

Museet som kontext – av Anna Viola Hallberg och Annica Karlsson Rixon

”Vetenskapen har alltid varit i konflikt med det berättande”

Jean-François Lyotard

Återblickens kraftfullhet

Konsten har i modern tid ägt möjligheten att på ett relativt flytande sätt förhålla sig till såväl illusion som verklighet i en rad olika kontexter. Museer bär å andra sidan ett ok av vetenskaplighet samtidigt som de, liksom biografer och teatrar, är platser som illustrerar eller gestaltar. Man skulle kunna tänka sig att gå vidare in i djupet via de museala paradorden; vårda, värna och visa, men den här textens fokus kommer främst att ligga på själva mötet som uppstår eller möjligen kan uppstå när samtidskonsten träder in i det kulturhistoriskt orienterade museet. Tonvikten i texten vilar hos konstnären men i samförstånd med den museala processen. De fyra aktuella verkens utformning och innehåll berörs helt kort, och vi belyser främst vad vi har förstått som syftet med Norsk kulturråds pilotprojekt *Museale Forstyrrelser*. Genom detta hoppas vi att kunna skrapa på ytan till vad ett sådant projekt faktiskt består av, vid sidan av att nya konstnärliga arbeten uppstår. Reflektionen kan inte bestå i en närstudie av mötet mellan specifika konstprojekt och museer av den enkla anledningen att vi aldrig besökt museerna och heller inte sett hur verken fungerar på plats (i de fall där de har installerats). Det vi kan bidra med är att hypotetiskt tänka oss in i situationen med hjälp av den återkoppling vi fick del av då konstnärerna beskrev sina verk och möten med institutionerna, samt den erfarenhet vi själva har av att arbeta i detta gränsland i egenskap av konstnärer med intresse för representation och maktfrågor.¹ Även de fyra verken framarbetade via pilotprojektet kan anses ha denna typ av ingångar. Väljer man dessutom att se *Museale Forstyrrelser* i en vidare kontext, presenteras möjligheten att öppna upp för en diskussion som inte enbart handlar om de specifika individer och museer som pilotprojektet bjöd in. Med det vidgade perspektivet främjas tanken på ett fortsatt projekt som når en allt högre grad av mognad.

Det är en fördel inför ett resonemang om konst på kulturhistoriska museer att erinra om projektets ambition, det som utgör dess särart. På Kulturrådets hemsida kan man läsa; ”Museale Forstyrrelser er et kunstprosjekt initiert av Norsk kulturråd i grenselandet mellom kunst og kulturvern. Målet er å skape nye kunstverk og hendelser som inviterer til refleksjon rundt historie, kulturarv og kulturarvinstitusjoner”. Syftet med projektet är följaktligen att få till stånd fyra verk som kritiskt reflekterar kring de grundläggande frågorna om historia, kulturarv och museernas roll i samhället. I detta avseende är det fyra starka verk som tillkommit. Samtliga går in på och ser till en eller flera av dessa aspekter. De verkar platsspecifikt och kontextuellt. Inget av verken arbetar med moment som inte går att föra till en helt annan (läs nästa) utställningsplats. De bär inte krav på specifika inlån från det museum de uppstod vid. Det är däremot möjligt att de har sin största sprängkraft installerade vid dessa museer, eller vid miljöer med liknande erfarenheter. På Kulturrådets hemsida nämns inte något om hur en återkoppling kan ske eller om det ens bör ske. Vilka lärdomar kan man nå om örat vilar hos de inviterade konstnärerna Margareta Bergman, Jon Gundersen och Elise Storsveen, Pierre Lionel

¹ Heldag på Norsk Kulturråd, 15. januari 2009, Oslo, samt vid samtal via e-post och telefon med några av konstnärerna främst för att referera till uppgifter lämnade i texten för att kontrollera att de stämmer överens med den faktiska situationen.

Matte och Beathe C. Rønning? Vilka är deras erfarenheter i arbetet med att ta fram verk för institutionerna Varanger Samiske Museum/Várjjat Sámi Musea, Hedmarksmuseet, Valdres Folkemuseum samt Gjenreisningsmuseet for Finnmark og Nord-Troms?

Samtliga inbjudna konstnärer har uttryckligen sagt att de sett det som ett spännande och utmanande projekt. Den typ av konstnärer som väljer att gå in i ett projekt av detta slag har dessutom en vilja att kommunicera. De önskar att det de gör ska nå sin publik. I vidaste mening skulle vi kunna kalla dessa punkter av sammanförande för ”möten” som innefattar konstnär, verk, museum, publik, uppdragsgivare etc. I pilotprojektets formulering finns som nämnts inget som säger att det framtagna verket ska ställas ut. Men vi vill tro att uppdragsgivaren har en idé om att verket som levereras kommer att användas. Låt oss för ett ögonblick göra ett nedslag vid ett relativt nytt museum i Sverige, Världskulturmuseet.² Där använder man sig av olika modeller: specialbeställda verk, konstnärer som rör sig inom ramen för en utställning, konstnärer som arbetar med samlingarna, men även av befintliga verk som lyfts in i tematiska utställningar. Det som framförallt verkar vara gemensamt, om man söker spåra anledningar till att lyfta in samtidskonst i utställningarna, ligger i en önskan om utökad dialog kring det som utställningen handlar om. Det förefaller vara ett sätt att gå vidare in i begrepp som kanske har stagnerat eller som inte ens tidigare berörts. I Världskulturmuseets fall menar man att konsten utgör en ”annan röst” än den egna, åtminstone om man frågar personen som är ledare för utställningsverksamheten.³ Oavsett hur man ser på avsändarfrågan, om vem som står

bakom ett verk, förblir det centralt hur den som betraktar eller interagerar med verket upplever det i relation till resterande delar av utställningen. Vi torde kunna slå fast att med ett lyckat projekt tillkommer en grad av konfrontation med det ämne som utställningen handlar om. Det kanske till och med leder till reflektion och diskussion hos institutionen och dess personal. Beroende på mot vem projektet vänder sig, måste en rad olika åtgärder vidtas. Vi kommer att fokusera på att lokalisera några av dessa. Ett sätt att gå tillväga är att redan före projektets start tydliggöra vem som har ansvar för olika delar och vad som förväntas uppnås med projektet i stort. Först då kan någon av de inblandade parterna faktiskt känna att de gjort ett bra jobb som respekteras och med detta även låta verket ha sin verkan och agera i utställningskontexten.

En av de faktorer, som samtliga konstnärer i pilotprojektet hade gemensamt vid presentationen, var att de ingående beskrev den tid de ägnat till att arbeta fram en möjlig kommunikationskanal med sitt museum. Som utomstående är det svårt att förstå denna typ av projektplanering från Kulturrådets sida, och det är svårt att se det i annat ljus än en oförsiktighet med såväl kraft som resurser. En konstnär bör inte idogt behöva banka på museets dörr för att förstå vem man kan tala med eller vad man kan arbeta med när det kommer till samlingarna, eller var i museets lokaler verket kan få sin plats. Som konstnär, när anser jag att mitt projekt ”fungerar”? Hur bedömer man om ett projekt som *Museale Forstyrrelser* är lyckat? Vem gör dessa bedömningar? Blir någon av konstnärerna inbjuden att åter göra ett projekt och tackar ja till erbjudandet, så kanske det är ett momentum av fullbordan just i gesten av fortsatt framåtrörelse. Men hur förbereder sig aktörerna på en situation där en part är nöjd och den andre missnöjd eller

² www.varldskulturmuseet.se

³ Visualizing in Museums – Exhibiting the Subject Withholding the Object, Master Thesis, International Museum Studies, Museion, Göteborgs Universitet, 2008

kanske endast tveksam till resultatet eller processen? Medför ökad grad av transparens och förberedande kommunikation att detta glapp minskar? Vari ligger en gemensam förförståelse? Låt oss försöka summera helt kort. Projektet är bemedlat av tredje part, för enkelhetens skull kallar vi denna part för uppdragsgivare eller beställare. Yrkeskategorin konstnärer har historiskt sett alltid arbetat mot beställare. I det fall vi nu håller på att göra erfarenheter från, har den ekonomiska uppbackningen till stor del gått direkt till konstnären, som på uppdrag ställt sig villig till att göra ett verk till eller utifrån det museum man blivit tilldelad. Konstnären ska leverera verket inom utsatt tid. De museer som tackat ja till att vara värd för pilotprojekten, eller kanske bara någon av personalen vid dessa, har sett detta som något spännande och ställt sig till förfogande efter förmåga och kapacitet. Lyssnar man till konstnärerna, så har här inte funnits något kontrakt eller någon

övergripande plan att förlita sig till eller stötta sig mot. Mötets art har präglats av den kontakt som konstnären själv lyckats uppbringa med museet. Man skulle kunna se det som att konstnären levererar en ”gåva” till museet i form av ett verk. Vad som dock inte har varit tydligt är hur mottagande eller överlämnande sker. En rad frågor står öppna som handlar om förvaltning och integration av detta arbete. Det är möjligt att projektet skulle bli smidigare om målformuleringen för olika faser av projektet stakades ut och utgjorde ett slags statusmöten eller referenspunkter. Målformuleringar behöver inte vara gemensamma i alla led för alla inblandade, men det bör vara klart vad syftet med projektet är för att beredskap ska finnas hur det kan användas i mötet med sin målgrupp. Med andra ord så är det som bör arbetas fram i varje enskilt fall en tolkning av den generösa ram som formulerats av beställaren. Detta bör förhandlas separat för varje nytt uppdrag under handledning av en projektledare som troligen med fördel kommer från just beställaren. Detta för att underlätta för konstnären, men även för museets möjligheter att kunna integrera projektet i sin övriga verksamhet, så att ett möte sker mellan verk och dem verket är ägnat, det vill säga museets besökare eller personal om projektet är ägnat den inre kretsen. Ett viktigt led är även själva lanseringen av det färdiga arbetet som ju ingår i ett unikt sammanhang, i ett pilotprojekt. Här ser vi ytterligare en punkt där Norsk Kulturråd kan gripa in och rekommendera hur museerna gör detta. Kanske blir dessa verk en dag betydande på liknande sätt som de fotografier som togs under depressions- och krigsåren i USA (1935-1945), via den satsning som Farm Security Administration och Office of War Information Collection då gjorde. Detta är bilder som figurerat i en rad sammanhang och som idag finns tillgängliggjorda på bred front via samarbetet mellan Library of Congress och det nätbaserade projektet The Commons där kulturhistoriska institutioner visar upp sina fotografiska arkiv.⁴ Först ut med detta var just Kongressbiblioteket i Washington DC men nu finns även europeiska institutioner representerade.

Såväl museet som konstnären har i vår tid av nätbaserade media möjligen en gemensam faktor i utställningsrummet att ta vara på och det är just objektets fysiska relation till den betraktande människan. Dels vad den rent taktila egenskapen beträffar, dels även beträffande relationen mellan objekt, rum och människa. Vad konstnären och konstverken kan göra är att bland annat bistå med att öppna upp för att se det till synes bekanta på ett nytt vis. I denna funktion är konstnären inte belastad av institutionens historia eller ämnets börda utan kan röra sig friare. Men likväl måste mötet mellan verk och publik kontextualiseras, något som vi noterat ofta inte sker när samtidskonst inkorporeras i ett museum. Det är orimligt att begära att samtidskonsten i sig själv skall

⁴ <http://www.flickr.com/commons?PHPSESSID=ea7b4da468f5935f24b65f41dbfc356f>

hävda sig i diskursen. Dessutom är det ignorant mot besökaren att låta denne på egen hand få sortera i såväl uttryck som innehåll utan förförståelse. Förförståelse skapas såväl inom som utanför utställningsrummet och är en del av just lanseringsarbetet.

Konstens samverkan

Det vi kan se i de arbeten som tagits fram av konstnärerna i *Museale Forstyrrelser* är att de arbetar utifrån olika metoder, strategier och material. Att de finner sina unika vägar gör också att det är svårt att tala om de olika projekten under det samlade begreppet samtidskonst på kulturhistoriskt orienterade museum. Varje möte mellan museum och konstnär kommer att medföra sina specifika krav och behov för att göra verket så verkningsfullt som möjligt, då det är installerat vid institutionen. Pierre Lionel Matte kom att göra två verk som båda utgår från hans far, Jean Henri Matte, en Belgare som växte upp i norra Frankrike men som kom att bosätta sig i Norge på 1950-talets mitt. Verken belyser konfrontationen mellan dessa två kulturer och via detta gör Pierre Lionel Matte en personlig läsning av mötet med norsk nationalromantik så som den finns i representerad vid Valdres Folkemuseum. Med verket *Histoires sur mon père* har en ”alternativ” promenad kommit till stånd utmed de stigar besökaren kan vandra i friluftsmuseet som berättar om bygden. Informationstavlorna vid den nya slingan följer befintlig estetik men lyfter fram frågor som uppstår mellan det norska och fransk/belgiska. Bilderna som används kommer från Mattes personliga album men griper tag i likheter i området runt museet. En fiktion uppstår och vinner sin kraft i brytpunkterna mellan de olika narrativa linjerna. På ett liknande sätt sker mötet mellan platsen där läsaren står i friluftsmuseet och den plats som är representerad i fotografierna. De två platserna vävs samman och förefaller att vara samma. Genom denna strategi åskådliggörs många centrala kulturarvsfrågor. Här belyses även fotografiets och den kulturhistoriska förtätningens möjligheter och begränsningar till dokumentation. Detta sker samtidigt som verket lyfter fram tolknings- och representationsfrågor som gäller rätten eller kanske snarare möjligheten till en läsning av platsen genom att det skapas en illusion om att huvudpersonen i verket, Jean Henri Matte, varit där på plats. Är det viktigast att en viss persons historia arkiveras eller att belysa ett fenomen via en rekonstruktion? Verket bjuder även in betraktaren som inte är uppvuxen i den monokultur som konstruerat det att reflektera kring vad som uppstår när vi beskådar detta kulturlandskap. Detta är en liknande frågeställning som görs aktuell i det tio minuter långa videoverket *Pierre le Ménétrier/Per Spelemann*, där konstnären samlat ihop en rad objekt från hemmets sfär. Objekten liknar dem som finns i samlingarna på Valdres, men konstnären använder dem som musikinstrument. Färgskalan i videoverket har inspirerats av färgerna i museets nejd. Kända folktoner blandas och bryts upp till något som har sina rötter i elektronmusik.

Även Jon Gundersens och Elise Storsveens projekt tar sin form utifrån fotografiska bilder. De har gjort ett subjektivt urval av bilder som de av olika anledningar tycker är anmärkningsvärda. Hedmarksmuseet har ett angränsande fotografiskt arkiv och det är till detta som konstnärssduon har återanvänt. Arkivets anteckningar har inte inkorporerats, fotografierna förblir anonyma. Somliga bilder är donerade från amatörfotografer, andra har uppstått under professionella omständigheter. Verket, som är utformat som en bok, var vid presentationen tillgänglig endast i modellform i nedskalad storlek. Konstnärerna nämnde möjligheterna att göra en utställningsvariant där boken ställs på högkant och dras isär likt ett dragspel så att sidorna blottläggs. Den enskilda boken är således inte inbunden i ryggen, utan varje ark hänger samman med det invid. Den kan därför, om den görs i en storlek som minner om den som vi hade tillgänglig vid presentationen, bläddras i från två håll. I boken återfinns temat ”vatten” i både flytande och fast form, under såväl

sommar som vinter med det gemensamma projektnamnet ”Vann - is – snø”. Verket kan mångfaldigas eller göras i större skala som utställningsexemplar i en mindre upplaga. Gundersens och Storsveens arbete talar bland annat om museala frågor som tillgänglighet till arkiv och arkiveringsprinciper. Det förmedlar också en associativ historieskrivning, där bilder kopplas samman utifrån helt andra principer än vad man vanligtvis ser på etnografiska eller historiska museer.

Även Beathe C. Rønning arbetar med den fotografiska bilden och tar upp frågor om representation. Hon riktar inte blicken in mot museets samlingar och dokumentation, utan fäster den mer tematiskt genom att belysa förhållandet mellan ting och människor. Hon länkar samtiden globalt och lokalt och undersöker människans relation till tingen och betydelsen av objektet som del av minnet för våra berättelser. Verket *Folk & Ting* rör vid de djupaste av sår genom att gå in och möta museets centrala punkter tvångsevakuering och ockupation i andra världskrigets Norge. Hon för samman detta med människor som nyligen anlänt till Norge undan politiska konflikter och krigszoner. Med text, bilder och ljud ger Rønning alldagliga föremål en specifik berättelse. Personers minnen blottläggs. Denna gest kan också ses som kommenterar till hur modellerna för indexering och dokumentation sker vid ett museum. Det är inte den välformulerade neutrala föremålstexten och inte heller samlingens indexkort som gör objektet värdefullt. Det är känslan som är förknippad med tinget och minner om människors likhet, styrka och tilltro, men också skirhet. Gjenreisningsmuseet visar hur invånarna i trakten skapade sina nya hem genom optimism, stark framtidstro och beslutsamhet. Genom verket *Folk & Ting* öppnas möjligheten att uppmärksamma frågan om hur personer som inte har släktled i trakten, förhåller sig till traktens historiska skeende i relation till sin egen historia. Men också själva inställningen till främlingen undersöks. I en av filmsekvenserna ges en tydlig bild av att folk i bygden behöver varandra och att just närheten till minnet av liknande händelser kanske är det som förenar dem.

Margareta Bergman ville kanske fjärma sig från Varanger Samiske Museum/Varjjat Sámi Museas som moderna museer med pekskärmar och iscensättningar med ljus och ljud. Hon har använt en estetik som de flesta museer arbetat sig bort ifrån. Hennes verk presenteras på enkla monterbord och väggar. Det omfattar en rekonstruktion av en tröja utifrån ett fotografi ur museets arkiv. Hon har också producerat ett grått häfte, och detta följer den profil som redan finns i bruk i museets publikationer. Hon tillämpar grepp, vars resultat utgör spänningsfält inom museiologin, då hon såväl rekonstruerar som gör tillägg tämligen godtyckligt. Det görs i den mån vi som betraktare kan ha svårt att förstå, i gränslandet mellan verklighet och fantasi. Vid presentationen berättar hon också att hon kom att känna sig precis så som arbetets titel *Vilse i Sameland* indikerar. Bergman beskriver hur hennes arbete riktar uppmärksamheten mot den irrationella, mystiska och absurda sidan av människans verklighetsupplevelse och hur hon med detta driver in i ett poetiskt dokumentärt landskap. Ett utrymme uppstår mellan det sakliga i den museala sfären och det vardagliga och gåtfulla i det profana. Vi kan i Bergmans arbete ana spår av rotlöshet, av att inte riktigt känna en tillhörighet. Hon balanserar på gränsen mellan ägandeskap och utanförskap. Som hon själv uttrycker det i sin summering av projektet: ”Det var nok jeg som ble mest forstyrret...”.

Aktören och ägandeskapet

Konstnären förväntas att hantera de villkor som råder eller uppstår. I vissa fall går konstnären i bräsch och formar samhället genom att alternativa vägar skapas då andra inte längre fungerar. Detta åtminstone om man lyssnar till en teoretiker som Richard

Florida och den T-modell (Teknologi, Talang och Tolerans) han förespråkar för lyckad samhällsutveckling. Och säg det samhälle som inte vill fortsätta en positiv expansion? Men det som målas upp är inte nödvändigtvis den mest gynnsamma situationen för konstnären, utan ett sätt att se kreativitet som en väg mot generella framsteg. I Sverige har konstnärsrollen på senare år fått en pålaga från kulturpolitiskt håll och konstnären förväntas nu vara entreprenör. Detta är egentligen ingen större nyhet för någon konstnär. Det nya är snarare att man vid en pågående nedskärning av det ekonomiska stödet till den kulturella sektorn vill skjuta över ett vidgat ansvar till konstnären. Men i detta avseende är det en hård konkurrenssituation som konstnären utsätts för att försöka leva upp till entreprenörens roll genom att söka nya kanaler för förverkligandet av ett projekt eller ett verk. Den som tävlar om samma medel tillhör kanske en institution som ett museum eller är projektledare vid en organisation eller ett företag. I ansökan måste konstnären lönemässigt placeras högre än institutionens eller organisationens nivåer, en kostnad som åtminstone i de förberedande leden inräknas (direkt eller indirekt) i dennes månadslön. Här finns ett glapp som det har talats väldigt lite om i Sverige. Den Norska debatten på detta om råde saknar vi inblick i, men liknande förhållanden råder i såväl USA som Storbritannien.

Konstnären är så gott som alltid frilansande. Konstnärer anlitas sällan i egenskap av just konstnärer från näringslivet eller det allmänna, utan det sker i form av någon av alla hattar som konstnären kan tänkas bära som ”problemlösare”, producent, redaktör, kock etc. Som ett exempel på en anställning som konstnär som befinner sig mellan det två varianterna, utan ett krav på specifika verk, kan nämnas Jörgen Svensson.⁵ Han har efter ett projekt i Stavanger fått en anställning vid Göteborgs Stadsmuseum under ett års tid, augusti 2008-09. Det är en halvtidstjänst, där tanken är att han ska kunna bistå i förändringsarbetet i stort. I somliga fall förekommer även uppdrag eller beställningsverk, dock inte beställda av tredje part som fallet är vid Norsk Kulturråds initiativ. *Museale Forstyrrelser* står i särställning eftersom pengarna följer konstnären. Det förväntas att konstnären gör just inget annat än ett verk utifrån grundförutsättningen, utan krav på medgivande från mottagare eller beställare. Detta är ett generöst spelrum som är viktigt att lyfta fram, eftersom det annars är så lätt att hamna i en situation där man som kritiker ser enkom till vad museerna vinner på denna typ av projekt. Ser man det utifrån konstnärens perspektiv innebär projektet en möjlighet att kunna arbeta koncentrerat, långsiktigt, med visshet om inkomst, men även om täckta kostnader för produktionen.

Detta ger anledning att återvända till frågan om ägandeskap. Det är vår bestämda uppfattning, efter att ha diskuterat det norska pilotprojektet och andra liknande fall, att en ekonomisk resurs bör avsättas till varje museum. Man skulle kunna tänka sig ett scenario där uppdragsgivaren/beställaren utfärdar en rekommendation om hur projektprocessen kan se ut för att få konstellationen samtidskonst och ovan nämnda museiväsende att utvecklas till en nisch. Inte minst besökaren har något att vinna. Om en dialog, ett möte, inte inträder i den initiala fasen föreligger onödigt stor spänning (och kanske ett risktagande) vid överlämnandet av det färdiga verket. Om en tredje part är beställaren bör denne stimulera museet att integrera projektet i sin ordinarie verksamhet med pedagogik och andra programpunkter och på så vis inta ett ägandeskap över själva utställningsfasen eller för den delen processen, om det är ett projekt som utgår från ren institutionskritik.

⁵ www.jorgensvensson.se

Vi befinner oss i en tid där ordet ”kris” ofta brukas för att beteckna olika delar av vårt samhälle: det talas om finanskris, politikerkrise, förtroendekris, kulturkris... Ser man till den museala sektorn, har denna legat långt före de övriga med att vara i just kris. Men tar vi fasta på vad museer egentligen är bra på, vari den generella kunskapen hos denna typ av institution ligger, så är det i förmågan att strukturera, sortera och hantera. Dessa förmågor borde mycket väl kunna gripa in och bli instrument ut ur dessa kriser. Kanske är tiden inne för museerna att träda in som brobyggare mellan individer och det offentliga rummet, denna gång med större varsamhet än under den våg av nationalstatsbyggande som museerna i många delar av världen var intimt förknippade med i det publika museumväsendets begynnelse. Vårt kulturarv vilar inte bara på det materiella utan till allt större del på den mer nyanserade bild av vår samtid och historia som bara delvis kan representeras via objekt. Det är inte objektet i sig, men *hur* vi ser på saker, som blir allt viktigare i informations- och kunskapssamhället. Med detta ökar också vikten av att representera även den så kallade icke-materiella kulturen, och att omkonstruera bilder som tidigare fogats samman i utställningskontexter. Ett exempel är att lyfta in segment baserade på muntligt berättande. Denna typ av dokumentation kan skapa nya svar på frågan om vem som äger rätten att styra den historieskrivning som museerna medverkar till. Konsten kan användas av museet som en väg mot ett ökat reflexivt förhållningsätt och genom detta generera dialoger. Det florerar ofta en förutfattad mening bland museiarbetare att samtidskonsten kan gripa in och verka på egen hand. Vi vill understryka att det inte är allt för sällan först då museet aktiverar konstverket som det kan träda in och få sin verkan i den institutionella kontexten. Konst kan bistå med att utforska, förstå och tolka omvärlden. I de arbeten som producerats via *Museale Forstyrrelser* har nya vägar öppnats. Samtidskonsten har bistått museerna i att finna nya besökargrupper och kanske också i att smittas lite av konstens ”hype”. Konsten kan också vara en tänkbar väg för att introducera alternativa läsningar av själva idén kring den museala utställningen till en modell som tar hänsyn till det paradigmskifte som passagen från modernismen i det Zygmund Bauman kallar för flytande modernism. Detta påverkar även hur vi som besökare både ser och uppfattar ett museums innehåll. Institutionerna har via konstnärerna frilagt delar av sina dolda skatter och tillgängligheten har genom detta både vidgats och ökat.

Vid sidan av logocentrismen

Samtidskonsten kan bidra till projekt som väcker nyfikenhet för historia i lokala och globala perspektiv. Genom uttryck man finner i “non-textual media” (till exempel måleri, video, fotografi, nätbaserade media och performance) kan konsten öppna en väg in i ett sätt att se som är vid sidan av logocentrismen. De kulturhistoriska museerna har en möjlighet att spela en mer aktiv roll när det gäller att skapa alternativa bilder av historien och förmedla en mångfacetterad historia som öppnar vägar att förstå vår samtid. Via konsten kan vi nå alternativa medel att utforska, förstå och tolka omvärlden med och kanske även finna vägar ut ur akademiska återvändsgränder, som till exempel det som kallats för representationskrisen. Något som inte bara museum drabbats av utan framförallt kärnämnen som antropologi.

Tanken med vår text är att främja det fortsatta projektet genom att invitera till fördjupade diskussioner mellan museer, konstnärer, uppdragsgivare och besökare. Vi har velat erinra om vad som sker då den museala traditionen och museerna möter samtidskonsten. Vi vill å ena sidan föra upp diskussionen bortom de individer och museer som pilotprojektet har bjudit in, men även se till generella erfarenheter från de individuella projekten. Kanske detta kan åstadkommas genom att ställa både museer och konstnärer frågan hur de önskar att processen skulle ha sett ut och hur de önskar att

beställaren skulle ha agerat under processen och inför mötet med utställningskontexten. Genom detta utgör *Museale Forstyrrelser* en unik möjlighet att nå milstolpar mot de olika typerna av möten som processen kantas av. Även om marken är beprövad förut, så är det få som utvecklade metoder eller ens modeller för dokumentation och reflektion över projektets utformning. Det är här som den verkliga pilotdelen ligger i ”*Museale Forstyrrelser*”, i viljan till självreflektion. Med detta sätts Norge även på den internationella kartan inom såväl konst- som muséområdet, vilket, om jobbet med att genomlys pilotprojektet görs grundligt, ger kommande projekt en unik erfarenhetsbas från *Museale Forstyrrelser* i ryggen. Det råder inga tvivel om att verken inom pilotprojektet i sig lever upp till det mål som Norsk kulturråd satte upp, nämligen att göra nya konstverk och iscensätta händelser som inviterar till reflektion kring historia, kulturarv och kulturarvsinstitutioner.

För att inte falla på det som utmålas som den starkaste kritiken, att museerna försummar sina uppdrag om de visar samtidskonst är det viktigt att tydliggöra konstens tänkta funktion i det sammanhang i vilket den infogas i det specifika museirummet. Den konst som hänger på många institutioner idag var en gång i historien just införskaffade och gjorda i sin samtid. De var också kanske just beställningsarbeten. Det är möjligt att det är just i hur konsten verkar i relation till sin egen samtid som är det som förändrats. Kanske är det här som konstens största potential ligger för museerna, i förmågan att skapa en diskussion om vår syn på samtiden i relation till såväl historien som tiden framför oss.

Texten publicerad av Norsk kulturråd (Oslo, oktober 2009) i projektet: MUSEALE FORSTYRRELSER- et forsøksprosjekt i regi av Norsk kulturråd

Annica Karlsson Rixons och Anna Viola Hallbergs gemensamma konstnärliga arbete utgår från en dokumentär metod med intervjuer och porträtt som bas. Det grundläggande researcharbetet ges stort utrymme. De foto- och videobaserade verken presenteras oftast i rumsliga installationer som öppnar för flytande tolkningsmöjligheter. Utställningarna sammankopplas med omkringhändelser så som seminarier eller workshops. Hallberg har en MA i International Museum Studies från Göteborgs universitet. Karlsson Rixon är doktorand i konstnärlig forskning/fotografisk gestaltning vid Högskolan för fotografi, Göteborgs Universitet