



Kristin Skjelbred

Mellom fiksjon og autentisitet

Til Elise – en personifisert museumsutstilling*

I lys av teoretiske diskusjoner om autentisitet og representasjon drøftes det hvorvidt fiksjon som utstillingsgrep kan være autentisk. Diskusjonen tar utgangspunkt i den kulturhistoriske utstillingen «Til Elise», som er basert på problemstillinger knyttet til en autentisk livshistorie. Historien er presentert på en måte som bryter med realismen og med hva museumshistoriske kriterier betegner som autentisk. Ved å anvende et teatervitenskapelig perspektiv og knytte representasjonen til fiksjons- og autentisitetsproblematikken, har utstillingen vist at fiksjon også kan være autentisk.

Mens representasjonen i teatersammenheng kan oppleves som ekte og opprinnelig, kan den også leses som fiksjon, fordi den samtidig er en gjengivelse og tolkning av virkeligheten. Det samme gjelder i stor grad for museumsutstillinger. I likhet med et teaterpublikum vil museumsbesøkende også måtte erkjenne representasjonen som virkelighet og fiksjon på samme tid. Iscenesettelsens ektethet, eller fiksjonens autentisitet, blir på den måten til en subjektiv erfaring hos publikum. Det innebærer at en tydelig konstruert utstilling også kan berettigende en autentisitetsopplevelse på linje med andre utstillinger hvor autentisitet er et uttrykt mål.

I 2008 åpnet den kulturhistoriske utstillingen «Til Elise» i Bråtagata 47 på Eidsfoss i nordre Vestfold. Det lille tettstedet ligger mellom Bergsvannet og Eikern i Holmestrand kommune, og utgjør et verdifullt kulturmiljø. Eidsfossen – med tilliggende malmgruver og store skogområder – la grunnlaget for etableringen av Eidsfos Jernverk i 1697. Historien er nært knyttet til Vestfolds grevskapstid, og har vært en viktig del av fylkets industrihistorie. Mens produksjonen av jern opphørte i 1880-årene, fortsatte Eidsfos Verk som støperi fram til 1961. I dag er det mekanisk industri på stedet, og kraftproduksjon er en viktig del av virksomheten.

● «Elise 89 år» Foto: Hilde Woxen Stormark / Vestfoldmuseene.

* Artikkelen er fagfellevurdert

Siden slutten av 1970-tallet har det blitt nedlagt mye arbeid i å bevare det gamle verkssamfunnet. Spor av jernverksdrift, sammen med arbeiderboliger og hovedgård, danner en helhet som representerer kanskje et av landets best bevarte jernverkssamfunn. Stiftelser, frivillige lag og foreninger har bidratt aktivt til dette. I tillegg har Nord-Jarlsbergmuseene, som i dag er en avdeling i Vestfoldmuseene IKS, arbeidet med museumsvirksomheten på Eidsfoss i lang tid.

Det har gått mer enn ti år siden «Til Elise» åpnet. Nord-Jarlsbergmuseene hadde ansvaret for konsept, prosjektutvikling og drift. I denne prosessen hadde jeg prosjektlederansvaret, som i hovedsak bestod i valg av designløsninger, men også til dels innholdsproduksjon. Artikkelen er derfor et uttrykk for praksisnær refleksjon framfor et distansert, kritisk utenfra-perspektiv. Mangelen på distanse vanskeliggjør en objektiv framstilling av temaet, men forhåpentligvis uten at det svekker evnen til å stille kritiske spørsmål. Å være en del av det som beskrives, kan kanskje heller være en styrke – fordi man har erfart og «kjent på kroppen» problemstillinger og motsetninger som gjerne oppstår i prosessen fram mot ferdig utstilling.¹

At det er mer enn ti år siden utstillingsåpningen, kan synes lenge, men jeg mener at «Til Elise» fortsatt er interessant. Den belyser fremdeles et lite omtalt tema i jernverkshistorien, og har et utstillingsdesign som ikke umiddelbart bekrefter forventninger om autenticitet og hva museumsutstillinger er. «Til Elise» markerer en avstand til forestillingene om naturtro og nøytrale representasjoner. Disse forestillingene var riktignok mer framtrædende for 120 år siden, men jeg vil våge å påstå at de fortsatt øver sterk innflytelse på etablert museumspraksis. Forestillinger om autenticitet – i form av mimetisk gjengivelse av fortidig eksistens og materialitet – opplever jeg som seige, mentale strukturer. Med det som bakgrunn behandler artikkelen en problemstilling knyttet til utstillingsstrategi basert på personlig og deltakende erfaring.

«Til Elise» er en utstilling om formerenken Elise Kristensen (1867–1957) og hennes muligheter og begrensninger knyttet til det å forsørge seg selv og fire barn i et mannsdominert verkssamfunn. I motsetning til flere kvinner i hennes situasjon ble hun ikke kastet ut av leiligheten som tilhørte verket. Elise unngikk fattigkassa og klarte å forsørge seg og fire barn ved å ha arbeidere i kosten. På den måten ble hun ansatt på Eidsfos Verk og fikk beholde sitt husvære. Folketellinger, stemmerettsprotokoller og verkets arkivmateriale bekrefter dette.

Den historiske konteksten er med andre ord knyttet til en autentisk livshistorie. Historien hennes er formidlet i en typisk arbeiderbolig på Eidsfoss, men da Elise ikke har bodd i denne, er hennes tilknytning til boligen kontrafaktisk. Hun bodde riktignok i en tilsvarende naboileilighet, men begge leilighetene har i tidens løp gjennomgått store forandringer. Den historiske lesbarheten er derfor svek-



Bråtagata 47, nærmest i bildet. Foto: Hilde Woxen Stormark / Vestfoldmuseene.

ket. En rekonstruksjon basert på generell kunnskap om perioden ville derfor blitt svært omfattende. Forventningen i nærmiljøet om å tilstrebe en visuell autentisk ramme rundt fortellingen om Elise var likevel til stede. Fra museets side var det imidlertid et ønske om å introdusere et nytt utstillingsgrep innenfor en museal kontekst.

Resultatet ble en utstilling som befinner seg i et grenseland mellom museums- og historieformidling, design og kanskje til og med kunst. I hvilken grad utstillinger kan være kunst, skal ikke diskuteres her, men jeg vil hevde at «Til Elise» innehar det vi kan kalle for verkshøyde. Dette er et begrep som brukes mye i forbindelse med opphavsrett, og utstillingen «Til Elise» har verkshøyde både på grunn av sin originalitet og fordi budskapet har en klar, følelsesmessig involvert avsender. På den måten blir utstillingen personlig og unik, og derfor skal det heller ikke gjøres endringer uten videre.² Rom, form og innhold er forsøkt behandlet som integrerte og likeverdige formidlingselementer.³ Utstillingens foto- og gjenstandsmateriale er bearbeidet eller transformert på en slik måte at realismen⁴ som formidlingsgrep så å si er helt utelatt. Selv om det materielle innholdet er ment å formidle Elises historie, er det gjort uten forsøk på å skape et konstruert visuelt eller prosessuelt autentisk miljø. Utstillingen er heller ikke uttrykk for «retusjert realisme»,⁵ som ofte er et vanlig grep for å utelate eller tydeliggjøre et budskap eller et historisk perspektiv. Gjenstander og fotomateriale er riktignok tildelt roller for å belyse ulike aspekter i historien om Elise, men måten det er gjort på, skiller seg fra det jeg ofte opplever som vanlig museumspraksis.

Istedenfor å skape assosiasjoner til ideene bak utstillingen ved å benytte tidstypiske, meningsbærende nøkkelgjenstander,⁶ ble gjenstandsmaterialet transformert på en måte som gir historien et mer abstrahert uttrykk enn hva som kanskje er forventet i kulturhistoriske museumsutstillinger. Dette gjør «Til Elise» til en tydelig konstruert utstilling, men like fullt basert på problemstillinger knyttet til en autentisk livshistorie.

Spørsmålet er hva et slikt grep gjør med historien til Elise Kristensen. Blir utstillingen mindre autentisk fordi rammene rundt historien utfordrer det museene og publikum tradisjonelt har vektlagt som ekte og opprinnelig? Det vil si en seiglivet overbevisning om at naturtro og nøytrale rekonstruksjoner av historiske scener, gjerne i form av tablåer hvor originale gjenstander så vel som rekvisitter inngår, er det eneste mulige.

I tilnærmingen til dette spørsmålet utgjør Rune Gades utstillingsanalyse⁷ et viktig utgangspunkt når det gjelder å beskrive intensjonene, eller det konseptuelle innholdet, bak utstillingen. Hvordan intensjonene kom narrativt og materielt til uttrykk, gir grunnlag for å si noe om hvilket utstillingsideal⁸ «Til Elise» representerer. Ved å bruke det som Svante Beckman og Magdalena Hillström skisserer som fire idealbilder eller grunnmotsetninger i oppfatningen av hva et museum er eller burde være, vil «Til Elise» bli forsøkt plassert både som «ideal» og «motsetning» i tilnærmingen til spørsmålet om hvorvidt utstillingen kan betegnes som mindre autentisk eller ikke. I dette spørsmålet bidrar Jacques Derrida med et alternativt perspektiv i den teoretiske diskusjonen omkring autenticitetsproblematikk, og viser hvordan fiksjon og dikt også kan være autenticitetsskapende.⁹ Nedin Mutics masteroppgave i teatervitenskap, «Kan fiksjon være autentisk?», har i så måte vært inspirerende lesning.¹⁰

Utstillingens konseptuelle innhold

Nord-Jarlsbergmuseenes intensjon med «Til Elise» var å lage en personifisert historie om kvinners liv og arbeid, tanker og ambisjoner i et mannsdominert og hierarkisk jernverkssamfunn, men en historie som også impliserte menn. Museet ønsket å formidle spesielt hvilke muligheter, og ikke minst begrensninger, Elise Kristensen hadde når det gjaldt å forsørge seg selv og fire barn da hun ble enke i 1907.

Teoretisk er utstillingens tema forankret i Kari Gaarder Losnedahls undersøkelse av kulturhistoriske museer i Bergen,¹¹ som viste at kvinnekultur mer eller mindre var fraværende i utstillingene. Med utgangspunkt i Liv Emma Thorsens «Det fleksible kjønn»¹² var ønsket å belyse de ytre reguleringene av Elises muligheter, og hva som var internert i for eksempel begrepene folkeskikk og tradisjoner.

Dette konseptuelle innholdet, eller det mer teoretiske grunnlaget bak utstillingen, ble utelukkende styrt av museets utstillingsansvarlige.¹³ Det står i motsetning til det narrative innholdet, som jo først skapes sammen med det materielle i møte med publikum.¹⁴ Publikums bakgrunn, kunnskaper, erfaringer og ikke minst forventninger er forutsetninger for hvordan utstillingen oppleves. Annelise Bothner-Bye¹⁵ hevder at en utstilling skapes i dialog med publikum framfor at et innhold presenteres for dem. I hvilken grad museene forholder seg til problemstillingen, varierer, men hensynet til publikum vil uansett påvirke hvordan det konseptuelle innholdet kommer visuelt til uttrykk.

I arbeidet med å formidle så vel fiktive som autentiske leilighetsbiografier i tilknytning til OBOS-prosjektet¹⁶ på Norsk Folkemuseum skriver Morten Bing: «Vi har opplevd at realismen som utstillingsgrep er en seig mental struktur, som ikke bare preger publikums forventninger til innredningene, men også våre valg.»¹⁷ De fleste som har jobbet med kulturhistoriske utstillinger, vil kjenne seg igjen i dette. I arbeidet med «Til Elise», derimot, skulle prosessen fram mot ferdig utstilling ta en annen retning. Målet ble å ikke gjenskape et «tarvelig innbo», slik det er beskrevet i skifteprotokollen fra 1907.¹⁸ Hensynet til og dialogen med publikum var like fullt til stede.

Et ønske om å få tegnet av et fotografi satte fortgang i prosessen, og kunstner Arne Nilsskog ble kontaktet. Fotografiet, som utgjorde viktig dokumentasjonsmateriale når det gjaldt Elises stueinteriør, skulle vise seg å bli til noe langt mer enn en tegning og en etterligning av hvordan boligen hennes var innredet. Istedenfor å kopiere fotografiets autentiske overlevering av virkeligheten og det som hadde vært, ble det bearbeidet og transformert til en todimensjonal skulptur. En skulptur som i stor grad ble retningsgivende for det videre arbeidet, men på ingen måte utelukkende. Andre grunner spilte inn:

Orgelet stod og skinte i stua vår¹⁹

I motsetning til skriftlig og muntlig kildemateriale var tilgangen på autentisk gjenstandsmateriale som hadde tilhørt Elise, magert. Det bestod av et orgel, et skap og noen fotografier. Orgelet fikk da også en «skinnende» plass i leiligheten, slik innredningen er beskrevet i boken *Eidsfossminner*.²⁰ Ifølge barnebarna hennes var Elise svært glad i musikk, og orgelet ble derfor tildelt en nøkkelrolle i forsøket på å nærme seg Elise som person. For hvem var hun egentlig? Hva visste vi om hennes drømmer og ambisjoner utover en del fakta om hennes liv som kunne tolkes og settes inn i en større sammenheng? Svært lite, og det første som møter publikum, er derfor denne fritt siterte teksten fra Gabriel Scotts *Kilden*.

Et menneske kommer til verden, det vandrer rundt i en ham av støv, det lever og spreller og strir en tid, det trekkes med sykdom, urett og savn. Så dør det og går i glemme og blander sitt liv stille med jordens. Elise står det kanskje på brettet, hvad for en Elise var det?²¹

Spørsmålet er ment å skape rom for forestillinger og innlevelse hos besøkende, men det påvirket også utstillingsgrepet i stor grad.

Selv om *Eidsfossminner*, skrevet av Elises sønn, ga en viss mulighet til å gjenskape Elises leilighet med troverdige gjenstander, ble det på ingen måte utslagsgivende for hvordan arbeidet med utstillingen utviklet seg. Klare forventninger i nærmiljøet om å gjenskape en innredning basert på beskrivelsen av denne leiligheten, bidro til å forsterke intensjonen om å gjøre et helt annet utstillingsgrep. Ikke uventet hadde svært mange en formening om eller kunnskap om hvordan en arbeiderleilighet tidlig på 1900-tallet var innredet. Elises historie ga med andre ord gjenklang i de flestes liv og bakgrunn, og dermed også en oppfatning av hva som var autentisk, og hvordan livet hennes skulle komme sannferdig til uttrykk i form av en naturtro gjengivelse av fortiden.²² På den måten var utstillingen nesten ferdigbygd før vi hadde begynt. Dette bidro etter hvert til en slags motstand fra museets side. En motstand mot en utstilling som ikke bare kunne bli bekreftende, men faktisk en kopi av andre, lignende museumsleiligheter. Det stemte dårlig med intensjonen. Elise representerte en ny innfallsvinkel til jernverkshistorien, og det ble klart at utstillingens visuelle uttrykk måtte gjenspeile nettopp det. Det skulle føre til en mer abstrakt tilnærming til fortellingen om Elise framfor en saklig gjengivelse av en hverdagshistorie.

Mors drømmer ligger gjemt i en kjøkkenskuff

Utstillingsarealet består av tre rom: en gang, et kjøkken og en stue. Hver for seg er de uttrykk for ulike stil- og byggeperioder. Rommene har blitt tilført viktige utstillingselementer, men svært få av dem er autentiske i den forstand at de har tilhørt Elise.

I gangen møter publikum et forstørret fotografi av Elise når hun er nærmere 89 år gammel. Det er ikke kopiert i tradisjonell forstand, men bearbeidet, beskåret og påført en «mystikkens» blå farge. Fargen er bevisst valgt for å understreke hvor lite vi egentlig vet om hennes og andre kvinners tanker, drømmer og ambisjoner i et samfunn som ga få muligheter til å bryte med gitte forventninger. Det vi derimot vet, er at Elise tillot seg en pause mellom arbeidsøktene for kanskje å vende blikket innover i «den blå timen», hvor dag blir til kveld, med nye arbeidsoppgaver som venter.



«Mors drømmer»
Foto: Hilde Woxen
Stormark / Vestfold-
museene.

Fotografiet er overført på glass. I tillegg til å ha en estetisk verdi inviterer glass til innsikt og innsyn, samtidig som det er et symbol på usynlighet. Elise var på mange måter usynlig i sin samtid, og bruk av glass på denne måten bidrar til å understreke dette. Samtidig forteller fotografiet at bildene finnes, at personen er borte, men at sporet og avtrykket står igjen – det er der og er der ikke. Det eksisterer i nåtid som bindeledd til fortid,²³ og blir på den måten en viktig del av utstillingens innhold og budskap.

Kjøkkenet representerer Elises og husmorens arbeidsplass. Her dominerer et stort og tidsriktig spisebord, hvor det er boret hull til tallerkener og bestikk. Slik ble det mulig å legge på en glassplate med påførte sitater hentet fra bøker om husstell, kosthold, hygiene og ikke minst økonomi – som uttrykk for hva som ble forventet av Elise og kvinner generelt i deres husmorrolle. Her kan også publikum sitte og lytte til fire kostkarer via høretelefoner. Disse historiene er dikt, men ikke nødvendigvis løgn, da de ikke er helt uten grunnlag i verkets kildemateriale. Hver for seg forteller de om arbeidsslit og -glede, sykdom og skader, religiøse grublerier, arbeidskamp og drømmen om en bedre verden – og om forelskelse og kjærlighet. Praten som ikke passet for Elises ører, ble heller ikke tatt med her.

I tillegg til å lage mat hadde Elise utvilsomt arbeidsoppgaver som å sy, lappe, vaske klær og holde det rent i hjemmet. Barnebarna fortalte at hun ikke likte å sy, men at alt likevel var «på stell». For å formidle dette står det i stua en symaskin og en rusten sinkbøtte i en dyr glassmonter.

Symaskinen er påført en liten motor som gjør at den går taktfast hele tiden. Hensikten er å skape assosiasjoner til verkets store stangiernhammer som i sin tid ljomet høylytt og taktfast, ikke bare om dagen, men av og til hele døgnet, og minnet alle om arbeid, arbeid og atter arbeid. Det var på samme måte i hjemmet. Symaskinen er dekket av en liten glassmonter med følgende tekst påført: «La hendene Dine få hvile, ja legg dem til ro i Ditt fang. De strevet hver dag jeg kan huske – de trenger å hvile en gang.»²⁴ Teksten sier forhåpentligvis mer enn tusen ord, og symaskinen – som arbeidsredskap – har blitt transformert til noe som

Installasjon i utstillingen. Foto: Hilde Woxen Stormark / Vestfoldmuseene.



kan sammenlignes med en installasjon og dermed formidler noe mer enn hva maskinen i seg selv ville gjort.

Det samme gjelder den rustne, sinkbelagte bøtten som er plassert i en dyr monter. Monteren er påført denne teksten: «Huset vart vaska av hender som aldri heldt opp i det arbeidet å gjera reint.»²⁵ Denne uventede kombinasjonen formidler vel så mye som en tekst om vaskens historie og husmorens gjøremål. Her har en hverdagslig utslitt nyttegenstand, hentet på «dynga», ikke bare fått nytt liv, men er nærmest blitt en prydgjenstand og steget i status.²⁶ Utstillings-elementet må sees i sammenheng med et kopiert fotografi, også overført på glass, som viser kvinner som vasker klær i Akerselva. Motivet kunne imidlertid like gjerne vært fra Eidsfossen. Diktet «Spor i vatten»²⁷ er brukt som tekst her. «Leiter du etter spor etter kvinna, må du leite i vatnet og kanskje finn du ditt eige ansikt», skriver Kari Bakke. Av den grunn er det lagt et spel i bøtta hvor nettopp du, som publikummer, kan speile deg. På den måten er historien til Elise forsøkt ikke bare allmenn- eller alminneliggjort, men kanskje også dypsindiggjort, og blitt til noe som vedkommer oss alle.

Stuas nordvegg, som vi aner til venstre i bildet, er dominert av to store glass-plater med et motiv som først og fremst er en kombinasjon av to fotografier. Mens det ene viser Elise og deler av stueinteriøret, viser det andre henne sittende med en katt på fanget og med sønnen Erling stående ved siden av.

Sammen fungerer fotografiene som en todimensjonal skulptur. Fotografiet med Elise og katten, men uten Erling, ble utført som tradisjonell tegning, gjengitt på glass og plassert i et «gjenskapt» interiør foran et annet glass. Mellomrommet mellom glassplatene og veggen ga en viss mulighet for «møblering». En kommode og diverse gjenstander som var tilnærmet lik Elises egne, ble delt på langs og festet til veggen – for dermed å stille scenariet åpent for det fotografiet fortalte oss. Videre ble et rastrert foto av et tidsriktig panel, lik det «interiørfotografiet» formidlet, gjengitt svakt på glasset i den hensikt å formidle at Elises stue var panelt, og at dette komplekse utstillings-elementet hadde sitt opphav i et fotografi. Museumsleilighetens stuevegger består i dag av tømmer, og nordveggen mer opprinnelige uttrykk kan derfor skimtes i bakgrunnen, gjennom glasset. På tømmerveggen henger Elises egne fotografier i glass og ramme, omtrent slik de hang i leiligheten hennes. De store glassplatene fungerer som monter ved at de beskytter de få fotografiene som var i Elise eie.

Denne utstillingen er – i likhet med mange andre – en konstruert og iscenesatt framstilling, men en søken etter abstraksjoner og fortolkninger ble helt avgjørende for hvordan historien ble representert og fikk sitt visuelle uttrykk. Fortellingen om Elise ligger med andre ord i utstillingens form, et formuttrykk som kanskje både overrasker og utfordrer så vel museumsansatte som publikum.

Installasjon i utstillingen. Foto: Kristin Skjelbred / Vestfold-museene.



Da utstillingen åpnet, ble den overveiende positivt mottatt, men kommentarer som «det var jo ikke slik det var», hørte til blant reaksjonene. Mens mange var begeistret og syntes utstillingsgrepet ga innholdet en ekstra dimensjon, holdt andre på sitt og hevdet at en tilbakeført visuelt autentisk leilighet ville fungert bedre som ramme rundt budskapet. Men ingen, selv de som kjente og husket Elise, har betegnet utstillingen som løgnaktig, uekte eller falsk. Den har heller skapt spørsmål og nysgjerrighet. Det kan skyldes at balansen mellom det overtvedelige og det utydelige i utstillingsspråket²⁸ utfordrer på en annen måte enn hva kulturhistoriske utstillinger vanligvis gjør.

Mellom fiksjon og autentisitet

Spørsmålet er om utstillingen blir mindre autentisk eller opprinnelig enn hva den ville blitt ved bruk av et annet utstillingsgrep. Et utstillingsgrep der avstanden mellom kunnskapen hos de besøkende og gjenstandsmaterialet som metaforer for virkeligheten ville være noe mindre enn denne tydelig fiktive iscenesettelsen av historien. Det er jo i dette mellomrommet, i det tredimensjonale rommet hvor det materielle, narrative og konseptuelle innholdet skapes i møte med publikum, at behovet for kommunikasjon – og dermed representasjonsproblemet – oppstår.²⁹ I den forbindelse har ulike utstillingsidealer oppstått, avhengig

av det rådende synet på hvilken rolle museet skal ha. I en artikkel som omhandler museets identitet gjennom tidene, opererer Svante Beckman og Magdalena Hillström med fire utstillingsidealer eller grunnmotsetninger,³⁰ hvor autentisitet har blitt tillagt ulik verdi. De største motsetningene har oppstått mellom museet som samlingsorientert skattkammer og arkiv og den senere tids publikumsorientering i form av opplevelseskultur, ofte uttrykt gjennom «rekvisita och sceneri».³¹

Det lar seg vanskelig gjøre å plassere «Til Elise» i dette landskapet av motsetninger, og i likhet med mange andre utstillinger representerer «hun» en kombinasjon av disse. Utstillingen er imidlertid i liten grad uttrykk for et gjenstands- og arkivorientert utstillingsideal, hvor autentisitet har høy verdi. I den grad det er mulig å rendyrke et utstillingsideal, representerer «Til Elise» kanskje helst «teateret», og har «skattkammeret» som sin motsetning, selv om disse tradisjonelt ofte har opptrådt sammen, i form av velkjente tablåer eller boliginnrøddninger. «Til Elise» står uansett i motsetning til skattkammeret fordi «hun» ikke består av det vi vanligvis forstår med unike og verdifulle gjenstander, og som på grunn av sin egenart og «aura» trekker et stort publikum.³² Utstillingen framstår først og fremst som teater – i kraft av å være dramatisert og iscenesatt. Dette innebærer nødvendigvis ikke at gjenstandene er «leksaker i ett publikt lekrum», og uten autentisk verdi, slik artikkelforfatterne beskriver «teatermuseet».³³ Snarere tvert imot. Siden de ulike utstillingselementene er uløselig knyttet til fortellingen gjennom form og designløsninger, har deres «sannhet» og «ekthet» fått et annet, men like fullt opprinnelig uttrykk. Hvis vi forstår «sceneri» eller scenografi som fortellende virkemidler som står i dialog med og bygger opp under utstillingens budskap,³⁴ blir «rekvisita» et lite velegnet ord om et gjenstandsmateriale hvis form i stor grad utgjør budskapet – og dermed også *skattkammeret* – i fortellingen om Elise. Det kan derfor se ut til at «Til Elise» verken lar seg definere som ideal eller motsetning i spørsmålet om autentisitet ut fra de museumshistoriske kriteriene som Beckman og Hillström opererer med.

Hvis vi derimot hevder at kulturhistoriske utstillinger ofte handler om iscenesettelse, må vi også akseptere at utstillingsarbeidet i stor grad skjer på fiksjonspremisser. Hva da med autentisitetsbegrepet? Det er i dette spørsmålet Jacques Derrida bidrar med et alternativt perspektiv inn i autentisitetsproblematikken og viser at også fiksjon kan være autentisitetsskapende. I essayet «The theater and cruelty and the closure of representation», dekonstruerer han Antonin Artauds ambisjoner om et teater som overskrider representasjonen og derigjennom blir ekte og autentisk som livet selv.³⁵ I stedet kobler Derrida fiksjons- og autentisitetsproblematikken til nettopp representasjonen, og mener at Artauds tanker om å overskride representasjonen er urealistiske. Svært forenklet, hevder Derrida at representasjonen er en av teatervirksomhetens viktigste komponenter, og at den

i utgangspunktet er gjennomsyret av tilstedeværelse og opprinnelse. «The origin is always penetrated. Such is the alchemy of the theater.»³⁶ Han har imidlertid *et dobbelt syn* på representasjonen. Den kan også leses som fiksjon fordi den er en gjengivelse og tolkning av virkeligheten. Og på samme måte som representasjonen binder fiksjonen og virkeligheten sammen, like mye skiller den fiksjonen og virkeligheten fra hverandre. Som teaterpublikum vil vi både erkjenne og overse representasjonen, eller sagt med andre ord: Vi er vitne til fiksjonen og dens opprinnelse på samme tid.³⁷

Selv om et teatervitenskapelig perspektiv ikke uten videre kan overføres til museal utstillingsvirksomhet, er det likevel mulig å trekke visse paralleller. Museets utstillinger og teaterets iscenesettelser som metaforer for virkeligheten har nettopp *representasjonen* til felles. Og i likhet med en teaterforestilling er også en museumsutstilling tolket og tilrettelagt for at publikum skal oppleve den. Denne opplevelsen vil, ifølge Derrida, innebære en desentralisering av den sentrale meningen.³⁸ Overført til museumspraksis vil det måtte bety at utstillingens konseptuelle innhold utgjør den sentrale meningen, mens iscenesettelsens ekthet, eller fiksjonens autenticitet, blir en subjektiv erfaring hos publikum. Publikum velger hva de vil se etter, og blir på den måten medskapere av fortellingen. Dette må innebære at tydelig fiksjon også kan berettige en autenticitetsopplevelse på samme måte som en mer virkelighetsnær gjengivelse av det vi vanligvis forstår med «opprinnelig» og «ekte».

Ved bevisst å bryte med forventningene, eller det vi vanligvis omtaler som autentisk, mener jeg å kunne hevde at både autenticiteten og fiksjonen i utstillingen «Til Elise» ble styrket. Fiksjonens autenticitet ble styrket ved at representasjonen ble tydelig atskilt fra virkeligheten og ved gjenstandsmaterialets transformasjon mot en ny autenticitet i form av å bli «skattkammeret» til Elises livshistorie. Ved å møte fiksjonen utfordres publikum til også å erkjenne denne virkeligheten. Gjennom en slik erkjennelse vil de forhåpentligvis avdekke fiksjonens, og dermed representasjonens, sentrale budskap og kunne bli aktive meningsprodusenter og medskapere av utstillingens narrative innhold. Slik sett er utstillingen «Til Elise» kanskje vel så sann og oppriktig, og ikke minst autenticitetsskapende, avhengig av den enkeltes forståelseshorisont.

Noter

- 1 Bangstad 2017: 60–67
- 2 Häll 2017: 42
- 3 Bothner-Bye 2015: 9
- 4 Bing 2010: 29
- 5 Ibid.
- 6 Vold Halvorsen 2010: 159
- 7 Gade 2006: 31–33
- 8 Beckman og Hillström 2001: 37
- 9 Derrida 2003
- 10 Mutic 2005
- 11 Losnedahl 1993
- 12 Thorsen 1989
- 13 Utstillingens konseptuelle innhold ble utarbeidet i samarbeid med kunsthistoriker Hilde Woxen Stormark. Leder for museet, Lise Emilie Talleraas, støttet prosjektet.
- 14 Engstad 2004: 16–17
- 15 Bothner-Bye 2015: 37
- 16 Bing 2010: 29
- 17 Ibid.
- 18 Skifterettsprotokollen etter Kristen Kristensen, Statsarkivet, Kongsberg
- 19 Kristensen 1992: 66
- 20 Ibid.
- 21 Scott 2000: 5
- 22 Pedersen 2012: 74–75
- 23 Borgersen 1992: 39
- 24 Paasche (Dorian Red) 1944: 186
- 25 Vesaas 1944: 78
- 26 Bringéus 1990: 22
- 27 Bakke 1984: 32
- 28 Vold Halvorsen 2010: 159
- 29 Smeds 2005: 15–16
- 30 Beckman og Hillström skisserer grunnmotsetningene på denne måten: «Mot den äldre traditionens samlingsorienterte betoning av museet som arkiv og skattkammare står den sentida publikorienterte betoningen av identiteten som folkhögskolan och teater. Mot den kunnskapsbetonade lärdomskulturens ideal för museet som sakarkiv och folkhögskola står den känslöbetonade upplevelsekulturens bild av museet som skattkammare och teater. [...] Skattkammaren står svårforenligt mot folkhögskolan och arkivets ideal står svårforenligt mot teaterns.» Beckman og Hillström 2001: 37
- 31 Beckman og Hillström 2001: 39
- 32 Beckman og Hillström 2001: 38
- 33 Beckman og Hillström 2001: 39
- 34 Bothner-Bye 2015: 9
- 35 Derrida 1967: 294
- 36 Derrida 1967: 313
- 37 Mutic 2005: 41
- 38 Ibid.

Litteratur og kilder

- Bakke, Kari (1984) *Fetang – mennesje so mærkte me*. Førde: Sogn Mållag
- Bangstad, Torbjørn (2017). «Verdens speil og tingenes gravsted: Om metaforbruk og «gjøren» i museologien». *Norsk Museumstidsskrift*, årgang 3. nr. 2, Universitetsforlaget. Tilgjengelig på: <https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/11942/article.pdf?sequence=2>
- Beckman, Svante og Hillström, Magdalena (2001). «Museiväsandets vesen – om en institutions identitet». *Tvårsnitt* nr. 4, Stockholm: Vetenskapsrådet (2001):37.
- Bing, Morten (2010). «En tidsmaskin». I Morten Bing, Birte Sandvik og Kari Telste (red.), *Forstenet tid – OBOS-gården Wesselsgate 15, By og Bygd 42*, Norsk Folkemuseum. Tilgjengelig på: <https://norskfolkemuseum.no/bb-42>
- Borgersen, Terje (1992). «Fotografiets tidspunkt – om Roland Barthes' La Chambre Claire – Note sur La Photographie, 1980». Nordisk institutts skrifter nr. 7, UiT.
- Bothner-Bye, Annelise (2015). «Refleksjoner – Møter i utstillingsrommet» – et utviklingsarbeid om utstillingsdesign for museer. Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Design. Tilgjengelig på: https://issuu.com/anneboth/docs/rapport_pdf
- Bringeus, Nils-Arvid (1990). «Människan och föremålen». I Alf Arvidsson, Kurt Genrup, Roger Jacobsen, Inger Lövkrona (red.), *Människan och föremålen – etnologer om materiell kultur*. Carlssons, Umeå Universitet og Kungl. Skytteanska Samfundets Handlingar, nr. 38: A (1990)
- Derrida, Jacques (1967). «The Theater of cruelty and the closure of representation». I Derrida, J. (2003), *Writing and difference*. London and New York: Routledge Classics. Tilgjengelig på: <https://doi.org/10.4324/9780203991787>
- Engstad, Emma (2004). «Berätta med form - om innehåll i utställningar». Magisteroppsats från programmet Kultur, Samhälle och mediegestaltning, Linköpings universitet, Campus Norrköping.
- Gade, Rune (2006). «Hvad er udstillingsanalyse?». I Elisabeth Bodin og Johanna Lassenius (red.), *En antologi om utstillingsmediet, Udstillinger – mellem flimmer og fokus*. København: Multivers.
- Halvorsen, Kari-Björg Vold (2010). «Spor av idear – spor i ting». I Morten Bing, Birte Sandvik og Kari Telste (red.), *Forstenet tid – OBOS-gården Wesselsgate 15, By og Bygd 42*, Norsk Folkemuseum. Tilgjengelig på: <https://norskfolkemuseum.no/bb-42>
- Häll, Irene Karlbom (2017). «Riktiga utställningar, för tusan bövlar!». I Hege Børud Huseby og Pia Cederholm (red.), *Museumsutstillinger – Å forstå, skape og vurdere natur- og kulturhistoriske utstillinger*. Trondheim: Museumsforlaget.
- Kristensen, Erling (1992). «Eidsfossminner». Eidsfoss: M. Vanbergs Trykkeri A/S.
- Losnedahl, Kari Gaarder (1993). «Kvinne + Museum = Kvinnemuseum». Senter for humanistisk kvinneforskning, Bergen. Skriftserien nr. 5.
- Mutic, Nedin (2005). «Kan fiksjon være autentisk – autentisitetssproblematikk innen kunstteori og performativ kunst» (Masteroppgave i teatervitenskap). Institutt for kulturstudier og orientalske språk, UiO. Tilgjengelig på: <https://www.duo.uio.no>
- Pedersen, Ann Jorid (2012). *Opplevelsesøkonomi – kunsten å designe opplevelser*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Scott, Gabriel (2000) *Kilden*. Norge: Den norske Bokklubben.
- Smeds, Kjerstin (2005). «Om utställningars mening». Institutionen för Kultur & Medier, Umeå Universitet.
- Thorsen, Liv Emma (1989). «Det fleksible kjønn – mentalitetsendringer i tre generasjoner bondekvinne 1920-1985» (Doktoravhandling i etnologi). Institutt for etnologi, Universitetet i Oslo.

Aasen, Arne Paasche, under pseudonymet Dorian Red (1944). «La hendene dine få hvile». I Mimi Sverdrup Lunden *De frigjorte hender. Et bidrag til forståelse av kvinners arbeid i Norge etter 1814*. Oslo: Johan Grundt, Tanum Forlag.

Vesaas, Tarjei (1944). «Kvinnor ropar heim». I Mimi Sverdrup Lunden *De frigjorte hender. Et bidrag til forståelse av kvinners arbeid i Norge etter 1814*. Oslo: Johan Grundt, Tanum Forlag.