellan kulturer och emellan tid. Istället betonades föremålets likheter och användningsområden bortom tid och rum. Utöver denna strategi gjordes försök till att låta den subalterne tala. Genom föremålen i *Arktis* berättades personers livsöden, vilket kunde genomföras på grund av att Nordiska museet har en lång tradition av att nedteckna all information om föremålets proveniens. Denna möjlighet hade inte *Korsvägar* utan här var man istället tvungen att söka nya vägar att låta den subalterne tala, vilket manifesterades i alternativa medium till föremålen så som filmer och ljudinspelningar.

Hur går allt detta samman med *third space*? Dessa strategier strävar efter att ge den subalterne en röst, och möjligheten att göra detta i samband med föremålen är en viktig del av utställningens rumslighet. Att avkolonisera ett museum går bortom repatrieringsfrågor och upprättelse för den subalterne. Genom att använda sig av avkoloniseringsstrategier som ovan nämnda skapas en enhetlig och omfattande avkolonisering av museet bortom samlingarna vilket också kommuniceras till besökaren.

## 6. Källförteckning

- Adolfsson, G. (1987) *Människa och objekt i smyckeskrin*. Symposium bokförlag och tryckeri, Lund/Stockholm. (Diss.)
- Anselm, J. (red.) (1993) *Modernisering och kulturarv. Essäer och uppsatser*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm
- Barringer, T. & Flynn, T. (1998) Introduction. I Barringer, T. & Flynn, T. (red.), *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. Routledge, London. Sid: 1–10.
- Beckman, S. (1993) Oreda i fornsvängen. I Anselm, J. (red.) *Modernisering och kulturarv. Essäer och uppsatser*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm. Sid: 25–40
- Bhabha, H. (2004) *The Location of Culture*. Routledge, New York.
- Bhabha, H. (2009) In the cave of making. Thoughts on Third Space. I Ikas, K. & Wagner, G. (red.) *Communicating in Third Spaces*. Routledge, New York. Sid: IX-XIV.
- Bohman, S. (1997) Vad är Museivetenskap, och vad är kulturarv? I Palmqvist, L. & Bohman, S. (Red.) *Museer och kulturarv*. Sid: 9–18 Carlssons Bokförlag. Stockholm.
- Broms, H. & Göransson, A. (2012) *Kultur i rörelse, en historia om Riksställningar och kulturpolitiken*. Atlas, Stockholm.
- Bünz, A. (2015) *Upplevelser av förhistorier: Analyser av svenska arkeologiska museiställningar*. Department of Historical Studies, University of Gothenburg. (Diss.)
- Bünz, A & Steen, F (2008) Arkeologi, museiställningar och intersektionalitet, *Arkeologen* nr. 3. December 2008. Sid: 16–26
- Classen, C. & Howes, D. (2006) The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts. I Edwards, E, Gosden, C, Philips, R (red.) *Sensible Objects, Colonialism, Museums, Material Culture*. Sid: 199-222
- Conkey, M. (2005) Dwelling at the Margins, Action at the Intersection? Feminist and Indigenous Archaeologies, *Archaeologies* volume 1. Sid: 9–59.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6). Sid: 1241-1300.
- Davis, K. (2008) Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory*. Sid: 67–85. SAGE Publications. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore. vol. 9(1).
- Edbom, G. (2005) *Samiskt kulturarv i samlingar. Rapport från ett projekt om återföringsfrågor gällande samiska föremål*. Arkeologisk rapport. 2005:1. Åjtte, Svenskt Fjäll- och Samemuseum. 2: a omarbetade versionen.



- Hammarlund-Larsson, C. (2008) Skärskådad samling. Samiskt kulturarv i Nordiska museet. I Westergren, C. & Silvé, E. (Red.) *För Sápmi i tiden. Nordiska museets och skansens årsbok 2008*. Fataburen 2008, Nordiska museets förlag, Stockholm.
- Harrison, D. (2011) Vid Delawarefloden och på Guldkusten. I *Sveriges Historia*, Harrison, D. (red.) Norstedts, Stockholm. Sid: 446–452
- Hegardt, J. (2012) Ett museum skall irritera. Historiska museet satt i dess politiska sammanhang. Särtryck ur: *Årsbok 2012 KVHAA*. Stockholm. Sid: 189–202.
- Hillström, M. (2006) *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919*. Linköpings Universitet. Linköping. (Diss.)
- Hofrén, E. (1997) Introduktion. I Palmqvist, L. & Bohman, S. (red.) *Museer och kulturarv*. Carlssons Bokförlag. Stockholm. Sid: 7-8
- Hollinshead, K. (1998) Tourism, Hybridity, and Ambiguity: The Relevance of Bhabha's 'Third Space' Cultures, *Journal of Leisure Research*, 30:1. Sid. 121–156.
- Hyltén Cavallius, C & Svanberg, F (2016) *Älskade museum, svenska kulturhistoriska museer som kulturskapare och samhällsbyggare*, Nordic Academic Press, Lund.
- Häger, B. (2007) *Intervjuteknik*. Liber AB. Stockholm.
- ICOM: Code of ethics* (2011) Andra upplagan. Översättning till svenska: Katarina Årre, All Media Öresund.
- Ikas, K. & Wagner, G. (2009) Introduction. I *Communicating in Third Spaces*. Routledge, New York. Sid. 1-7.
- Iwowo, V. (2014) *Post-Colonial Theory*. I *The SAGE Encyclopedia of Action Research*. SAGE Publications Ltd. London.
- Kalscheuer, B. (2009) Encounters in the Thid Space: Links Between Intercultural Communication Theories and Postcolonial Approaches. I Ikas, K. & Wagner, G. (red.) *Communicating in Third Spaces*. Routledge, New York. Sid: 26-46
- Kress, G. (2010) *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge, New York.
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*. Basil Blackwell, Oxford.
- Liliequist, M. (2017) Dekoloniseringsstrategier. Porträtt av kvinnliga eldsjälur inom den samiska rättighetsrörelsen. I Liliequist, M. & Cocq, C. (red.) *Samisk Kamp*. H-ström, Text & Kultur, Umeå.
- Lund, J. (2016) *Museet vid Korsvägen*. Göteborgs universitet. Göteborg (Diss.)
- Lundén, S. (2016) *Displaying Loot: The Benin Objects and The British Museum*. Department of historical studies, University of Gothenburg, Gothenburg (Diss.)

- Muñoz, A. (2012) *From Curiosa to World Culture: A History of the Latin American Collections at the Museum of World Culture in Sweden*. Department of historical studies, University of Gothenburg, Göteborg (Diss.)
- Myndigheten för kulturanalys. 2015a. *Kultur av vem? En undersökning av mångfald i den svenska kultursektorn*. Rapport 2015:2 Stockholm. Tillgänglig online: [https://kulturanalys.se/wp-content/uploads/2015/06/Kultur-av-vem\\_digital\\_20150624.pdf](https://kulturanalys.se/wp-content/uploads/2015/06/Kultur-av-vem_digital_20150624.pdf)
- Sartre, J. P. (2001) *Colonialism and Neocolonialism*. Routledge. London & New York.
- Simonsson, M. (2014) *Displaying Spaces, Spatial Design, Experience and Authenticity in Museums*. Umeå Universitet, Umeå.
- Silvén E. & Björklund A. (red.) (2006) *Svåra saker: Ting och berättelser som upprör och berör*. Nordiska museets förlag. Stockholm.
- Silvén, E. (2010) Utställningar och föreställningar: om samerna, Nordiska museet och Skansen. I Mundal, E. & Rydving, H. (red.) *Samer som "de andra", samer om "de andra": identitet och etnicitet i nordiska kulturmöten*. Samiska studier, Umeå Universitet. Umeå. Sid. 1–13.
- Soja, E. (1996) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell Publishers Inc. Cambridge.
- Soja, E. (2009) Third Space: Towards a New Consciousness of Space and Spatiality. I Ikas, K. & Wagner, G. (red.) *Communicating in the Third Space*, Routledge, New York. Sid. 49-61
- Spivak, G. C. (1988) Can the subaltern speak? i *Marxism and the Interpretation of Culture*. Nelson C. & Grossberg, L. (eds.) Macmillan Education, Basingstoke. Sid. 271–313
- Sörlin, S. (2000), Ordering the world for Europe: Science as Intelligence and Information as Seen from the Northern Periphery. *Osiris*, 15. Sid. 51–69

## 6.2 Internetkällor

- Dm: <https://digitalmuseum.se/owners/S-NM> besökt: 2020-05-15)
- ICOM 1: <https://icom.museum/en/news/panel-decolonisation-and-restitution-moving-towards-a-more-holistic-perspective-and-relational-approach/> (Besökt: 2020-05-27)
- ICOM 2: <https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/> (Besökt: 2020-01-06)
- ICOM 3: <https://icom-kyoto-2019.org/> (Besökt: 2020-05-03)
- ICOM 4: <https://icom-kyoto-2019.org/outline.html> (Besökt: 2020-05-03)
- ICOM 5: <https://icom.museum/en/news/imp-concluding-symposium-museums-and-intangible-heritage-towards-a-third-space-in-the-heritage-sector/> (Besökt: 2020-05-06)
- ICOM 6: <https://icom.museum/en/news/decolonisation-and-restitution-moving-towards-a-more-holistic-perspective-and-relational-approach/> (Besökt: 2020-05-27)
- IMP: <https://www.ichandmuseums.eu/en/imp-toolkit> (Besökt: 2020-05-26)

Nordiska museet 1: <https://www.nordiskamuseet.se/arktis> (Besökt: 2020-01-30)

Nordiska museet 2: <https://www.nordiskamuseet.se/kunskapsomraden/samer> (Besökt: 2020-01-30)

Nordiska museet 3: <https://www.nordiskamuseet.se/artiklar/samiska-samlingar-samiskt-kulturarv> (Besökt: 2020-01-30)

Nordiska museet 4: <https://www.nordiskamuseet.se/utställningar/sapmi>

VKM 1: <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/forskning-samlingar/om-samlingarna/> (Besökt: 2020-05-06)

VKM 2: <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/aktuella-utställningar/korsvagar/mer-om-utställningen1/> (Besökt: 2020-04-30)

VKM 3: <http://korsvagar1.varldskulturmuseet.se/> (Besökt: 2020-05-24)

VKM 4: <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/aktuella-utställningar/korsvagar/mer-om-utställningen1/> (Besökt: 2020-05-26)

VKM 5:  
<http://korsvagar1.varldskulturmuseet.se/index.php?page=images&itemurl=http://kulturarvsdata.se/SMVK-VKM/objekt/97303&uri=http://kulturarvsdata.se/SMVK-VKM/showcase/2420925> (Besökt: 2020-05-26)

VKM 6:  
<http://korsvagar1.varldskulturmuseet.se/index.php?page=monterbox&itemurl=null&uri=http://kulturarvsdata.se/SMVK-VKM/showcase/2410228> (Besökt: 2020-05-18)

VKM 7:  
<http://korsvagar1.varldskulturmuseet.se/index.php?page=monterbox&itemurl=null&uri=http://kulturarvsdata.se/SMVK-VKM/showcase/2444770> (Besökt: 2020-05-18)

VKM 8: <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/aktuella-utställningar/korsvagar/borderline/> (besökt: 2020-05-18)

VKM 9: <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/aktuella-utställningar/> (besökt: 2020-05-20)

### 6.3 Övriga källor

Lag om nationella minoriteter och minoritetspråk SFS 2009:724.

## 7. Bilagor

### 7.1 Mail vid kontakt med intervjudeltagare

#### *Mail vid inledande kontakt med Nordiska museet:*

Hej! Mitt namn är Ida Hilmér. Jag skriver just nu min masteruppsats i arkeologi på Göteborgs Universitet med fokus på utställningar som ställer ut material som kommer ifrån en kolonial kontext. Målet är att jämföra två samtida svenska utställningar för att undersöka hur situationen ser ut idag och hur museum behandlar ett kolonialt betingat material. Jag har fått upp mitt intresse för er utställning *Arktis-medan isen smälter*. Anledningen till detta är att utställningen i många aspekter är väldigt modern och speglar de utställningar som görs idag i Sverige. Vad jag har förstått har ni ett samiskt material i utställningen även om detta inte är huvudfokus. På er hemsida har jag sett att ni bland annat ställer ut en samisk silverkrage men jag undrar hur mycket av materialet i utställningen som är samiskt, jag behöver inga precisa siffror eller så men på ett ungefär? Jag vill veta detta eftersom jag vill titta på ett exempel med samiskt material och vill därför ha en grunduppfattning innan jag fattar mitt beslut och väljer denna utställning för min analys. På grund av att jag bor långt ifrån Stockholm hoppas jag att ni kan hjälpa mig med detta.

Utöver detta undrar jag även vem eller vilka som är utställningsproducent/er bakom utställningen? Eftersom jag önskar komplettera min analys av utställningen med en intervju med utställningsproducenten till respektive utställning för att förmedla museets tankar och åsikter. Därför önskar jag komma i kontakt med utställningens producent.

Mvh, Ida Hilmér

#### *Mail vid inledande kontakt med utställningsproducent för Korsvägar*

Hej Lina!

Tack för att jag fick kontakta dig. Jag skriver just nu min masteruppsats i arkeologi på Göteborgs Universitet med fokus på utställningar som ställer ut material som kommer ifrån en kolonial kontext. Målet är att jämföra två samtida svenska utställningar för att undersöka hur situationen ser ut idag och hur museum behandlar ett kolonialt betingat material. Studien kommer att bestå av två delar. En analys av utställningarna och intervjuer med respektive utställningsproducent.

Jag har fått upp mitt intresse för utställningen *Korsvägar* som du var utställningsproducent för. Jag tror att korsvägar kan passa i min undersökning eftersom den på många vis är väldigt modern och är ett bra exempel på samtida svenska utställningar i Sverige med ett arkeologiskt material. Jag har förstått att du inte längre jobbar på världskulturmuseet men jag hade gärna träffat dig och diskuterat utställningen och dina tankar kring ämnet då jag tror att de hade bidragit med ett viktigt perspektiv då jag intresserar mig mycket för utställningsproducentens kombination av estetik och kunnande. Min plan är att först besöka utställningen och göra en ”ofärgad” analys på materialet och senare komplettera den med en intervju. Så en intervju är kanske först aktuell mot slutet av mars eller början av april men jag tänkte vara ute i god tid och fråga om du har tid att träffa mig, hade du varit intresserad av detta? Har du i så fall några speciella preferenser på när som hade passat dig så är jag öppen för förslag.

Mvh, Ida Hilmér

### ***Mail med kompletterande fråga till Lina Malm***

I: Jag glömde fråga dig om hemsidan, jag vet inte hur inblandad du var i utformandet av det som finns på Vkm:s hemsida och den info som finns där om korsvägar. Om man jämför den med Arktis och nordiska museets hemsida så finns det mer att utläsa ifrån korsvägar. Vet du om det fanns någon specifik baktanke från museets håll med detta?

L: Ja här var både jag och arbetsgruppen inblandad och tanken var att försöka ge ut så mycket som möjligt på hemsidan och att se hemsidan som en resurs och som en del av utställningen. Det följde tanken att utställningen inte är den färdiga produkten och ett slutet rum. Vi ville testa att försöka använda hemsidan som ett komplement och en möjlighet att där lyfta fram och visa saker som är knutna till utställningen på ett eller annat sätt, men som inte behöver betyda att det finns i den fysiska utställningen. Tex finns en animerad film på temat vägval och en film där två av våra fantastiska praktikanter provar att göra hamburgare på mjölmaskar, läsa om materialval i utställning etc. Hemsidan och att arbeta digital kan vara ett sätt att kunna uppdatera, våga experimentera och vara lite lekfull etc.

## **7.2 Intervjufrågor**

Inför intervju med Lina Malm. Utställningsproducent för utställningen *Korsvägar*

1. 1. Berätta om dig själv
2. 2. Vilken var din roll som utställningsproducent?
3. Berätta lite om bakgrunden till utställningen.
4. Vad gör den unik?
5. Hur såg arbetsprocessen ut när utställningen skapades?
6. Varför valde ni just de olika teman som utställningen hade?
7. Hur tänkte ni kring följande delar av utställningen:
  - a. -Förmedling av föremålsinformation?
  - b. -Urval av föremål
  - c. -Placering av föremål
  - d. -Ljud
  - e. -Ljus
  - f. -Färger
  - g. -Materialval? (montrar, väggar, golv, sittplatser)
  - h. -Utställningens narrativ?
8. Är det några av föremålen som kommer ifrån en kolonial kontext?
9. De föremål som kommer ur en kolonial kontext och används i utställningen, hur är de insamlade?
10. Berätta mer om specifika delar av utställningens moment som kan vara intressanta, tex. montern med alla vattenkärl.
11. Sofforna fick ta en väldigt stor plats i utställningen (rumsligt), vad var tanken med dessa?
12. Vad vägde tyngst i utställningen? Vad var viktigast att ha i centrum? (narrativ eller föremål?)
13. Hur tänkte ni kring relationen mellan narrativet och föremålen?

14. Hur såg förhållandet ut mellan dig som utställningsproducent och tillexempel samlingsansvariga antikvarier ut? Och intendenten?
15. Har ett postkolonialt tankesätt påverkat er i framställandet av utställningen?
16. Hur har samarbetet sett ut med forskare och andra sakkunniga?
17. Hur ser museets relation ut med berörda grupper vars föremål har ställts ut?
18. Hur förhåller ni er till ny forskning inom museologi?

Inför intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson, intendent på Nordiska museet

1. Berätta om dig själv
2. Berätta lite om bakgrunden till utställningen.
3. Vad gör den unik?
4. Hur såg arbetsprocessen ut när utställningen skapades?
5. Vilken var din roll som intendent?
6. Varför valde ni just de olika teman som utställningen har?
7. Hur tänkte ni kring följande delar av utställningen:
  - a. -Förmedling av föremålsinformation
  - b. -Urval av föremål
  - c. -Placering av föremål
  - d. -Ljud
  - e. -Ljus
  - f. -Färger
  - g. -Materialval? (montrar, väggar, golv, sittplatser)
  - h. -Utställningens narrativ
8. Är det några av föremålen som kommer ifrån en kolonial kontext?
9. De föremål som kommer ur en kolonial kontext och används i utställningen, hur är de insamlade?
10. Fanns det någon baktanke i utställningen för att skapa en yta för samtal mellan besökarna?
11. Vad vägde tyngst i utställningen? Vad var viktigast att ha i centrum? (narrativ eller föremål?)
12. Hur tänkte ni kring relationen mellan narrativet och föremålen?
13. Har ett postkolonialt tankesätt påverkat er i framställandet av utställningen?
14. Hur har samarbetet sett ut med forskare och andra sakkunniga?
15. Hur ser museets relation ut med berörda grupper vars föremål har ställts ut?
16. Hur förhåller ni er på museet till ny forskning inom museologi?

### 7.3 Transkribering av intervju med Lina Malm

I: Jag tänkte att du kunde berätta lite om din bakgrund, din utbildningsbakgrund och vad du har jobbat med tidigare och så vidare?

L: Min bakgrund är ju att jag, har från början en fil. Kand. i antropologi och har även läst upp till D-nivå eller fil. Mag. som det heter nu. Har läst till internationella relationer, utveckling och bistånd från att börja. Och sen har jag jobbat en del i skola har också jobbat pedagogiskt. Jag började min museibana som tim-pedagog på sjöfartsmuseet inledningsvis. Så att det var så jag kom in i museivärlden. Sen började jag på världskulturmuseet som pedagog. Front och värd, man var båda delar 2005 tror jag. Då jobbade jag som pedagog under många år men också då i värdskap och jag vill också säga att det kanske inte alltid i vardagen var det mest givande när man jobbade mycket med att sitta som en värd på varje våningsplan så man satt väldigt många timmar i varje utställning. De där timmarna sen hjälpte väldigt mycket till med förståelsen för en utställning. Hur besökaren rör sig i en utställning, hur man förhåller sig, att alla de här timmarna på så sätt har studerat publik som man har plockat in sen väldigt mycket. Det är ett ganska vanligt sätt att komma in i museivärlden just som värd eller pedagog. Och sen jobbade jag då som museipedagog.

Jag kom sen med tiden att jobba mer med utställningar och gjorde så småningom en barnutställning där jag också gjorde allt innehåll och sen gick jag vidare och blev projektledare och tog över en annan utställning och när jag hade gjort det ett tag tog jag tjänstledigt för att läsa en curatorutbildning i Stockholm. Sedan 2009 har jag jobbat som utställningsproducent. Först då i Stockholm under några år på etnografiska museet så det var också inom världskulturmuseet och sen så kom jag tillbaka till världskulturmuseet och då har jag också jobbat som utställningsproducent med utställningar men också med lokalprogram som handlar om att göra en genomlysning av vad en verksamhet ska vara och vad alla utrymmen i en byggnad ska vara till och så där, så visionsarbete och sen 2018 är jag då vikarierande enhetschef för utställningar och samlingar på Göteborgs konstmuseum och här är vi idag. Som utställningsproducent så kan du ha många ingångar men vad är din grund i. Min har varit ursprunget ur, det som det har kommit ifrån, har varit det pedagogiska. Och det präglar ens intresse eller hur man arbetar. Det finns nog sådana som kommit ur intendenthållet eller från konst-håll eller något annat. Det är klart att varje producent eller projektledare har ju sin *take* på det.

I: Ja, precis, det märker man ju väldigt mycket i utställningarna.

I: Ja, vill du berätta lite om din roll som utställningsproducent på världskulturmuseet, exakt vad du gjorde, om man tar korsvägar som ett exempel hur du arbetade och vad dina uppgifter och ingångar var i just korsvägar.

L: Då var jag ju, i korsvägar var jag ju både utställningsproducent och projektledare. Det är ganska vanligt att man är båda delarna men egentligen är det ju ganska olika roller ska jag säga men projektledare har ju ansvar för budget, tidsplan, beslutsmandatet och driver och svarar mot styrgrupper (det är den som är beställare) Medan den som är utställningsproducent har ju då som en teaterregissör, skulle jag nog jämföra det med, ett helhetsansvar för det konstnärliga eller för innehållsarbetet. Så på ett sätt kan nästan utställningsproducenten var den som ska öppna dörrar för vad man ska göra medan en projektledare kan behöva stänga dem och vara sådär, det finns det inte budget för, så det kan ju vara ganska motsägelsefullt ibland.

I: Hur kände du att det funkade för dig då?

L: Det fungerade ganska bra men jag vet med mina tidigare producentkollegor har pratat om ibland att tänk om man någon gång bara kunde få vara det ena. Det är ju också olika för man har ju också ett innehållsansvar, vi har jobbat mycket i *Korsvägar* med många som har arbetat med innehållet och intendenterna som kanske egentligen som ännu mer har ett producerande innehållsarbete. Medan producenten håller ihop det. Och där kan det också vara väldigt olika, det finns ju sådana som har en tydlig vision som man arbetar själv mot. Medan jag själv nog liksom är väldigt gruppstyrd och att det är något gemensamt arbetar och prövar sig fram men man leder i båda rollerna arbetet och ansvarar för projektet. Undrar du något mer över det? Det är verkligen svårt just det här vad utställningsproducenten gör.

I: Ja, man märker ju verkligen att det skiljer sig lite i fall till fall och museum och museum. Jag försökte ju få tag på utställningsproducenten på Nordiska museet men han tyckte att jag snarare skulle prata med en intendent som var ansvarig och så, just för att svara på mina frågor tyckte han att. Så som han beskrev det så lät det som att han hade haft en annan roll kanske och mer hållit sig ifrån föremålen och sådär. Man får ju verkligen en upplevelse för att det är ganska olika beroende på museum till museum.

L: Och projekt och projekt också, även om det är samma projektstruktur som man följer, det brukar ändå varje organisation ha så blir ändå varje projekt ganska olika. Så att det är ju också viktigt att man, vilket man också då som projektledare är då ansvarig för att i början tillsammans med dem som ska ingå i projektet liksom få till en sån rollförståelse som ”i det här projektet är det den här funktionen som skriver texter eller i det här projektet gör vi såhär.” men det är ju också så att utställningsproducenten både håller riktningen så att man inte börjar byta håll och är på väg någon annanstans men att man också är lyssnande för att en pedagog ska ju ha det pedagogiska perspektivet och en formgivare ska ju ha formperspektivet och ljussättaren har ljussättarens och intendenten något annat. Man får ju lyssna lite jämnt på alla för all det här ska ju samspela som en orkester. Någoting kan ju inte vara för starkt, man kan liksom inte bara ha en formidé som ska vara estetiskt tilltalande om den inte fungerar praktiskt eller inte fungerar för pedagogerna. Så att jag har också lite av en jämkande roll så man ser ett gemensamt mål.

I: Ja, det förstår jag. Om vi går in lite på utställningen *Korsvägar* i sig, vad som var grundtanken, vad var huvudmålet som ni ville förmedla när ni tog fram utställningen?

L: Den hade ganska speciell bakgrund skulle jag säga, annars kanske det är att man har ett tydligt ämne eller tema. Men bakgrunden var faktiskt en del av visionsarbetet som vi gjorde av hela museet. Vad världskulturmuseet skulle vara, hur vi skulle jobba. Från starten skulle vi bara jobba med temporära utställningar. Som var en väldigt starkt uttalad idé om att det inte gick att ha basutställningar eller liksom fasta utställningar i en tid där världen är i ständig förändring hela tiden. Och det var ju sant på många sätt men det var också en ekonomisk modell som inte var hållbar eller med resurser om man skulle hålla på att byta. Vilket gjorde att, det tar ganska lång tid att bygga. Att under långa perioder när man hade tagit ner en utställning så ska man bygga den andra som kanske tar mellan tre och sex månader att bygga. Då är det ju stängt och tomt och väldigt ojämn takt. Vi upptäckte också med tiden att om man ska bygga relationer till din publik att det blev väldigt svårt för då hade man ju sådär, nu har vi en utställning om trafficking, då jobbar vi med de här nätverken och sen så börjar man jobba med något annat och vad händer då med grupperna som man hade fått kontakt med? Ja,



då jobbar inte vi med den här frågan längre. Så att det var väldigt mycket som museologisk diskussion, hur bygger du relationen med din publik? Hur bygger du samarbeten? Hur bygger du grupper? Och landade väl ändå i att det finns ju inget som heter ”fast utställning” eller en ”basutställning” idag. För det är väl inget som står för evigt men att det finns en poäng i att saker står länge för att du kan bygga relationer över en längre tid. Det var en orsak till att vi tittade på det, att vi skulle behöva göra utställningar som skulle stå längre än ett år eller ett och ett halvt eller två år på sin höjd.

Sen fanns det också en återgång också museologiskt det här att i slutet av nittioalet och början av tvåtusentalet så var det här med materialitet, föremål hade ju gått tillbaka lite till förmån för narrativ eller tema eller sådär. Så är det ju alltid i diskurser att de svänger lite fram och tillbaka. Så det var också lite en återgång till det här att gå tillbaka till materialiteten till föremålen och att visa det. Så att det svarar liksom på en mängd olika behov. Att det ändå skulle vara en basutställning som visade mer av samlingarna. Då hade vi väldigt mycket diskussioner fram och tillbaka hur vi skulle göra en sådan utställning apropå det här postkoloniala arvet eller så där att göra en ren etnografisk utställning på världskulturmuseet. Vilken grupp skulle det vara? Skulle det vara samer eller skulle det vara världens kulturer? Vilken tid skulle det vara? Det kan man göra lättare om man skulle göra en temporär utställning. Säg till exempel att nu visar vi arkeologiskt material från Bolivia och berättar om det. Men som basutställning, om du bara ska göra en eller två så blir det ett väldigt svårt urval. Jag att vi kände att det inte var ett alternativ att berätta om en grupp människor och vilken tid ska du ens berätta om? För etnografiska samlingar har ju det här problemet att de ofta stoppar, att de själva är en tidskapsel. Under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet när det var väldigt starkt men det är ju väldigt liten och begränsad insamling av föremål idag. När det kommer in föremål till samlingarna är det antingen mer av det som redan finns om folk donerar eller så vilket man tar emot väldigt sällan. Eller så har det gått till mer att man samlar in föremål som har ett starkare narrativ som har i sig själva en särskild berättelse.

Vi pratade också jättemycket om att vi har i samlingarna väldigt starka föremål som vi kände ett behov av att vi ofta ville visa som kanske just är ett exempel på ett narrativ som flyktningbåten. Den har ju ett narrativ. Den är ju inte bara en båt. Det är ju inte för att visa en fiskebåt utan det är ju för att just den här båten har använts. Och sen pratade vi också om att om vi ska ha en basutställning så måste vi också kunna aktivera den på olika sätt och hur skulle du göra för att aktivera den på många sätt? Det var väl har vi försökte vara väldigt prövande och tänka att korsvägar som det sen blev inte skulle vara slutprodukten utan mer en startpunkt. Vilket gör att det är en utställning som ibland kan vara svårare eftersom den upplevs som väldigt öppen att besöka som publik på egen hand. Men att det skulle fungera som en startpunkt att vi skulle utifrån den skulle jobba under lång tid med olika teman när det gäller pedagogiska projekt eller skolprogram osv. att man skulle kunna korsa berättelserna och välja olika delar och utifrån samma föremål titta på dem på olika sätt. Det var ett sätt att vända upp och ner på det här att ett projekt, att du jobbar färdigt det, att själva meningen är att man ska öppna utställningen och sen ska den stå och det är det som är ska vara. Vår tanke var att ha denna utställning som ett arbetsredskap för att skapa möten och kunna plocka ur.

Det här får du inte citera men vi fick en ny överintendent, innan utställningen var färdig skulle jag beskriva den under något av våra första möten. Då sa jag att den är som potatis, den är vår stapelvara, som vi använder varje dag i våra möten och projekt. Den är vår utgångspunkt, alla kanske inte kan gå den och känna att de fattar vad den handlar om men det tyckte vi nästan att

det kunde vara en tillgång att man fick fortsätta. Alla är olika, vissa kanske vill gå på utställningar där det är väldigt tydligt att man ska gå en tydlig väg, från a till ö. andra vill att det ska vara fritt. Några läser allt, andra läser inget.

I: Detta gör kanske också att det funkar under en lång period.

L: På många olika sätt, något annat hade kanske funkade tydligare men efter ett eller två år så hade det ju varit låst. Sen blev det ju också svårare eftersom vi har olika intendenterna som är experter på olika områden, de olika delarna var det ju olika personer som fick jobba. Utifrån att det var korsvägar som koncept, att testa och tolka på olika sätt. Det kan vara platser eller mötet det som pågår vid de olika förhandlingarna var, är det en korsväg, en gräns där man krockar? Är det en plats som man möts? Så fick de här intendenterna själva tolka det. Det gjorde det väldigt spännande men också svårt att hålla ihop. Då jobbade några på sitt håll och sen gällde det för mig som producent och min arbetsgrupp/innehållsgrupp med en intendent och vår forskningssamordnare, pedagog och formgivare. Så vi var en mindre kärna som jobbade med utställningskoncept så jobbade de andra. Så det var spretigt att få ihop.

I: Vad jag har förstått så finns det då till exempel en Afrika intendent.

L: Ja och han jobbade då med sitt koncept, så det var lite olika. Vi öppnade den första delen som hette vägval först. Den öppnade vi 2016. Den var kanske lite lättare för där jobbade vi i den här arbetsgruppen fram det temat. Vi tittade då på vilka teman vi arbetade med i skolan, vi tittade på läroplaner, vilka frågor vi alltid ville kunna prata om. Just därför blev det då vägval, miljö, utsatta, ursprungsfolk. Då var vi också tidiga med att plocka upp begreppet *antropocen* som nu är vanligt men 2016 var det ganska nytt. När vi hittade det så tyckte vi att det var väldigt användbart och vi diskuterade mycket hur man pratar om de utmaningar vi står inför. Vilka är det som har försatt oss i den här situationen och vilka grupper är det som känner av det? Sen pratade vi också om det här med föremålen, det var dem vi skulle utgå ifrån.

I: Är denna vägval lik det som man ser i utställningen idag eller har det förändrats mycket?

L: Den ser ut exakt som den gjorde 2016.

I: Så den är kvar och sedan har man bara byggt på med resten.

L: Precis.

I: Det förklarar då lite varför den är i ett eget rum.

L: Fast det hade den kanske ändå fått vara för att lokalen såg ut så. Hela det ytterrummet är ju där och det har alltid varit svårt i denna lokal att göra någonting för det har alltid varit för litet. Det här är ju en sådan sak som är formteknisk. Apropå det här med att vakta utställningar. Om man tittar in i ett så litet rum och kan se hela rummet så skulle nästan alla titta in och säga "här var inte så mycket". Man är väldigt lat, man orkar inte gå in. Man hade tyckt att man hade sett hela rummet om man stod i dörröppningen. Det är därför vi byggde allt det här att man måste gå runt.

Sen är det så att vi nästan hade flera introduktioner med de här "ordmoln" bilderna ska vara lika mycket innehåll och att man inte upprepar samma utan har olika varianter på dem. Jag tror att vi utmanade oss själva ganska mycket att göra saker på ett annat sätt. Att skriva på ett annat sätt.

I: Ja, det är en väldigt intressant utställning på så vis att man verkligen får den här ”nytänkande” känslan när man tittar in på detaljerna. Sen kanske det är så att man har lite mer insyn än vad till exempel skolgrupper har, de kanske inte har det.

L: Jag kan tänka mig att delar, Den ligger kanske inte där i mitten. Antingen tycker man att den är... att man inte fattar någonting att den är jättedålig eller så kanske tar till sig det och uppskattar det.

I: Och även om det inte är så att man fattar den. Så tror jag att den öppnar upp för att man diskuterar den. Att folk kanske säger ”det här förstår inte jag” medan det är någon annan som säger ”jo men det här förstår jag”. Och så öppnas det ändå upp för en diskussion och på sätt och vis kanske det är bra att inte lägga sig i mitten.

L: Vi vågade i alla fall testa lite.

I: Då har vi kanske besvarat nästkommande fråga, vad som gör den unik.

L: Ja det är väl en svår fråga för på ett sätt är ju inget unikt, det kanske jag inte skulle säga. Så skulle jag kanske inte uttrycka det själv men jag skulle nog säga att vi försökte utmana oss själva genom att göra på ett annat sätt både innehållsmässigt men också hur man tänker, hur man ska beskriva, hur textnivåer ska vara och jobba uppifrån och ner. Om man verkligen skulle ta sig tid att gå in på föremålsnivå och tänka att nästa skulle vara, och börja nerifrån och uppåt i stora, övergripande frågor och detaljer.

Nu har vi ju varit inne lite på arbetsprocessen också. Den var ju också lite speciell i det att vi inte visste från början vad den handlade om, vad ska den innehålla? Annars kanske vet temat men det var ju ganska öppet och prövande och sen var det ganska speciellt att få temat till sig. I slutändan var det kanske så att en Afrika intendent gjorde sin del tydligt också det från Sydamerika var vår intendent för Sydamerika började men försvann ur processen och arbetet togs över av en annan intendent. Vår globaliseringsintendent gjorde delen om Mecka. Jag gjorde sidenvägen men det kunde jag också göra eftersom östasiatiska museet uppe i Stockholm är väldigt duktiga på det området så det fanns ganska mycket material om det men det var ganska svårstyrt.

I: Men om vi går tillbaka till det vi pratade om innan så hade ni alltså vissa föremål som ni kände att ni ville lyfta upp.

L: Ja, men det var de som vi i arbetsgruppen mer hade plockat fram. Det var till exempel båten, stegarna och även vattendunkarna som kom ifrån Sonoraöknen. Sen diskuterade vi också vad vi ville prata mer om, korsvägen som en mötesplats för förhandlingar. Vi valde därför ut demokratitemat, för att kunna lyfta det också och visa på något annat än den europeiska taken på demokrati och problematisera den.

I: Då kan vi också smidigt gå in på nästa fråga: Just de teman som finns, nu nämnde du demokratitemat och vägval var då ett första steg men hur kommer det sig att de andra teman togs upp som Mecka eller Sidenvägar?

L: Dels beror det på sammansättningen av statens museer för världskulturs fyra museer olika samlingar. Så dels hade det med det att göra och presentera det. Att det skulle ge bredd både i tid (det äldsta föremålet är ca. 5000 år, det yngsta är en flaska med Fiji-vatten, flytvästarna samlade vi ju in 2015) sen samlade vi in olika teman som är museets starka huvudfrågor,

demokrati, hållbarhet, rättvisa, maktförhållanden, historia, möten mellan kulturer och krokar och ett problematiserande av det och det skulle jag ändå säga är genomgående. Om man tänker på Mecka som en korsväg, det finns väl inget som är så starkt som islamofobi, och titta på det rent historiskt med arabiskan som ett världsspråk hur det sprider sig. Om man tittar på sidenvägen, hur saker vandrar fram och tillbaka, ingenting har uppstått i sig själv som det kinesiska blå porslinet som kom från Iran och vandrade dit och sen till Europa. Mycket av vår historia har rört sig fram och tillbaka. Detta ville vi problematisera. Vi valde också att konsekvent prata om sidenvägar istället för sidenvägen eftersom det också är över tid, rum och platser. Det finns olika handelsvaror och det har framför allt inte bara varit varor utan ännu fler idéer och tankar. Att kristendomen spred sig snabbare öster ut inledningsvis och kunde ha vandrat dit men blev stoppat av mongolstyrkorna som tryckte tillbaka detta.

Kongo är ju också en öm punkt där mycket har utspelats i belgiska Kongo där det också fanns en stark svensk närvaro med soldater, sjömän som stödde det här och missionsarbetet som finns i det här. Detta är också väldigt komplext för det blev också en mix där man blandar det inhemska trossystemen med det kristna.

I: Om vi ska gå in på specifika delar som till exempel då förmedling av föremålsinformation. Hur tänkte ni kring detta när ni skapade utställningen? Jag tänker just på det här att om man ville söka efter mer information så fanns dessa touch-skärmarna där man kunde nå det digitala arkivet. Hur tänkte ni kring det?

L: Där tänkte vi att det var ett sätt att försöka vända på det. Utställningsmediet har ju utvecklats en del de senaste åren om man ska titta på det traditionellt så fanns det ju en väggtext med ett huvudtema och tittade man på en föremålsetikett så var min upplevelse att det är något som man kan se ändå, är det ett glas så skulle det så glas och ett nummer. Då undrade jag vad är det mer man vill ha? Att föremålsnivån alltid haft minst information så det här var ändå ett sätt att vända på det och då är det väldigt svårt med skyltar så det här digitala var ett sätt att kunna göra det så. Dessutom var det bra att kunna skriva om en text om man ser något fel så är det lättare att ändra. Det som hindrar en är ju tiden inte operativsystemet. Sen är det också lite ovant, det kräver mer, många besökare kanske bara vill bromsa runt och då kan det vara lättare med en tryckt skylt men det hade inte gått att få med det då. Men man kan nu då också se närbilder på objekten.

I: Jag tror också att många blir avskräckta av att läsa skyltar men touchskärmar pockar på besökarens upptäckarglädje att surfa runt bland föremålen. Om man fastnar för ett så kan man gå vidare till det men samtidigt lägger det över mycket ansvar på besökaren att engagera sig själv.

L: Sen finns ju också fördelen att du kan sitta hemma vid datorn och titta på utställningen.

I: Ja, man får ju väldigt mycket information av att klicka runt på hemsidan.

L: Sen får man ju också tänka, vad skriver man för information där? Det är klart att varje föremål har otaliga ingångar till sig. Så det är väldigt styrt, man nuddar bara vid en ingång. Om man tar vattenkärn, är det tekniken? Är det platsen? Den folkgruppen det kommer ifrån? Är det funktionen? Eller är det personen som har ägt det här? Det finns ju bara möjligheter, du kan ändå inte beskriva det. Mycket av de här etnografiska samlingarna har knapp information. De äldre, man vet inte så mycket om vem som har haft dem, hur de har samlats in eller hur de

har använts eller vad de används idag. För att undgå ett etnografiskt presens så har vi valt utifrån teman

I: Om vi tittar på urvalet av föremålen i sig, jag misstänker att det är intendenterna som har valt ut dem.

L: Ja, I sidenvägar så försökte vi att välja föremål som kom ifrån olika platser längs vägarna men som också kunde användas som exempel på saker som hade kanske färdats fram och tillbaka, som idéer och att visa på blandningen. Det är ett urval både från innehåll och efter representation.

I: Det är några av föremålen som är samtida och var det så att de är införskaffade just för att ni ville ha med dessa i utställningen?

L: Det är egentligen bara flytvästarna ifrån Lesbos. När vi gjorde den första delen, det var 2015 och det var då man först hörde talas om den här flyktingströmmen i oktober månad och det är hemskt att säga det så men då fick vi väldigt snabbt kontakt med läkare utan gränser som var där väldigt tidigt. Då bad jag dem samla in med avsikt in till utställningen. Det var väldigt viktigt för värdet framåt. Annars fanns alla föremål. Föremålen ingår i de samlingar som Världskulturmuseerna förvaltar, det är inte museernas egna samlingar. Som statlig museum/myndighet förvaltas samlingarna för nationens räkning – alltså för medborgarna.

Stegarna och båten samlades in för en annan utställning om trafficking 2008. Föremålen från Sonoraöknen, gränsen mellan USA och Mexiko samlades in för en utställning som hette destination x 2010. Det var starka objekt som vi kände var väldigt viktiga historier som var en frustration när man stängde utställningen och inte visade dem längre. Till Mecka-delen köpte vi in men dem har vi inte skrivit in i samlingen (I: kittet? L: ja) däremot har vi samarbetat med institutet för folklivsforskning. De höll på att göra ett projekt samtidigt där de samlade in berättelser om hajj, så vi kopplade ihop det och därför fick vi ta del av de berättelserna. Så vi armkrokade också med andra, även med demokrati arbetade vi tillsammans med varieties of democracy, institutionen som mäter demokrati i världen. Vi samarbetade också med ett filmprojekt som hette borderline som pågick. Vi kontaktade dem och de sa ”visst, ta våra filmer och visa dem”.

I: Jag kan tänka mig att det är guld värt för dem också att få den platsen.

L: Det var frågorna som var intressanta, och vi hade ganska kort tid på oss med utställningen. Om man jämför med utställningen på nordiska (museet), de har ju forskat flera år och rest runt och fotat och filmat. Det hade vi varken tid eller resurser till att göra. Vi fick knyta ihop med projekt som redan fanns.

I: Om vi tittar på placeringen av föremålen, för mig som kommer ur arkeologin så är det spännande att se hur ni använder vattenkärnen till exempel där ni har blandat och samlat. Det är grunden i utställningen på något vis att visa på det som folk samman även över tid och rum. Hur tänkte ni när ni använde er av föremålen? Hur stor plats skulle de få ta?

L: Vattenkärnen få visa något som du säger är allmänmänskligt men också visa bredden och djupet i samlingen. Där är poängen att de blandas. Inte förrän när man läser så pekas det inte riktigt ut att några kommer från forna Egypten och är flera tusen år gamla medan andra inte är det och det får man upptäcka. Att de spelar rollen i en mängd medan andra är mer solitärer och är väldigt specifika. De går inte att byta ut mot ett annat föremål. Vi visar bredden.

Khipun i Pachakuti-delen visas ofta rakt, liggande platt och på svart tyg som ger stöd för trådarna. Det var också en tanke att frigöra den och lägga den rund för att i sig också symboliserar en Cuzco som var världens navel. I deras tankesystem har man huacas som är linjer i landskapet som strålar ut därifrån. Det är huacalinjerna som man gräver ner och har en helig kraft. Föremål blir det rumsliga. Det blir levande jämfört med innan.

I: Det rummet framstår också som väldigt unikt, värdet i föremålen är väldigt framträdande just på grund av (som beskrivs). Det dunkla ljuset.

L: Ja, det är annorlunda, med vattenkärnen försöker man blanda medan här är de i centrum. Khipun är ett exempel på hur de placerades, att man hade en tanke. Även med skulpturerna som står som troligtvis har gjort det.

I: Vi kan snabbt gå vidare till ljud. När jag var där, det ljud jag hörde kom ifrån *Borderlines* och demokrati och intervjuerna där, även ljudet från kärnen i en *Pachakuti*.

L: Egentligen tror jag, det kan vara så att de har stängt av det, vi pratade om att vi skulle ha lite ljud av folkummel men det hörs ju från filmerna. De flesta kliver ju ut ur hissen, framför allt när det inte är mycket folk, det kan kännas lite tomt, nästan skrämmande och obehagligt om man kliver ut på ett plan om det är helt tyst. Att ha lite ljud gör att man känner att det är okej att låta lite själv. Sen får det ju inte störa för mycket. Om man sätter igång filmerna från Kongo så hörs ju det också som ljud. Att man också kan stänga av om man har skolklasser. Ljuset kan man också stänga av olika delar. Jag tror att man känner sig lite för stressad om det är öde.

I: Det fungerar ganska bra med ljudet med den känslan som är i övrigt i utställningen eftersom det är så pass öppet, man får den här känslan av att man kan gå runt fritt i vilken ordning som helst. Men det här mumlet som du pratade innan, vad tror du hände med det?

L: Det skulle ha kommit till efteråt men jag vet inte om det gjordes eller om det var avstängt.

I: Men ljussättning och färger i utställningen då?

L: Ljussättningen jobbade vi också väldigt mycket med men jag tror inte det användes mycket men att man skulle kunna styra det om man bara ville jobba med ett tema. Det behöver ju vara mörkt men inte så att det inte är för starka kontraster. Det är också så med föremål som inte klarar av så mycket ljus. Om de är i ett mörkt rum med bara ljus på sig själva så blir det en så stark kontrast att man blir väldigt trött i ögonen. Det är bättre om ögat får vänja sig. Det som hade högt krav, eller rättare sagt lägst krav på sig med 50 lux är ju det arkeologiska materialet från Peru så det har ju en timer men att timern sitter ganska långt ut så om du rör dig in i rummet så kommer det att tändas upp. Det gjorde också att det tänds långsammare och Khipun är den som tänds först eller har lite ljus på sig och sen kommer resten av rummet. Sen så har ju varje skylt ljus på sig, det är maskat så att det bara sitter på skylten.

I: Färger?

L: Vi valde att vi skulle vara hållbara och återanvända så mycket som möjligt vilket gör att vi har den här valchromaten som är väldigt tålig, det är trät, och billigt som också kommer ur färgerna. Det kanske inte var de färgerna man hade valt annars men det var också en utmaning att välja det som finns, att det inte målas igen. Valchromaten är som en väldigt hård MDF fast

det är inte en MDF. Det är ganska hållbart, allt material i montrar avger gaser men då är detta lite bättre. Tanken är också att varje tema har sin färg.

I: Materialval var vi ju inne lite på nu.

L: Ja, fortsatt på hållbarhet, till sittplatserna använde vi återvunna jeans som ett företag som heter skryta har sytt som jobbar just med *reuse*. Och till de andra sittplatserna har vi laxskinn som vi har hämtat...

I: Ja, i demokratidelen var det sådana har jag för mig.

L: Det här företaget som heter Nanai, som ju är det här folket, Nanaifolket i Ryssland som de här dräkten kommer ifrån som användes sen av, den här är ju lake, men detta är ju laxskinn. Det är ekologiskt garvat laxskinn som är en biprodukt från ekologiska laxfarmar på Island. Även om de är i demokratidelen så har de en koppling tillbaka till den andra. Vilket också är det här med korsvägar att det är en blinkning hit och dit. Det andra materialet i till exempel mattorna är återanvända från andra utställningar, sittkuddarna är ganska billig och återanvänd filt. Innehållet i dem är från återanvända petflaskor tror jag. Det ser man ju inte men vi försökte ju låta det styra oss istället för bara tycke och smak. Det vi kostade på oss egentligen, det var väl det här att vi målade glitterväggar, det var ju också för att få den här vattenkänslan i den här delen medan heltäckningsmattan faktiskt ser ut som krackelerad, torkad, öken inne i vatten-delen. Det utgick ifrån temat. Sen i andra delar använde vi ju också glitter för att knyta ihop det. Det var kanske det som man inte har behövt göra.

I: Ja det passar ju också bra in på de teman ni rör vid som klimatemat. Då hade den känts konstigt att inte använda återvunna material.

L: Ja de bestämde vi tidigt att vi skulle göra, det ska vi försöka göra. Inför hade vi lite tester och workshops med HDK. Kritiska utställningsstudier fick komma en gång, vi använde dem och wokshoppade lite, de gick runt lite och fick fundera på vad en symbol för korsvägar kunde vara. Det är faktiskt ur det som att vi valde korset från vandringsleder.

I: Den här kupolen över *Dikenga*-delen, där har jag sett bilder från, jag antar tidigare när den inte hade de här filtbitarna. (L: ja, återanvända filtbitar.) Varför valde ni att sätta kupolen här? Var det för att skapa ett rum i rummet?

L: Dels var det ju det men det hade också med Dikengas kosmologi att göra. Med ett blankt golv, det hängde ihop med att hela världen är sfärisk och att man baserar färgerna, vita, röda, svarta och gula på de olika tillstånden. Skymningslandet som är spegelvänt, det finns något annat under där också vatten är en sådan väg in till andevärlden. På ett sätt var det ett försök till att gestalta en väldigt komplicerad kosmologi som intendenten kom med. Det är alla håll som ska kommunicera med varandra mellan världarna. Därför är det egentligen en bild av deras kosmos. Det var en tanke som kanske inte alla plockar med sig. Men det blev ett föremål i sig precis som den här Khipun är ett föremål i sig. Det är ju bra att det praktiskt avgränsar rummet men det är också hela den här kosmologin.

I: Utställningens narrativ, vi har ju varit inne lite på det, teman styr narrativet och korsvägar i sig.

L: Vi hade också den här platsen och mellan världar, det är ju också en korsväg. Mellan de döda och levande mellan nuet och det förflutna. Man kunde förhålla sig fritt. Vi skrev fram,

tror jag, fem ingångar på korsvägar som var väldigt olika. Utifrån det fick de jobba vidare lite. Apropå hur man visar föremål så är det ju också kongodelen, varför botten på det gula är sand och sten, det beror på att det ska se ut som en havsbotten, det har också med vatten och göra. Föremålen som är de allra hemligaste, då är andarna som allra längst bort. De återfinns ofta i vattendrag.

I: Det postkoloniala, och de koloniala kopplingarna som återfinns i utställningen. Det finns ju lite överallt i utställningen. Jag vet inte hur mycket insyn du hade i samlingarna, skulle du kunna svara på från museets sida på vilka som kom ifrån en kolonial kontext?

L: På ett sätt är faktiskt alla det, de nyare också. Det man menar med kolonial kontext är ju också väldigt komplext. Etnografiska samlingar är väldigt komplexa. Många av de här platserna har varit rena kolonier men andra har inte varit det, det har ändå varit ojämlika maktstrukturer. På en rad olika sätt historiskt och fortfarande i många fall. Det är ju många av de här grupperna som är oerhört utsatta och får betala det högsta priset. Om man tar det här med klimatförändringar. De som har orsakat det minst är de som känner av det mest. Andra kommer ju ifrån rent kolonialt förtryck eller det arkeologiska materialet är ju uppgräv, det är utfört ur landet. Det är föremål som befinner sig långt borta ifrån den platsen. Hur har det här utbytet gått till? man har vissa gånger behövt avsäga sin egen tro och anta en annan och underkasta sig. Vissa saker har bara stulits eller bara bytts ut på ojämlika villkor. Samtidigt tycker jag inte man bara kan säga det heller, man begår våld igen om man inte ger den andre någon slags agens också. För alla har ju alltid någon form av agens sen är ju inte alltid det jämlikt. Så vad menar man med koloniala kontexten men det är klart att väldigt mycket är en komplex problematik. Det blir ju allt mer komplexa frågor om repatriering. Det är inte heller så lätt, till vem? Till vilken grupp? Till vilken familj? Men man måste ju alltid förhålla sig till det och vara medveten om det. Det är väl därför många etnografiska museer idag är väldigt introspektiva. Man kan undersöka sig själv men det är väldigt svårt att tala om någon annan, det kan man ju inte.

I: Nej, man kan ju inte föra någon annans talan på det viset.

L: Eller berätta om någon annan. Det gör man ju inte heller längre.

I: Vilket för var väldigt rotat i etnologin. Att man nu ska försöka vända på det också.

L: Från första början berättade man om, sen under 70-, 80- och 90-talet började det handla mer om att försöka höja någon. Att ge dem en högre status medan man idag skulle problematisera det förflutna och den egna existensen.

I: Pågick det någon diskussion när ni jobbade föremålen och plockade fram med inför utställningen?

L: Ja, det var just det här att man inte kan berätta om den andre. Det vi kan göra är att utgå ifrån de här föremålen, att problematisera, berätta olika historier, försöka vända på ens egna perspektiv, det som är allmänmänskligt än att berätta om hur någon annan lever eller har levt. Även i Kongo delen, där kommer det ju originaltexter, där försöker vi ju lyfta fram olika personer. Det är ju en väldigt stor fråga men man får ju förhålla sig till det.

I: Det måste väl vara en ständigt pågående debatt som är ständigt levande,



L: Ja. Det är klart att i den bästa av världar skulle allt det här göras i mycket tätare dialog. Men det är ju inte heller så lätt. Väldigt mycket av det här är ju ganska så gammalt. Jag kan ju inte berätta så mycket om spinnrockar heller. Det blir ju också det att det skulle vara det som gäller idag.

I: Men fanns det någon kontakt någonstans mellan er på museet och de grupperna? (om man ska generalisera).

L: Nej, det gör det inte eftersom vi tänker att vi inte berättar om någon grupp. Det vi tänkte med till exempel Kongo-delen, det är kring 1900-talet. Hajj-delen är folk som berättar om sina egna hajj-upplevelser. Borderlineprojektet pratade ju också direkt med folk.

I: Jag tänkte också på konstverket av den samiska konstnären Anders Sunna. Är det snarare så att ni i samtida fall låter någon annan tala? För att få en förstahandsberättelse.

L: Vi hade inte kontakt med Anders Sunna då men vi har ju samlat in det och visat en separat utställning med honom. Det var i samband med den som vi köpte ett av verken. Den har vi haft. Och när det gällde five nations var det vår globaliseringsintendent som var i Kanada och träffade dem när han ändå var där. Det var ju mer bara för att prata lite, det var ju inte för att berätta om just dem utan visa på exempel. Det var också viktigt att inte bara visa en sida för att det blir väldigt lätt att det är en vänstersida eller miljörelse. Det är oftast de som jobbar med aktioner. Medan andra inte använder det lika ofta som arbetsmetod.

I: Vi kan nästan hoppa över att gå in djupare på vattenkärnen för det har vi redan pratat om.

L: Vi kan prata om sofforna.

I: Det kanske låter lite konstigt (L: det är inte alls konstigt, jag är medveten om dem.) Ingången som jag hade när jag gick in i den här uppsatsen var att se hur *third space* och rumslighet, just hur möten uppstår. Där tänkte jag på hur utställningar har den egenskapen att skapa ett möte mellan den koloniserade och den koloniserande. Då är det ju viktigt att i rummet öppna upp för den möjligheten, att man kan sitta ner och få det fysiska mötet. Det kan ju vara med föremålen eller med en video osv. Det första man möter i utställningen är de stora sofforna där man kan slå sig ned. Fanns det en baktanke där?

L: Det gjorde det verkligen. Det är jätteviktigt. Det har ju skapats en korsväg, en mötesplats, att man ska slå sig ner, att man vänder sig mot varandra. Rent metaforiskt var det viktigt, att man kan slå sig ned, spela lite tre i rad. Vi tänkte också rent praktiskt att när man jobbar med en skolklass, kan man samlas här. Man kan tända ljuset mer här, vi vill inte att man ska sitta på rad, här finns ett centrum. Det skulle finnas en möjlighet att ha program och diskussioner eller samtal i mindre format i utställningen. Det var väldigt centralt att det är det första man möter och att den är utformad så, även om det finns en sådan plats.

I: Just med böcker också som ligger där.

L: I möjligheten att man kan vara vänd mot varandra.

I: Det är också nästan oundvikligt, så som de står i rummet. Där du börjar och slutar. Man kanske väntar in någon annan i sällskapet.

L: Precis. Man väntar, man fördriver tiden, man går vidare och sådär, där kom ju också alla färgerna in från de olika delarna, de byggdes in i soffan.

Vad vägde tyngst i utställningen? Narrativ eller föremål? (Lina läser nästa fråga)

Jag tror ändå att det är föremål. Det är oftast där man börjar, en nyfikenhet väcks, ”vad är det här?”

I: Sen finns det ju ett väldigt stort narrativ som genomsyrar allting, det är ju väldigt olika beroende på var man är i utställningen, På vissa ställen är föremålen inte i centrum. I klimatdelen till exempel, där finns egentligen endast ett föremål medans det finns väldigt mycket text. Andra delar får föremålen verkligen plats och lyfts fram.

L: Det har sin logik bakom. Sen är det ju så att allt korsas. Ett postkolonialt tankesätt har vi kanske redan varit inne på, annat än att det är något centralt som man förhåller sig till hela tiden och som finns med.

I: Det känns ju som något som finns på hela museet, och är ganska djupt rotat. Det är kanske också viktigt med tanke på var man kommer ifrån. Så det är viktigt att tänka på det och arbeta med det.

L: Forskare och sakkunniga har vi också pratat lite om, förutom intendenterna som är interna så har vi också tagit hjälp av pågående projekt. Ibland lite större och ibland lite mindre. Till exempel keramik med arabiska tecken från Egypten, den som var ansvarig för det fick kontakt med en italiensk forskare som kunde titta på de här. Både i det lilla och det stora har vi försökt kroka arm. Den första delen hade vi sju månader på oss att börja med från början. Den andra delen hade intendenterna lite längre tid på sig men det var egentligen bara en som hade det för de andra var inblandade i den första delen också så de hade så mycket att göra. Vi hade, när det kom till kritan bara ett år på oss och ska du jobba med forskare eller större forskningsprojekt behöver du knyta dem till dig mycket tidigare. Att hitta dem och binda upp sig till dem, de jobbar oftast på ett längre perspektiv. Så är det ju med arktisutställningen, den är ju knuten till ett forskningsprojekt som pågick under många år.

Relationen med berörda grupper tror jag också att vi har pratat om.

I: Precis.

L: Men ny forskning inom museologi tror jag att vi gjorde genom att pröva och läsa, vi läste några texter och böcker som vi sedan utgick ifrån. I den här svängningen till att materialiteten har kommit i fokus igen, valde att försöka utgå ifrån det vi ser men vi träffade också ännu längre tillbaka träffade en professor i något, vad var det? I pedagogik tror jag, som vi bjöd in och träffade vår grupp som vi sen utgick ifrån den teorin. Hur man tar till sig kunskap, hur du ser, hur du bygger ny kunskap. Vi var inne mycket i det här att det inte är en slutprodukt utan en startpunkt. Pröva över lag, och vi träffade en gymnasieklass några gånger under ett år och testade lite olika saker. Två delkurser på HDK som fick jobba oerhört fritt, bland annat med korsvägar och korgar var deras tema. Det kanske inte riktigt kom in i utställningen men då vågade vi ändå pröva lite, hur gör vi det här? Vi hade flera praktikanter, bland annat en som gjorde en animerad film, några som gjorde larvburgare till den första delen. Som bara ligger på hemsidan. Ska vi testa att göra saker i en utställning, blir inte testen bra så visar vi det bara en vecka eller så låter vi det ligga kvar.

Från allra första början, när man ska göra en utställning så är det ju mycket praktiskt bakom som budgeten. Det började kanske 2015 så det är ganska långesen. Då har första delen stått i fyra år. Då har det förändrats en del, då var det viktigt att det skulle finnas en hållbarhetsdel.

Då fanns inte heller tanken på att göra utställningen human nature som nu handlar om det. Det är nästan som ett tema i hela museet. Men eftersom den bara är en tillfällig utställning så då ska man ändå kunna fortsätta med det temat. Sen kommer ju inte korsvägar stå för evigt heller.

#### 7.4 Anteckningar från intervju med Cecilia Hammarlund-Larsson

##### 1. Berätta om dig själv

Intendent sedan många år på museet med bakgrund inom etnologi och kulturarvskurser. Har också arbetat på Riksantikvarieämbetet. Hon är en av 11 intendenterna på Nordiska museet. Ett område är minoriteter, samiska föremål. Just nu ligger mycket fokus på repatrieringsfrågor och samhällsorganisation. Hon ansvarar för att förvalta kunskapen om samlingar, förmedla och dokumentera. En utav tre intendenterna som jobbade med innehållet i utställningen.

##### 2. Berätta lite om bakgrunden till utställningen.

Tanken kom från chefen, styrelsemannen. De fick en ny professur på museet, temat med Arktis och klimatfrågan. Man ville lyfta och berätta om de 4 miljoner msk som bor i Arktis och hanteringen av området.

##### 3. Vad gör den unik?

Man har märkt på folks reaktioner, besökarna, att de uppskattar hur man kopplar samman ett kultur- och naturhistoriskt perspektiv. Historien och påpeka att Norden är en del av Arktis samtidigt som man tar upp den moderna forskningen kopplar det med folk som bor här. Människan är i utställningens fokus.

##### 4. Hur såg arbetsprocessen ut när utställningen skapades?

Först formades arbetsgrupper, större och mindre där intendenterna hade innehållsansvar. Pedagogerna och digitala medier var med tidigt i processen. Alla grupper var under ledning av utställningsproducenten Matti. Dessutom hade man en nära och god kontakt med formgivarna, de var också med tidigt. Formgivningen är viktig. Det är viktigt att behandla en utställningsproduktion som en beställning från chefen. Ta fram en projektplan, vad är det vi vill visa och vad är syftet? Vidare tittade man på samlingarna, huvudsakliga frågeställningar och material.

Man började samverka med forskare redan efter ett halvår i form av interna seminarier med forskarna i fråga. Detta på grund av att man såg det viktigt att använda sig av forskningsreferenser i utställningen. Både kultur och naturforskare, geologer och etnologer medverkade. Detta mynnade ut i fyra publika kvällar där forskare medverkade, med exempel ut föremålssamlingarna. Arktiska expeditioner var en av dessa publika kvällar vilket hade ett stort publikt intresse. Man ville dock inte ta med mycket information om expeditionerna eftersom man inte ville ha ett kolonisationsfokus. Utöver detta hade man också möten med forskare och referensgrupp. Personer från Nationalmuseum i Köpenhamn, Island och andra nordiska museer var med i referensgruppen. Synpunkter och rättelser på texterna.

Var du inblandad i alla delar? Ja, hela utställningen. Men fokus på samiska, och Grönländska materialet

##### 5. Varför valde ni just de olika teman som utställningen har?

Det berodde på deras relevans i ämnet, man bollade fram dem, många var kopplade till museets samlingar, intressanta föremål. Från både kultur- och naturperspektiv.

6. Hur tänkte ni kring följande delar av utställningen:

-Förmedling av föremålsinformation

Det finns ju olika sätt, i vissa fall vill man inte ha en föremålstext, tex. Sapmi. Basinfon efterfrågas av besökare. Vems föremål och när har det kommit samlingen? Mer information om alla föremål finns också på [www.digitaltmuseum.se](http://www.digitaltmuseum.se). Vissa djupdyk gjordes på specifika föremål. Museet har en lång tradition av noggrann dokumentation av föremålen sedan man började med insamling under 1800-talet. Museet har inte upplevt det som något negativt om att ha så mycket texter i utställningen. I vissa fall har man använt sig av så kallade *Signed by* texter, som är skrivna av forskare och andra sakkunniga där texten är signerad av den som skrev.

-Hur många av föremålen i utställningen kommer från museets samlingar?

Ca 95 % kommer ur samlingarna. Under 1930–1940-talet ville man dela upp föremål på olika museer så Nordiska museets samlingar splittrades och flyttades till andra svenska museer. Juridiskt sett tillhör de ändå Nordiska museet. Sen finns det också fall i utställningen som är kopior, det är till exempel träkartorna. Man strävar efter att lyfta museets egna samlingar.

-Urval av föremål

Urvalet gick hand i hand med frågeställningarna. Det är resultatet av samarbete med formgivare, konservatorer. Man kontaktade konservatorer tidigt i processen eftersom det tar lång tid att förbereda föremålen för utställning ur konserveringsavsikt. Det är en utställning om Arktis och inte minoriteter och folkgrupper, därför blandade man föremålen i montrarna. Inte isolerade folk utan folk i rörelser och möten. Det finns en rörelse i rummet och i tiden. Det är ett sätt att komma ifrån det koloniala narrativet. Man hade en viss typ av montrar för en viss typ av föremål.

-Ljud, Ljus och färger?

Allt är ett samarbete med teknikerna. Det har styrts av vilka föremål som visats. Formgivarna också de är sist in i processen. Alla tre har en viktig del i utställningen. Det kalla ljuset i utställningens första del skulle förmedla att det är kallt här. I den andra delen skulle det vara färger från hemmet. Man ville skapa en spänning i rummet. Museirummet är ett rum i rummet eftersom den stora hallen är en gammal festhall. Sprickan i isblocket är en symbol för klimatfrågan. Detta är ett nära samarbete med formgivarna.

-Materialval? (montrar, väggar, golv, sittplatser)

Sittplatser: vi vill ha sådana platser, det är viktigt för tillgängligheten. Vid filmerna ska man kunna sitta ner, de är vilopunkter. I övrigt ville man använda sig av klimatvänliga material, med möjlighet för återvinning. Trät i galleriet ska kunna återvinnas. En egen och skicklig verkstad, de har byggt allt. Sen behövde man förhålla sig till restriktioner och nödutgångar.

-Utställningens narrativ

Grönländska och isländska föremål har samlats in tidigt och där finns inget arkivmaterial. Berättelser viktiga för att kunna citera. Minnesberättelser också. Man ville visa upp kunskapen som finns bakom föremålen, en kunskap som inte är nedskrivnen. Det viktigaste var att lyfta människan och individen.

7. Är det några av föremålen som kommer ifrån en kolonial kontext?

Det är en av våra uppgifter att forska och uppmuntra forskningen om hur föremålen har kommit till museet menar Hammarlund-Larsson. Mycket är bevarat från Hazelius tid. Grönländska föremålen i utställningen är resultatet ett nordiskt nätverk med museer som samarbetar kring sina arktiska samlingar. Det är också viktigt att veta vilka kontakter Hazelius hade på Grönland. Dessutom måste man förstå synen på samer och inuiter vid tiden för insamling av föremålen. Ska vi belysa detta i utställningen? Vi valde att inte göra detta, det var ingen i referensgruppen som reagerade och tyckte att vi behövde göra det eftersom det inte är en utställning om folkgrupper. Hazelius hade ett nordiskt perspektiv, det var viktigt för honom att ta med det samiska materialet i utställningarna och i samlingarna. Museet har också varit med vid återbegravning, till exempel medverkade man i en i Lycksele i somras.

8. Fanns det någon baktanke i utställningen för att skapa en yta för samtal mellan besökarna? Det ska finnas för tillgänglighet. Formgivningen viktig men det finns inte någon speciell yta för detta. Se istället sapmiutställningen, här har man skapat en plats för eftertanke.

9. Vad vägde tyngst i utställningen? Vad var viktigast att ha i centrum? (narrativ eller föremål?)

Vi ställer dem inte emot varandra. Vi ville väva ihop dem och fundera över vilken berättelse det är vi berättar?

10. Har ett postkolonialt tankesätt påverkat er i framställandet av utställningen?

Det är viktigt att ha en blick för det. Det bör genomsyra museet. Detta medför att det blir ett navelskådande från museets sida med mycket självrannsakande.

11. Hur ser museets relation ut med berörda grupper vars föremål har ställts ut? Man har endast använts sig av referensgrupperna.

Vilka var med i referensgruppen?

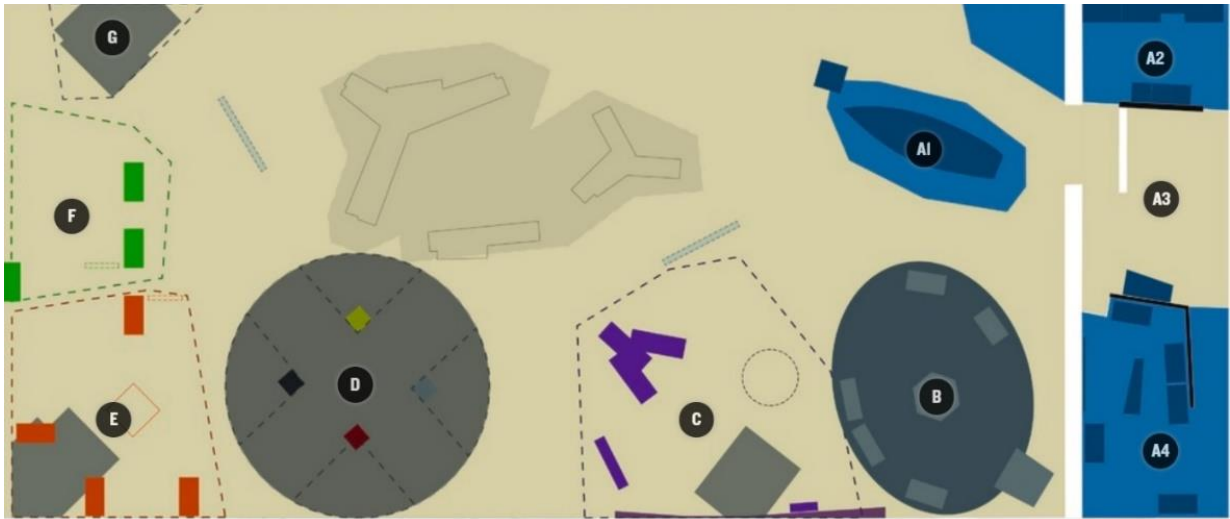
Chefen för museet i Nuuk. Island. Sapmi – 7 eller 10 personer. Ungdomsorganisation, sametinget. Referensgruppen har kunnat representera tillräckligt bra. De har granskat texter osv.

12. Hur förhåller ni er på museet till ny forskning inom museologi? Museet har skyldighet att hålla sig uppdaterad. Strävar efter att ta del av info och träffa forskare. Det är vi som har ansvaret för materialet, det yttersta ansvaret är museets. Dessutom samarbetar museet med universitet och föreläser och gör studiebesök på andra museer.

## 7.5 Bildbilagor

Samtliga bildbilagor, bortsett från kartorna, är fotograferade av författaren själv.

### Bildbilaga 1.1

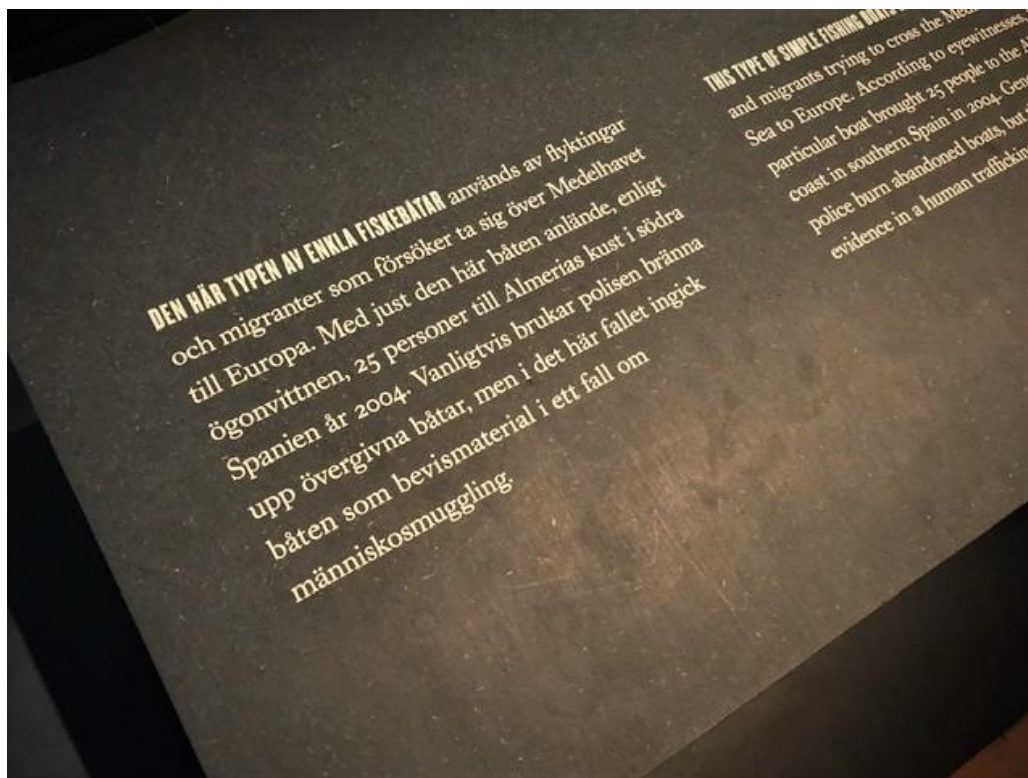


Karta över utställningen Korsvägar (från världskulturmuseets hemsida <http://korsvagar1.varldskulturmuseet.se/>)

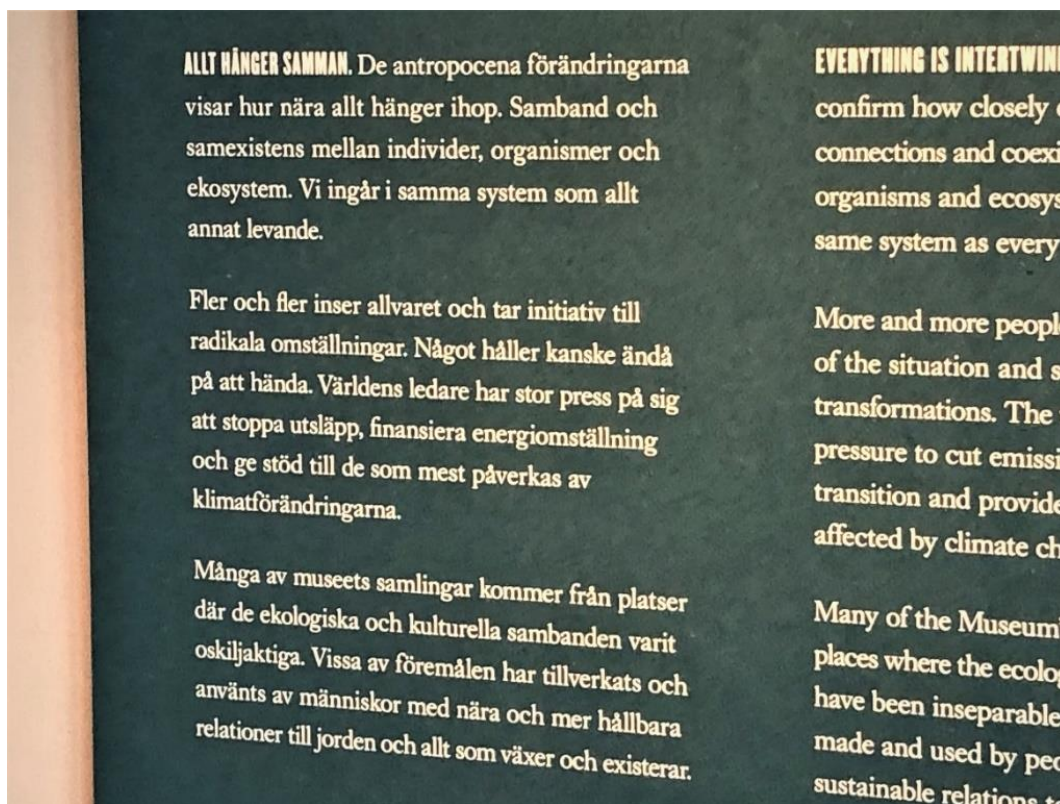
### Bildbilaga 1.2



Bildbilaga 1.3



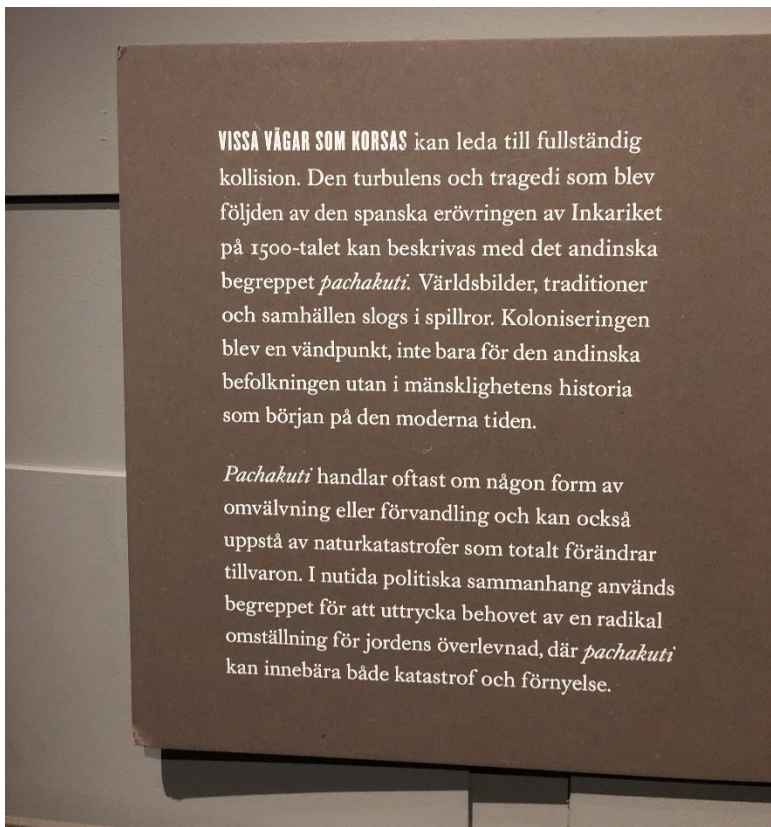
Bildbilaga 1.4



Bildbilaga 1.5

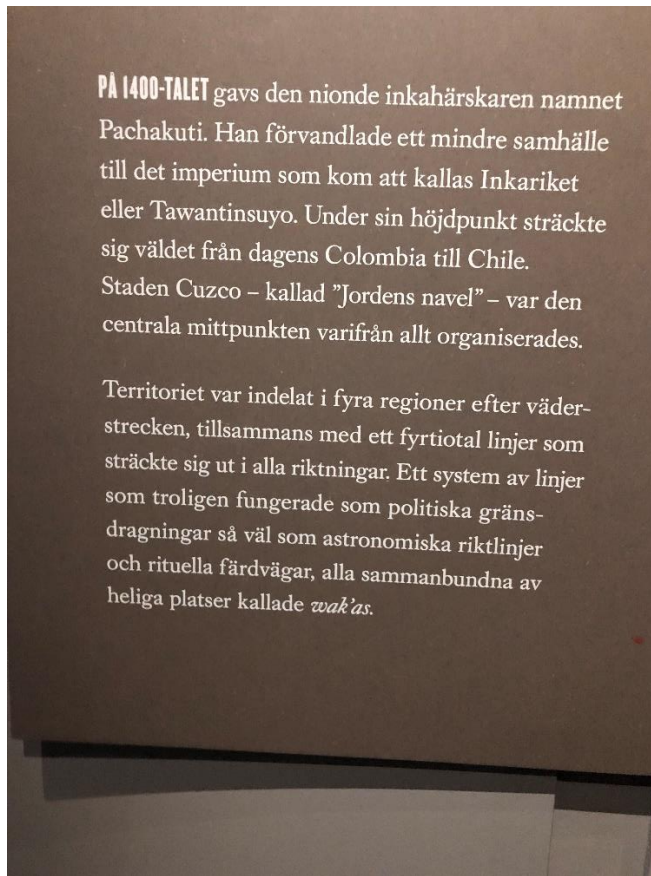


Bildbilaga 1.6





## Bildbilaga 1.7



## Bildbilaga 1.8



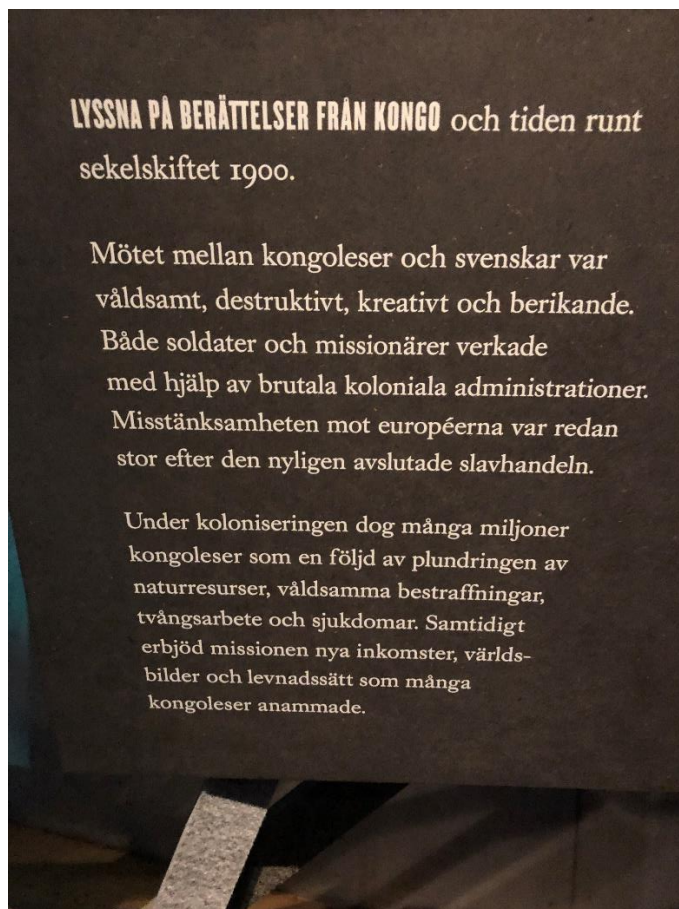
Bildbilaga 1.9



Bildbilaga 1.10



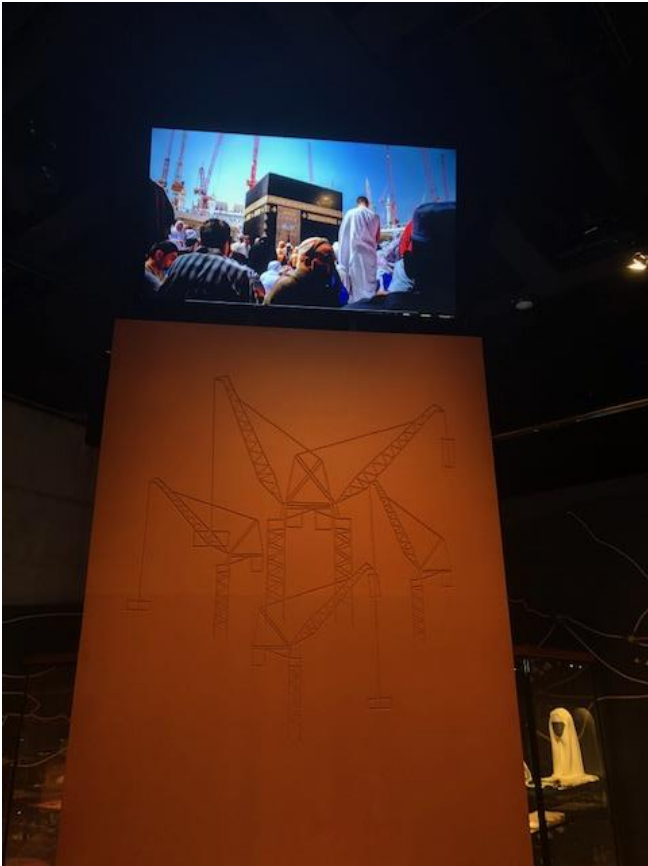
Bildbilaga 1.11



Bildbilaga 1.12



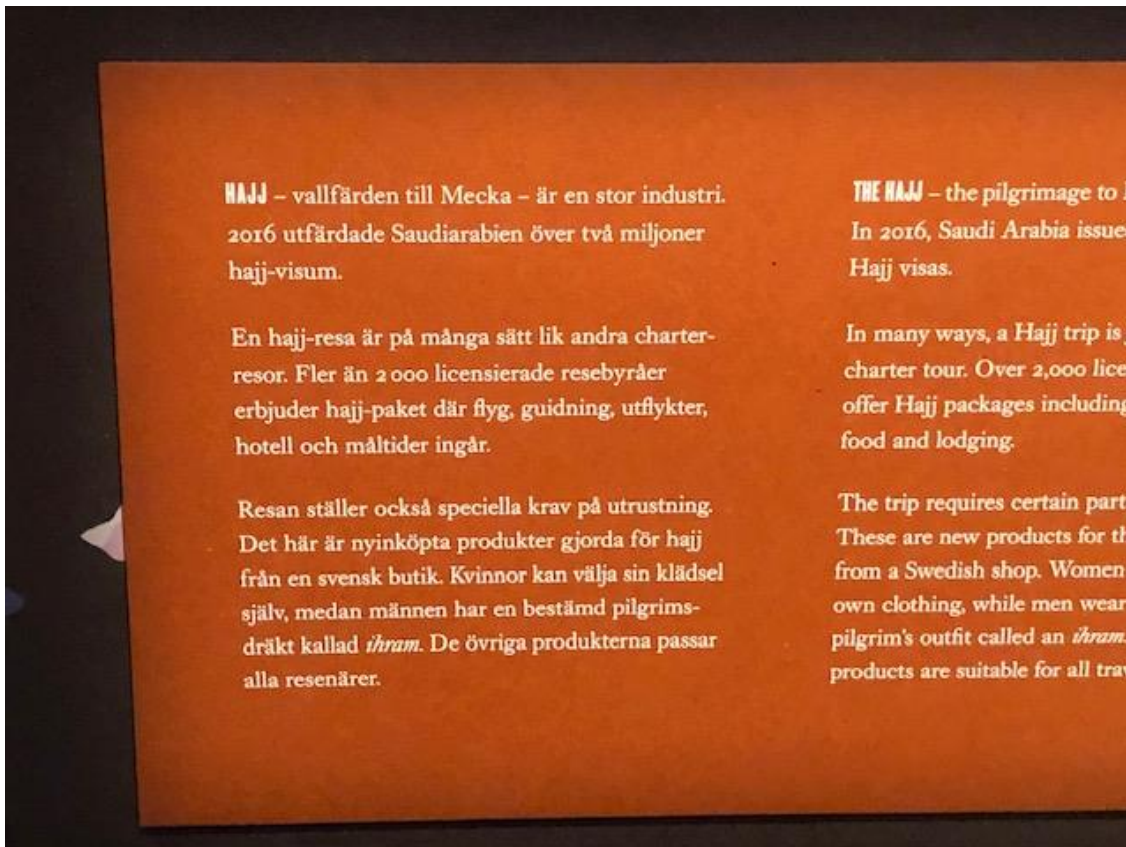
Bildbilaga 1.13



Bildbilaga 1.14



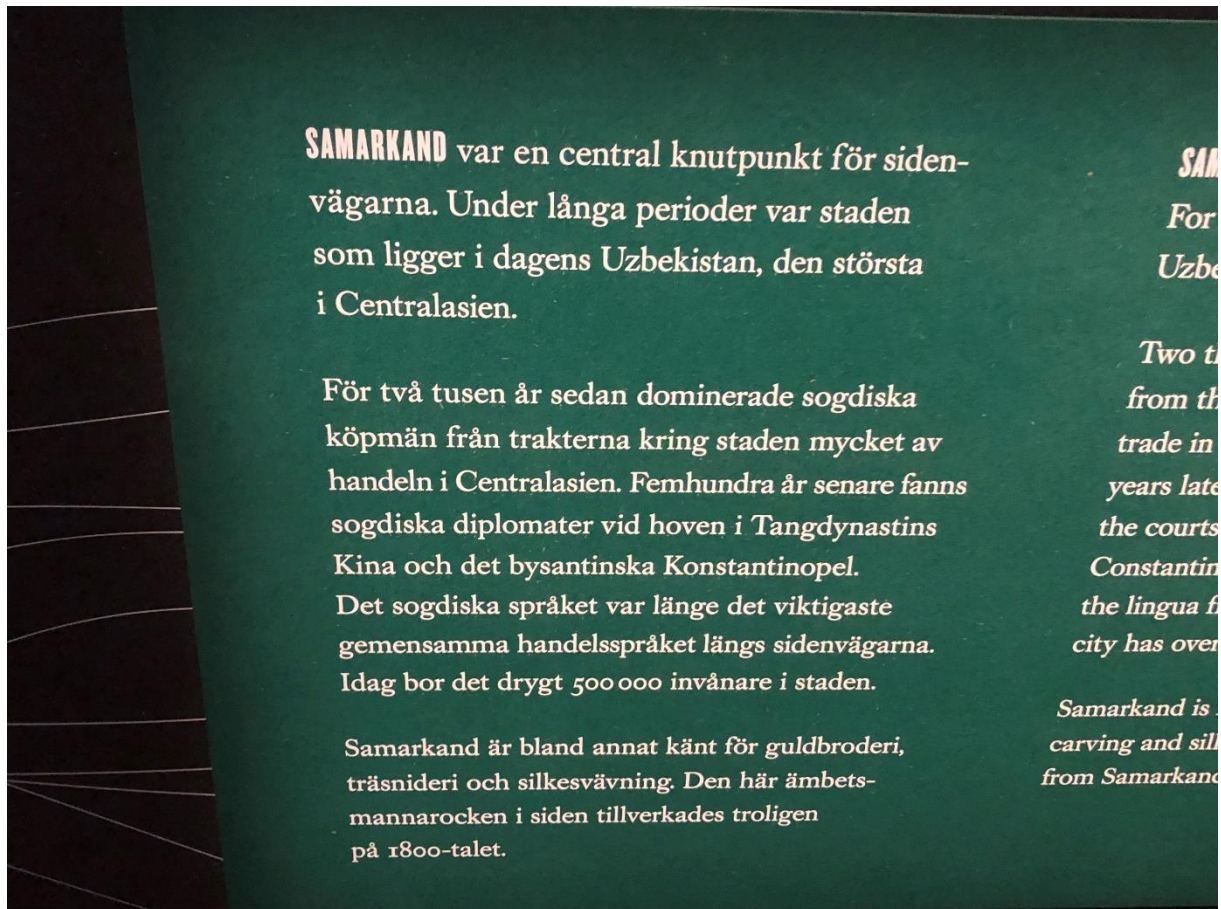
Bildbilaga 1. 15



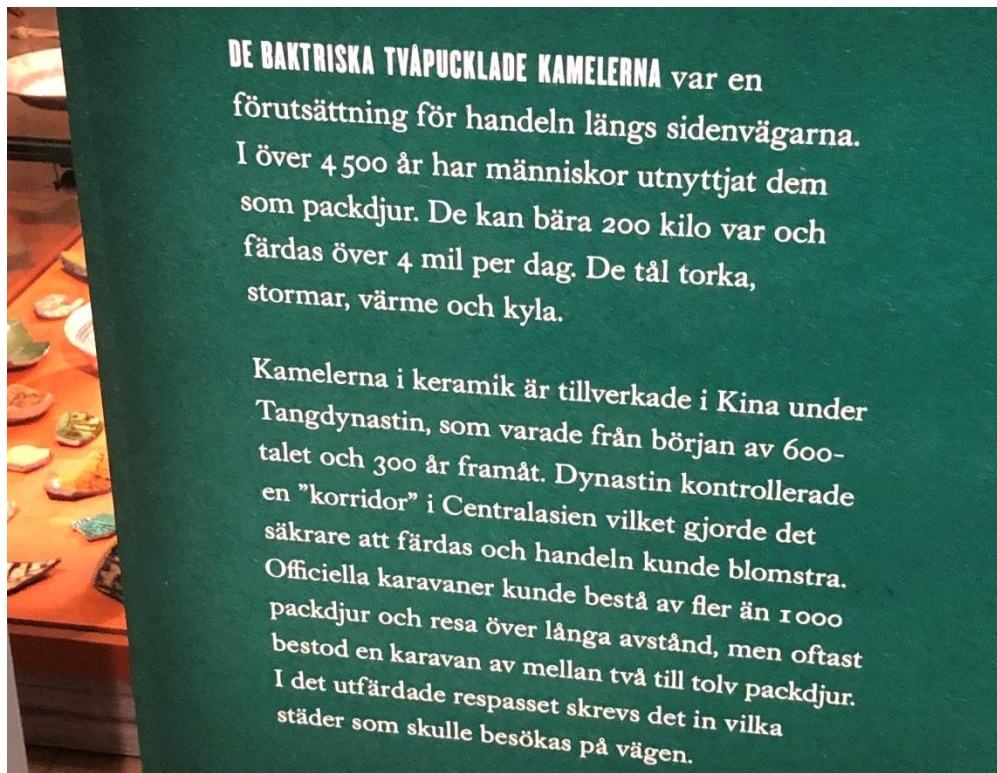
Bildbilaga 1.16



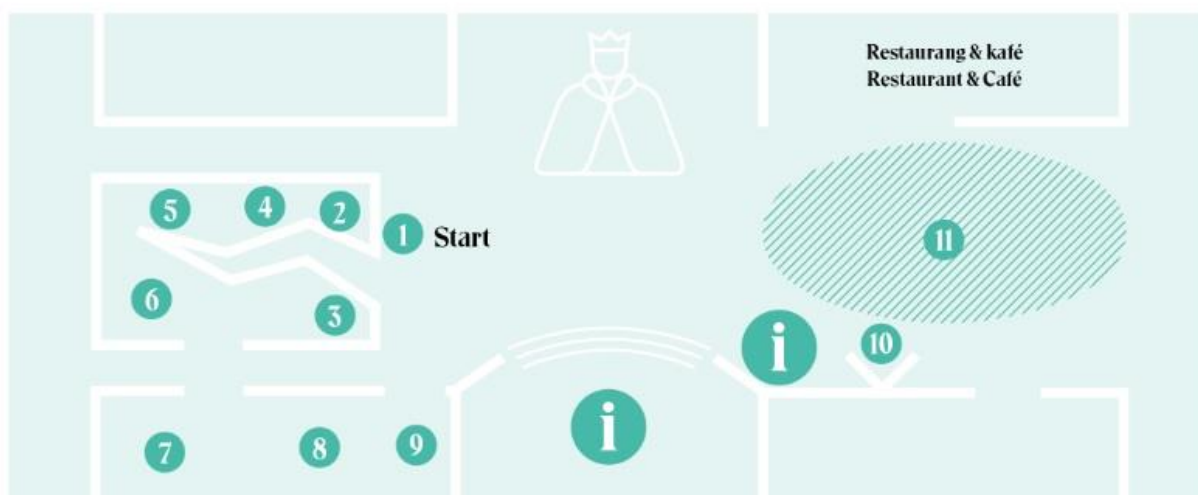
Bildbilaga 1.17



Bildbilaga 1.18

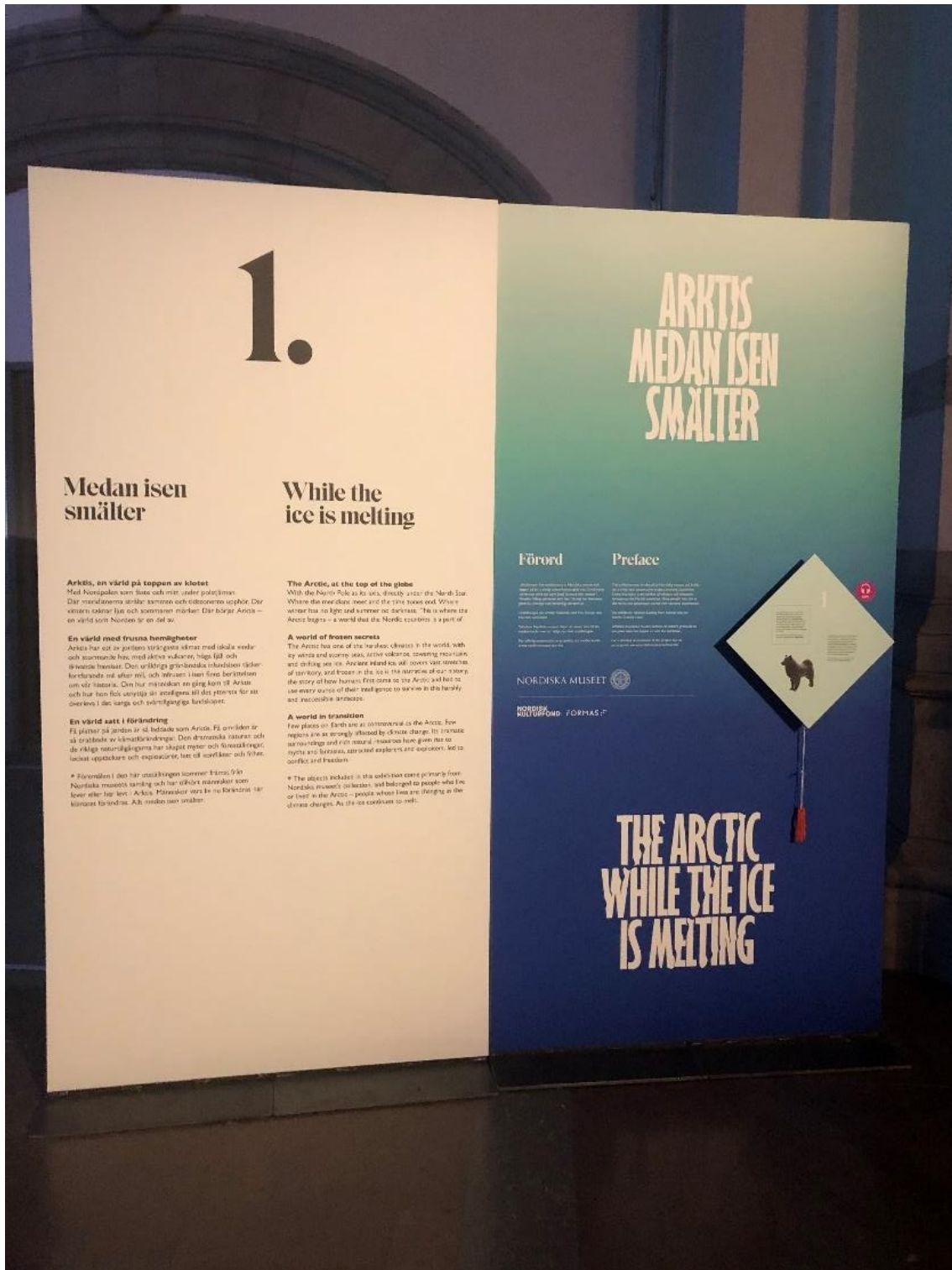


## Bildbilaga 2.1



Karta över utställningen Arktis – medan isen smälter (från Nordiska museets hemsida <https://www.nordiskamuseet.se/arktis>)

Bilbilaga 2.2



# 1.

## Medan isen smälter

**Arktis, en värld på toppen av klotet**  
Med Nordpolen som blick och mer än halvt polärtid. Där mörkret är evigt, stjärnorna och solen syns tydligt. Där vinden tar sig till ro och sommaren märks. Där borger Arktis – en värld som Norden är en del av.

**En värld med frusna hemligheter**  
Arktis har ett av jordens största skikt med is, vatten och snö. Här finns också stora mängder fossila bränslen. Den utsträckt grönlandskt utvidningen vidder förändrade mil efter mil, och till slut i slutet av den senaste isen. Den har sin ursprung i en gång kapad till Arktis och har den följande utvecklingen till det största för att överleva i den stora och svåråtkomliga kälkningen.

**En värld satt i förändring**  
Få platser på jorden är så hotade som Arktis. På området är så omfattande klimatförändringar. Den skandinaviska naturen och de rikliga naturmiljöerna har skapat myter och föreställningar, lockat upptäckare och reserörerna, lett till konflikter och förluster.

\* Förordet i den här utställningen kommer från FN:s Nordiska rådet och har tillfälligt namn som följande eller liknande: Arktis. Utställningen är en del av den nordiska kulturförståelsen. Allt medan man utvecklar.

## While the ice is melting

**The Arctic, at the top of the globe**  
With the North Pole as its axis, directly under the North Star. Where the midnight sun and the stars never end. Where winter has no light and summer no darkness. This is where the Arctic begins – a world that the Nordic countries is a part of.

**A world of frozen secrets**  
The Arctic has one of the thickest sheets of ice in the world, with by winds and storm seas, frozen volcanoes, snowing mountains, and drifting sea ice. Ancient inland ice still covers vast stretches of territory and frozen in the soil is the memory of our history. The story of how humans first came to the Arctic, and how to use every ounce of their intelligence to survive in the harshly and inaccessible landscape.

**A world in transition**  
Few places on Earth are as threatened as the Arctic. Few regions are as strongly affected by climate change. Its fragile nature and rich natural resources have given rise to myths and legends, attracted explorers and settlers, led to conflict and freedom.

\* The subject included in the exhibition comes primarily from the Nordic Council, or rather, will be shared to people who live or work in the Arctic – people whose lives are changing in the climate change. As the ice continues to melt.

# ARKTIS MEDAN ISEN SMÄLTER

## Förord

## Preface

Arktis är en värld på toppen av klotet. Med Nordpolen som blick och mer än halvt polärtid. Där mörkret är evigt, stjärnorna och solen syns tydligt. Där vinden tar sig till ro och sommaren märks. Där borger Arktis – en värld som Norden är en del av.

The Arctic has one of the thickest sheets of ice in the world, with by winds and storm seas, frozen volcanoes, snowing mountains, and drifting sea ice. Ancient inland ice still covers vast stretches of territory and frozen in the soil is the memory of our history. The story of how humans first came to the Arctic, and how to use every ounce of their intelligence to survive in the harshly and inaccessible landscape.

NORDISKA MUSEET

NORDISKA ROLLOFFOND FÖRMÄS



# THE ARCTIC WHILE THE ICE IS MELTING



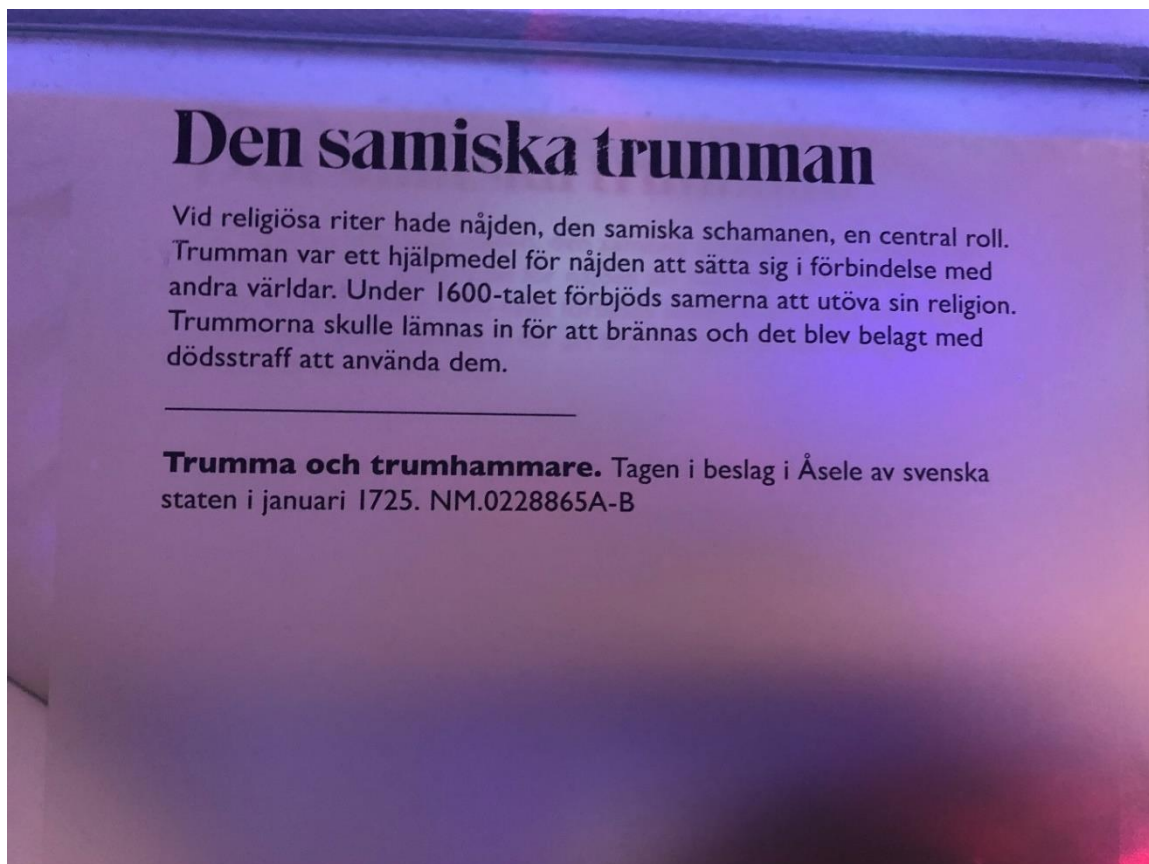
Bildbilaga 2.3



Bildbilaga 2.4



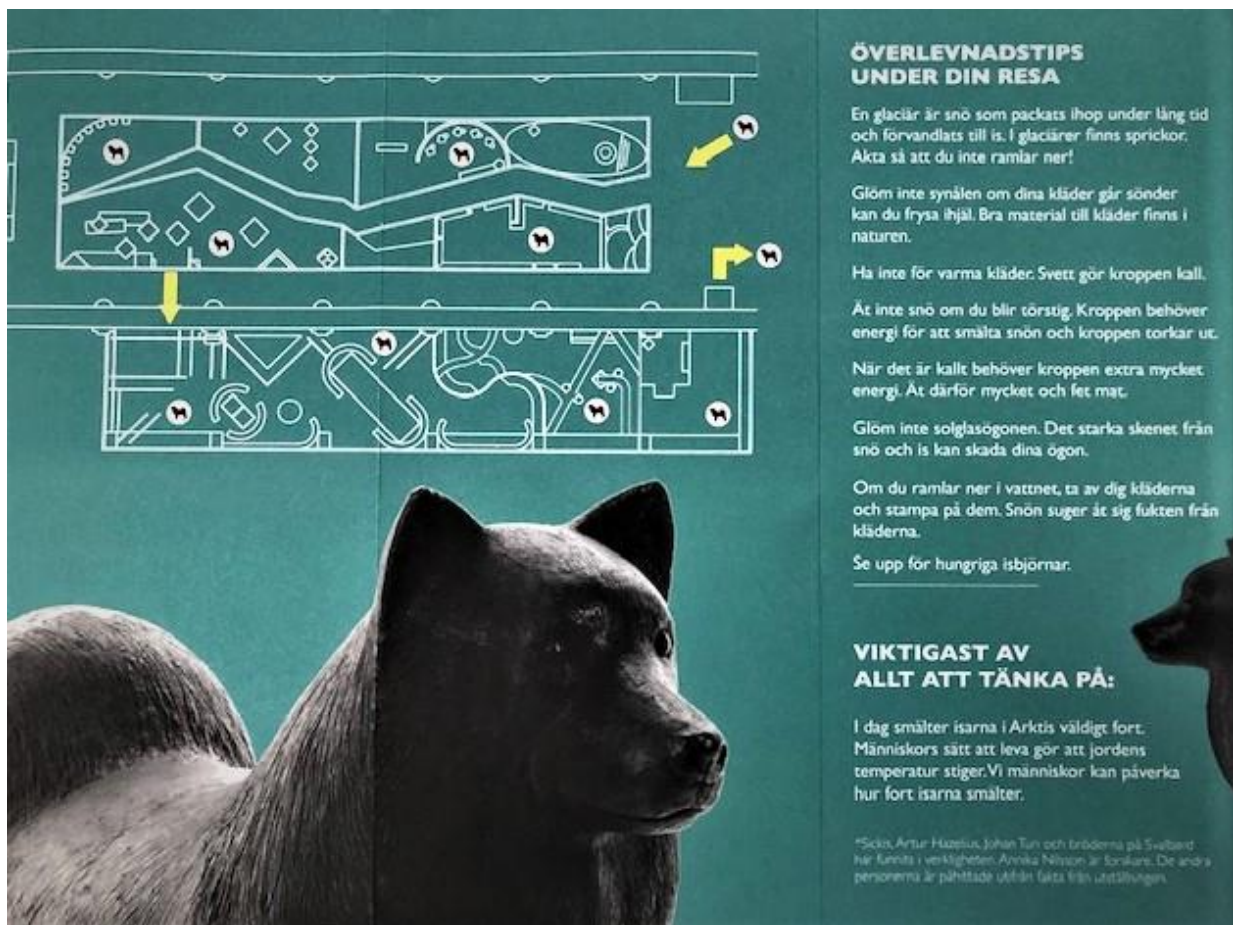
Bildbilaga 2.5



Bildbilaga 2.6



## Bildbilaga 2.7



**ÖVERLEVNADSTIPS  
UNDER DIN RESA**

En glaciär är snö som packats ihop under lång tid och förvandlats till is. I glaciärer finns sprickor. Akta så att du inte ramlar ner!

Glöm inte synålen om dina kläder går sönder kan du frysa ihjäl. Bra material till kläder finns i naturen.

Ha inte för varma kläder. Svett gör kroppen kall.

Ät inte snö om du blir törstig. Kroppen behöver energi för att smälta snön och kroppen torkar ut.

När det är kallt behöver kroppen extra mycket energi. Ät därför mycket och fet mat.

Glöm inte solglasögonen. Det starka skenet från snö och is kan skada dina ögon.

Om du ramlar ner i vattnet, ta av dig kläderna och stampa på dem. Snön suger åt sig fukten från kläderna.

Se upp för hungriga isbjörnar.

**VIKTIGAST AV  
ALLT ATT TÄNKA PÅ:**

I dag smälter isarna i Arktis väldigt fort. Människors sätt att leva gör att jordens temperatur stiger. Vi människor kan påverka hur fort isarna smälter.

\*Sådan, Artur Hasselus, Johan Tun och bröderna på Svalbard har funnit i verkligheten. Annika Nilsson är forskare. De andra personerna är påhittade utifrån fakta från utställningen.

## Kunit's trækarta från Umiivik

Den danska "Konebåds ekspeditionen", ledt av premiärlöjtnant Gustav Holm, gick till Grönlands östkust 1883–1885. Till uppdraget hörde att kartera och teckna områdena kring Ammassalik, ett arbete i vilket han engagerade de lokala inuitjägarna som experter. Jägarna följde Holm med teckningar och kartskisser över olika delar av kuststräcken. Med teckningarna följde detaljerade upplysningar om terräng, flora och fauna. De gav också information om vädervförhållanden, som byggde på djup och erfarenhetsbaserad kunnskap. Teckningarna innehöll bland annat uppgifter om hur solen står på olika platser vid bestämda tider om dagen och året. För att ge en helt korrekt bild av det område de kände så väl snidade jägarna också i trä.

Under en övervintring i Ammassalik (nuvarande Tasilaq) sökte Holm upplysningar om kusten längre norrut, från Sermiligaaq till Kangerlussuaq. Till sin hjälp hade han fångstmannen Kunit från Umiivik i Ammassalikfjorden. Kunit levererade all information i form av handskulptade, tredimensionella trækartor. Dessa beskrev topografiska kännetecken längs en sträcka på över 100 km. Kartornas längder innebar landets konturer utan också dess vidare utseende och fjällformationer. Husruiner och förvaringsplatser



Ur "Topografisk Atlas Grønland", udgivet af Det Kongelige Danske Geografiske Selskab, 1888

och förvaringsplatser var markerade och man kunde se var det gick att bära kajak över land mellan två fjordar förhindrade annan passage. De tre detaljerade kartor Holm fick med hem till Danmark innehöll också placernas lokala namn.

Enligt Kunit var det inte var ovanligt att man snidade i trä för att dela information om platser. Folket i Ammassalik är kända för sina vackra träsniderier. Under de långa vintrarna har fångstmännen sysselsatt sig med att tälja och dekorera redskap. Ornamentik på jaktredskapen stärker fångstytternas. Man har förmedlat kunskaper om fångsområden med riktigt berättande i kombination med träsniderier. Platser och händelser har trätt fram för åhörarnas blick och görts levande. Trækartornas vittnar om djup platskunnskap men också om en slående kreativitet i att förmedla och organisera kunskaper.

Under stora delar av 1900-talet bevarades kartorna vid Danmarks nationalmuseum. Till reparerades under 1980-talet och visas på Grönlands Nationalmuseum med andra kulturhistoriska föremål. I det så kallade MoonArk-projektet planerar man att skicka bilder av trækartorna vidare. Tanken är att de ska nå ända till månen som exempel på människans mest inflyka sätt att minnas och kommunicera.

Daniel Thorsløben  
Direktör för Grönlands Nationalmuseum och Arkiv  
Ur boken Arktiska spår (Nordiska museets förlag)

## Kunit's wooden map from Umiivik

The Danish "women's boat" (umiak) expedition, led by First Lieutenant Gustav Holm, explored the east coast of Greenland 1883–1885. The mission included mapping and drawing the areas around Ammassalik, a task for which he engaged the local Inuit hunters as experts. The hunters provided Holm with drawings and sketch maps of different parts of the coastline. The drawings were accompanied by detailed information on terrain, flora and fauna. They also provided data on weather conditions, which were based on profound empirical knowledge. The drawings included information on the position of the sun in different locations at specific times of the day and year. To give a completely accurate picture of the area they knew so well, the hunters also made carvings in wood.

While wintering in Ammassalik (today's Tasilaq), Holm sought information about the coast further north, from Sermiligaaq to Kangerlussuaq. To assist him he had the hunter Kunit from Umiivik in Ammassalik Fjord. Kunit provided all the information in the form of hand-carved, three-dimensional wooden maps. These described topographical features over a distance of over 100 km. The maps not only showed the contours of the land but also its broader appearance and its mountain formations. House ruins and storage places were marked and one could see where it was possible to carry kayaks overland when the ice between two fjords prevented passage by any other route. The three detailed maps that Holm brought home to Denmark also included the local names of the places.

According to Kunit, it was not unusual to make carvings in wood to share information about places. The people of Ammassalik are known for their beautiful wood carvings. During the long winters, the hunters spent their time carving and decorating implements. Ornamentation on hunting gear gives better luck to the hunter. Knowledge of hunting areas was conveyed through oral narratives combined with wood carvings. Places and events were conjured up for the audience's gaze and thus brought to life. The wooden maps testify to a profound topographical knowledge and also to a striking creativity in communicating and organizing knowledge.

During much of the twentieth century the maps were preserved at the National Museum of Denmark. Two of them were returned to Greenland in the 1980s and are on display at the Greenland National Museum with other items of cultural history. The MoonArk Project plans to send pictures of the wooden maps further away. The idea is that they will go all the way to the moon as an example of mankind's ingenious method of remembering and communicating.

Daniel Thorsløben  
Director of the Greenland National Museum and Archives  
From the book Arktiska spår ("Arctic Traces", Nordiska museets förlag)

Bildbilaga 2.9



## Pojken med de många hjälparna

## The boy with many helpers

Under ett par veckor i maj 1923 låg en grupp igloo ute på havsen mellan King William Island och Boothia Peninsula i högarktiska Kanada. Det tjugotal personer som bodde där tillhörde en grupp inuitar som kallas Netsillingmiut. Bland dem fanns femåriga Tertäg, pojken som en gång fick en skinnparka av sin mor med en förbluffande stor mängd amuletter.

During a couple of weeks in May 1923 there was a group of igloos out on the ice between King William Island and the Boothia Peninsula in the Canadian High Arctic. The twenty or so people who lived there belonged to a group of Inuit called Netsillingmiut. Among them was the five-year-old Tertäg, the boy who was once given a skin parka by his mother with an astoundingly large amount of amulets.



Fotograf utställt. Publikuset med fotograf utställt av Arsaautik Tertäg.

Arsaautik Tertägs parka förvärvades av den berömda – i Danmark närmast kanoniserade – upptäcktsresanden Knud Rasmussen under hans femte expedition till Thule. Sedan början av 1930-talet har dräkten haft en central plats i Nationalmuseets etnografiska utställning i Köpenhamn. Trots att vetenskapliga och pedagogiska ideal skiftat genom decennierna har den fortsatt att växa i sin mottag.

Arsaautik Tertäg's parka was acquired by the famous – in Denmark almost canonized – explorer Knud Rasmussen on his fifth expedition to Thule. Since the beginning of the 1930s, the costume has had a central place in the National Museum's ethnographic exhibition in Copenhagen. Although scientific and pedagogical ideals have changed over the decades, it has remained on display in its showcase.

The costume is so worn and fragile that visitors are not allowed to examine it closely. Through the glass you cannot detect the lingering smell of blubber or run your fingers over the well-greased surface of the skin. Yet visitors can imagine the child's presence in the costume. The impression of his small frame persists even though the body is no longer there. Yet it is not just recognition and empathy that is awakened. One's impression is upset by something more disquieting.

Dräkten är så sliten och skör att besökare inte får undersöka den närmare. Genom monterglaset

Perhaps the first thing you meet is the dead gaze of a large raven that has been hung across the boy's chest. Or you notice the skull of a wolverine attached to the side of the costume. An attentive visitor will soon note several animals and artifacts. In total there are said to be eighty power-charged items on the child's garment, some visible to the naked eye and others hidden. Why did Tertäg need to carry all this around? It must have hindered him at both work and play. And what meanings did all these items carry?

Knud Rasmussen said that it was mainly a matter of protection against evil spirits. Many Netsillingmiut believe that the amulets are also important in hunting. They enable people to "borrow" the characteristics of animals or rather of souls, as the animals' spirits are called in the eastern Arctic. These may be traits related to the appearance or behaviour of animals. The beak from the red-throated loon brought good luck in salmon fishing, while skin from reindeer legs granted their weaver speed and endurance when running. The bear claws gave Tertäg health, strength and a long life.

Arsaautik Tertäg became mayor of Pelly Bay. During his time the community acquired a school, a church and a library. In his autumn years he was awarded the order of merit by the Prime Minister of Canada.

kän man inte känna den kvadrerade lukt av späck eller komma åt att dra fingrarna över skinnets väl infettrade yta. Trots det kan publiken ana barnets närvaro i dräkten. Avtrycket av hans lilla gestalt finns kvar, fast kroppen är borta. Ändå är det inte bara igenkännande och empati som väcks. Intrycket störs av något mer oroväckande.

Först möter man kanske den döda blicken av en stor räv som hängs tvärs över pojkens bröst. Eller också lägger man märke till kraniet av en ulv som är fast i dräktens sida. Den som är uppmärksam noterar snart flera djur och föremål. Allt som sätts dit finns ättio kraftfulla objekt på barnets plagg, några synliga för blotta ögat och andra gömda. Varför behövde Tertäg känka runt på det här? Det måste ha hindrat honom i både sysslor och lek. Och vad var alla dessa objekt laddade med för betydelse?

Knud Rasmussen menade att det främst handlade om beskydd mot onda andar. Många Netsillingmiut menar att amuletterna också är viktiga vid jakten. De låser människors "låna" egenskaper av djur eller rättare sagt av djurens själar, som djurens andar kallas i östra Arktis. Det kan vara drag som hänger ihop med djurens utseende eller med deras beteende. Näbben från den rödströpta lomman broughte tur åt laxfiske medan skinn från rensrens ben gjorde sin bärare snabb och uthållig som kjepp. Björnklorna gav Tertäg hälsa, styrka och lång liv.

Arsaautik Tertäg blev borgmästare i Pelly Bay. Under hans tid fick samhället både skola, kyrka och bibliotek. Mot sin ålders höst fick han ta emot ett förtjänsttecken av Kanadas premiärminister.

Martin Appell  
Arkivering och inventering vid Nationalmuseet, Köpenhamn  
Ur boken *Arktiska spår* (Nordiska museets förlag)

Martin Appell  
Archaeologist and curator at the National Museum,  
Copenhagen. From the book *Arctic Spots* (Arctic Museum,  
Nordiska museets förlag)



Martin Appell

Bildbilaga 2.11



Bildbilaga 2.12







Bildbilaga 2.14

