

Mastergradsoppgave

Brodd Nesset

Mind Gap

En særegen formidling av hjerneforskningen
på Norsk Teknisk Museum



Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsavhandling i kulturstudier 2014

Brodd Nesset

Mind Gap

En særegen formidling av hjerneforskningen
på Norsk Teknisk Museum



Skulpturen *Thinking Rabbit*, her på Universitetsplassen i Oslo, var en del av Mind Gap

Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Institutt for kultur og humanistiske fag

Hallvard Eikas plass

3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2014 Brodd Nesset

Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Sammendrag

Avhandlingen undersøker hvordan installasjonen Mind Gap, som stod på Norsk Teknisk Museum i Oslo i perioden 2011- 2012, var en original formidling av sin tematikk om hjerneforskningen, og hvordan museet forholdt seg til publikum med denne spesielle utstillingen. Norsk Teknisk Museum ble kåret til «årets museum» i 2011, og Mind Gap ble spesielt nevnt i begrunnelsen. Det ble satt besøksrekorder i perioden hvor Mind Gap var åpen, og installasjonen fikk en internasjonal designpris. Mind Gap ble skapt av Robert Wilson, som er en internasjonalt kjent samtidskunstner, spesielt kjent for sine store sceniske produksjoner. Installasjonen Mind Gap framstod som et hybrid verk, fordi det ble brukt mange virkemidler fra kunsten, mens konteksten var et ikke-kunstmuseum. Hvilken formidling ble skapt, og hvilket syn på hjerneforskningen kommer fram gjennom dette? Avhandlingen tar for seg museums konteksten, og undersøker installasjonen og hvordan den formidlet hjerneforskningen. Her blir det brukt teori fra museologi, og en teori om paratekster, som handler om museenes retoriske virkemidler. Installasjonen er undersøkt med en fenomenologisk tilnærming, og analysert ut fra bruken av «resonance and wonder», som her står for to poler i museumsopplevelsen. Prosessen med å utvikle konseptet for utstillingen er også en del av undersøkelsen. Det ble arrangert et stort antall omvisninger i Mind Gap, først og fremst for skoleelever, som utgjør en stor andel av publikummet på Norsk Teknisk Museum. Hvordan påvirket Mind Gaps utstillingsform kommunikasjonen med publikum? Museets forhold til publikum utgjør siste del av undersøkelsen, og blir sett opp mot endringer i forståelsen av tilskuerrollen. Undersøkelsen er motivert av en observasjon av en estetisk endring i flere museer, og av hvordan publikum forholder seg til museet, men i tillegg er tematikken om hjerneforskningen svært aktuell, og angår oss alle.

Abstract

Mind Gap – an original display of Neuro science at the Norwegian Museum of Science and Technology

This thesis investigates Mind Gap as a “different” type of museum installation, and how Mind Gap challenged the museum and its relation to its. «Mind Gap» by Robert Wilson opened in April 2011, and closed by the end of 2012. The project was part of the 200 year celebration for The University of Oslo, and the theme was chosen because Neuro science is a field of research where the university has a long history, and obtains a strong international profile today. In Norway, the more popular term is “Brain research”.

This thesis is a research on the design and the reception of this installation, which was particular in many ways. Nothing like it has been built on this museum before. Its main creator, Robert Wilson is an international high profile in the contemporary arts, especially known for his avant garde theatre productions. It is unusual to employ (foreign) artists in this manner here, but Wilson has indeed also designed other museum exhibits internationally. Mind Gap didn’t teach about Neuro science in any established museum fashion. Rather, it was a bodily experience, and seemed to appeal more to reflective thinking. During the time of exhibition, the museum experienced a record in visitor interest, and it was also voted “Museum of the year 2011” in Norway, with a special mention of Mind Gap. Mind Gap received quite a bit of attention from the media, and it even received an international design award.

For its investigation of the installation, the thesis employs theories from museology, and a theory of the rhetoric signs in the museum, called *paratexts*. A phenomenological approach, complemented with Resonance and Wonder is used to analyze the museum experience. The conceptual background for Mind Gap is also a part of the research. The museum arranged a record number of guided tours for this exhibition, especially for school pupils, which account for a large part of its audience. The museum’s approach is a part of this investigation, related to theories of *The emancipated audience* and *Dialog based education*.

This research is motivated by an observation of esthetic changes in some museums, and a change in how the general audience approaches the museum. But the theme Neuro science is also highly relevant, and important for everyone.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Innholdsfortegnelse	4
Forord.....	6
1 Innledning	8
1.1 Valg av tema	8
1.1.1 Hva var Mind Gap?	8
1.2 Problemstillingen	9
1.3 Avgrensning av materialet	9
2 Bakgrunnsbeskrivelser.....	11
2.1 Norsk Teknisk Museum	11
2.2 Robert Wilson	12
2.3 Hjerneforskningen	14
2.4 Mind Gap som materiale.....	16
2.4.1 Plassering og inngangsparti.....	17
2.4.2 Rom 1, Speilrommet	18
2.4.3 Rom 2, Skogrommet.....	19
2.4.4 Rom 3, mørkt rom uten navn, og utgang	21
3 Teori.....	22
3.1 Museologi: historikk, differensiering og politikk.....	23
3.1.1 Museets tegn på orden	24
3.1.2 Museene i Norge	25
3.1.3 Å framstille vitenskap på museum.....	27
3.2 Tegnbruk i museet – paratekster.....	29
3.2.1 En retorisk lesing av tegn.....	30
3.3 Estetisk praksis og teori	31
3.4 Et frigjort publikum	32
3.5 Dialogbasert omvising i museet	34
4 Metoder.....	36
4.1 Valg av metoder	36
4.2 Fenomenologi, med en heuristisk tilnærming	39
4.3 Innsamling av data for en verkanalyse	42

4.4 Mening gjennom resonans og det vidunderlige.....	43
4.5 Tekstmateriale.....	45
4.6 Intervjuer.....	46
4.6.1 Begrunnelse for utvalget.....	46
4.6.2 Fordeler og utfordringer ved intervju.....	47
5 Analyse.....	49
5.1 Museet og Mind Gap.....	50
5.1.1 Organisering av utstillingene i museet.....	50
5.1.2 Strukturering av utstillingene i bygningen.....	51
5.1.3 Utstillingenes tematikk og konsepter.....	53
5.1.4 Utstillingenes paratekster.....	54
5.2 Mind Gap som spill.....	57
5.3 Virkemidler i Mind Gap.....	60
5.3.1 Entré.....	60
5.3.2 En speiling av hjernen.....	62
5.3.3 En koreografi for sansene.....	65
5.4 Utstillingen om hjerneforskningen.....	70
5.5 Strukturering av utstillingen, som form og retorikk.....	78
5.6 Impulser fra Mind Gap.....	83
5.6.1 En bok, for fordypning?.....	84
5.6.2 Realisering av en idé.....	86
5.6.3 En ny utstillingsform?.....	90
5.6.4 En ny kontakt med publikum?.....	93
5.6.5 Medieomtale og kritikk.....	98
5.7 Museets publikum og Mind Gap.....	101
6 Perspektivering.....	107
Referanser og litteraturliste.....	113
Vedlegg: 4 intervjuguider.....	120

Forord

Jeg liker godt å gå på museum, og før jeg begynte med denne oppgaven hadde jeg gjort noen observasjoner. Louisiana museum for kunst utenfor København hadde i 2011 en stor utstilling med framtidsarkitektur kalt «Living», som for meg virket litt malplassert blant de kjente Giacometti-statuene, men i følge mediene var utstillingen svært populær, og jeg har selv aldri sett så mange mennesker der. På Esbjerg kunstmuseum har de en barneavdeling som jeg mener tar sitt publikum på alvor, og her fikk man *kjenne* på flere av kunstverkene, noe som er et generelt tabu på museene. De hadde også en vellykket utstilling av lukter, som er et flyktig medium som er vanskelig å kontrollere. Jeg er musiker av utdanning, og har jobbet med multimedia, så jeg var derfor interessert i hvordan opplevelsessenteret Rockheim i Trondheim skulle bruke det nyeste innen interaktiv digital teknologi for å formidle nær og *levende* musikkhistorie. Så kom Mind Gap på Norsk Teknisk Museum, der de hadde engasjert en internasjonalt høyt profilert amerikansk scenekunstner - for å lage en utstilling om hjernen. Etter mitt første møte med Mind Gap tenkte jeg at denne installasjonen like godt kunne stått på et samtidskunstmuseum som Astrup Fearnley - men ville da publikums opplevelse vært annerledes? Fellesnevneren for alt dette, var for meg at dette var jo alle museer som gikk utenfor sine «vanlige» rammer. Det handler også om hvordan de bød på noe som handler om folks liv, og om å være kroppslig og taktil – framfor distansert estetisk refleksjon foran kunst opphengt på vegger og i plassert montre. Opprinnelig hadde jeg en idé om en sammenlignende undersøkelse, men her hadde jeg ganske ulike utstillinger på ganske ulike museer, og både metodisk og innenfor avhandlingens rammer ville jeg da bare kunne gjøre en mer overfladisk sammenligning. Ved å konsentrere meg om ett case, ville jeg kunne gå mer i dybden av det jeg ville undersøke, og jeg så allerede tidlig i arbeidet med Mind Gap at dette alene var rikelig materiale for mitt formål. Jeg trekker også med meg inspirasjon fra mine besøk på samtidskunstfestivalen Documenta i 2007 og 2012, hvor jeg har sett at kunstnere og museene kan bidra og være helt i front med å mediere aktuelle tematikker. Er Mind Gap et eksempel på hvordan dette kan skje her?

Dette er en masteroppgave i kulturstudier, som er et tverrfaglig studium i spennet mellom human-vitenskap og samfunnsvitenskap. I denne avhandlingen vil det si mellom kunst, estetikk, museum og politikk. Kulturstudier kan produsere ny kunnskap ved å la det hybride bli en styrke. Dette mener jeg er et godt egnet konsept for å forske på en hybrid form som Mind Gap.

Veien fram

I tillegg til masterstudiet i kulturstudier i Bø, tok jeg høsten 2012 et enkeltemne i museologi på masternivå ved Universitetet i Oslo, for å få et bedre grunnlag for oppgaven min rundt de museumsteoretiske problemstillingene. En takk til fagansvarlig for et lærerikt semester om museenes funksjon og virkemåte, og for noen konkrete innspill til mitt arbeid med Mind Gap.

Takk til Norsk Teknisk Museum for velvillig innstilling til prosjektet, og for at jeg fikk godt innsyn i planleggingsprosessen og gjennomføringen ved å gi meg tilgang til arbeidsdokumenter og mediearkiv med mere.

Mitt arbeid med Mind Gap har også noen innslag av å være et familieprosjekt. Min datter var en av studentene ved Akademi for scenekunst som var med på å prototype rommene i Mind Gap. Hun var en av de to som lagde Thinking Rabbitt, og hun deltok i performancer på T-banen. Gjennom henne fikk jeg vite at Robert Wilson var i landet og at Mind Gap var på gang, men dette var før jeg bestemte meg for å forske på dette. Min sønn har godtatt å la seg avbilde på forsiden av avhandlingen. Han inntok spontant samme positur som statuen. Hvor tilfeldig var dette? Min samboer har holdt ut, og jeg sier ikke mer.

Til sist og ikke minst, en takk min tålmodige men iherdige veileder Ole Martin Høystad. Dessuten en takk til medstudenter og noen ansatte ved Høgskolen i Telemark i Bø, som har vært viktige diskusjonspartnere for å gjøre denne oppgaven til interessant forskning, og ikke minst til en lesbar tekst.

Oslo, januar 2014

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Bredal' followed by a stylized flourish.

1 Innledning

Mind Gap – En særegen formidling av hjerneforskningen på Norsk Teknisk Museum er bygget opp med en innledning, som redegjør for hvorfor denne avhandlingen er skrevet og hvilket felt jeg vil undersøke. Deretter presenterer jeg min problemstilling og utdyper denne, og forklarer de avgrensninger jeg har gjort. Etter dette, kommer det et eget kapittel med bakgrunnsbeskrivelser som er nyttig å ha som et grunnlag for å forstå den videre undersøkelsen. Selve undersøkelsen er delt opp i presentasjoner og argumentasjoner rundt valg av teorier og metoder for forskningen, med ett kapittel for hver. Deretter kommer analysen som hovedbolk i avhandlingen, før jeg gjør noen perspektiveringer til slutt.

1.1 Valg av tema

Jeg ser museumssektoren som et område der samfunnet kan speile seg selv, lære om, og ha diskusjoner om fortid, nåtid og framtid. Mitt utgangspunkt for å forske var en observasjon av et felt i endring, nemlig at noen museer hadde utstillinger som utfordret museets sjanger, og at de kommuniserte med publikum på en annerledes måte. *Mind Gap* framstod som et godt materiale som jeg kunne bruke til å undersøke dette. I tillegg til at *Mind Gap* hadde en spennende form estetisk sett, er tematikken om hjerneforskningen aktuell og relevant. Det er et stort og prestisjefyllt forskningsfelt hvor det produseres mye litteratur både for fagfolk og et generelt publikum, og hjerneforskningen er ofte framme i populærvitenskapelige innslag i mediene. Med vårt fokus på hjernen, handler hjerneforskningen også om hvordan vi ser på oss selv. Mitt mål med denne forskningen er å finne ut hvordan form og innhold arbeider sammen i utstillingen, og hva en formidlingsform som *Mind Gap* betyr for museets forhold til publikum. Gjennom dette, ønsker jeg å produsere kunnskap som kan bidra med innsikt om utstillinger og museumsopplevelser.

1.1.1 Hva var *Mind Gap*?

Mind Gap var en museumsinstallasjon som ble satt opp på Norsk Teknisk Museum i forbindelse med Universitetet i Oslos 200-årsjubileum i 2011. Temaet hjerneforskningen ble valgt ut fra at dette er et område hvor Universitetet i Oslo har markert seg internasjonalt over tid. *Mind Gap* var en av flere markeringer av dette jubileet. I tillegg til selve den fysiske utstillingen, ble *Mind Gap* et prosjekt som skapte aktiviteter på museet: konferanser om hjerneforskningen for fagpersonell, og ulike arrangementer for et bredere publikum. 2011 også var et jubileumsår for Fritjof Nansen, og man benyttet her anledningen til å trekke fram

at han også var hjerneforsker. Tidlig i sin karriere, i 1887, leverte Nansen en av de første doktoravhandlingene innen nevrobiologi (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 10), og materiale fra hans forskning gjenfinnes i Mind Gap.

Tittelen Mind Gap peker ikke entydig mot «en utstilling om hjernen». Tittelen er tvetydig, og bak Mind Gap så jeg et ønske om å formidle vitenskap og vitenskapelige sannheter på en mer «flytende» måte enn bare som presentasjon av fakta. Utstillingen var estetisk et stort brudd med hvordan andre utstillinger har sett ut på Norsk Teknisk Museum. Den amerikanske scenekunstneren Robert Wilson har et egenartet formspråk, og det var første gang museet engasjerte en ekstern kunstner på denne måten. Mind Gap ble dermed også et symbol på utviklingen av en annerledes utstillingspraksis, som det allerede var et visst ønske om i museet. Mind Gap ble museets største og mest kostbare satsning hittil, men bidro også til at museet satte besøksrekord. Mind Gap var en temporær utstilling, og den stengte 30.12.2012.

1.2 Problemstillingen

Undersøkelsen min tar utgangspunkt i at Mind Gap var en utstilling som befant seg i flere grenseland: mellom kunst- og vitenskapsmuseet, mellom saksformidling og subjektiv opplevelse, og mellom en naturvitenskapelig og en humanistisk forståelse av hjernen. Avhandlingen undersøker hvordan dette viste seg i praksis, hva som lå til grunn, og hvordan dette virket på publikum. Problemstillingen som jeg vil forske ut fra, vil jeg formulere slik:

Hvordan skapte Mind Gap en særegen formidling av hjerneforskningen på Norsk Teknisk Museum, og hvordan utfordret installasjonen museets forhold til publikum?

I problemstillingen ligger det en påstand om at Mind Gap utgjorde en annerledes formidling, og for å kunne undersøke dette har jeg sammenlignet andre utstillinger i museet med Mind Gap. Museet som en *kontekst* er også viktig å ha med for å forstå hvordan Mind Gap ble oppfattet av publikum. Jeg tar utgangspunkt i at Mind Gap *medierte* tematikken på en måte som var ny for publikum, og jeg ønsker å undersøke hvordan, og i hvor stor grad museet tilpasset og utviklet nye måter å kommunisere med publikum.

1.3 Avgrensning av materialet

Jeg har først avgrenset prosjektet til å omfatte installasjonen Mind Gap og hvordan den virker som formidling. Her har jeg tatt med boka som ble produsert til utstillingen som en del av

materialet, og jeg ser også en statue og en slags «performance» som ble arrangert tidlig i utstillingsperioden, som en del av Mind Gap. Norsk Teknisk Museums hadde ulike aktiviteter i form av arrangementer relatert til Mind Gap, men disse aktivitetene, og hvordan Mind Gap ble markedsført og framstilt av museet selv, havner utenfor avhandlingens omfang.

Analysen tar for seg hvordan Mind Gap skaper *mening* om sin tematikk, som er hjerneforskningen. Det er mulig å lese Mind Gap som en slags tekst, i stil med hvordan Roland Barthes tolket ulike kulturelle artefakter i sine essays i *Mytologier* fra 1957 (Sørensen, Høystad, Bjurstrøm & Vike, 2008, s. 126). Mind Gap bidrar dermed med en stemme i det som kan kalles *diskursen* om hjerneforskningen, som foregår blant fagfolk og på et populærvitenskapelig nivå i flere medier. En diskursanalyse av «hjerneforskningen» som felt faller utenfor mitt mål med prosjektet, som handler om formidling. At jeg velger bort dette, handler også om at Mind Gaps «stemme» virker å være flertydig og dialogisk og dermed vanskelig å fastholde. Meningen med Mind Gap er dermed åpen for individuell fortolkning, og dette er kanskje ikke bare et fenomen, men et poeng med utstillingen.

Jeg ønsker å undersøke hvordan museet kommuniserte med publikum i Mind Gap, og omvisningene er derfor en del av mitt materiale. Hoveddelen av omvisningene var for skoleelever, men dette er likevel ikke en undersøkelse av utstillingsformen som pedagogikk, altså om dette var en god læringsform sett ut fra skolens læringsplan. Mitt mål har, i bred forstand, vært å undersøke Mind Gap som en estetisk opplevelse satt i kontekst.

2 Bakgrunnsbeskrivelser

Før jeg redegjør for de teoriene jeg har valgt å bruke i undersøkelsen, vil jeg gi noen beskrivelser av bakenforliggende forhold som vil være nyttige for å forstå oppgavens kontekst. Jeg gir en historisk og konkret beskrivelse av institusjonen Norsk Teknisk Museum her, fordi en fullstendig analyse av hele institusjonen faller utenfor avhandlingens omfang. Jeg beskriver også kort hva Robert Wilson står for som kunstner, og noen eksempler på hans stil. Tematikken om hjerneforskningen favner et stort område, og jeg vil her bare sammenfatte de emnene som er aktuelle for min analyse av Mind Gap, slik at man har en forståelse av hva «hjerneforskning» relaterer til i denne konteksten. Til sist i dette kapittelet kommer en deskriptiv og illustrert framstilling av installasjonen Mind Gap, og elementene rundt den.

2.1 Norsk Teknisk Museum

I følge museets nettside ble Foreningen Norsk Teknisk Museum opprettet i 1914 som et privat initiativ. En gruppe ingeniører med idealistiske motiver tok utgangspunkt i gjenstander etter jubileumsutstillingen i forbindelse med grunnlovsjubileet. Siden 1986 har museet ligget i bydelen Kjelsås, rett ved Akerselva som deler byen i to: den såkalte vestkanten og østkanten. Kjelsås ligger nord for sentrum, og er en bydel med mye villabebyggelse, uten andre museer eller andre store institusjoner eller anlegg i nærheten. I *Historien om Akerselva* fortelles det at museet egentlig skulle ligge mer sentralt. Ved Akerselva på Kuba i bydelen Grünerløkka finnes det en rekonstruert middelalderbru, og lengre opp er det en gammel hengebru i jern (Aamot bru). I følge en gammel byplan skulle disse elementene danne en historisk introduksjon fra utsiden, til en museumsbygning midt i hjertet av området hvor industrialiseringen av Oslo startet. På grunn av plassmangel ble bygget aldri reist der (Moland, 2011, s. 134). Kuratoren for Mind Gap hevder at den elvenære industrihistorikken likevel er sentral i museet i dag. Et besøk på museet vil vise en sammensatt utstilling, med mange historiske eksempler på ulike teknologier, hvor industri og kommunikasjon ser ut til å dominere. Museet har mange objekter donert av private og firmaer. Finansieringen fra det offentlige har økt gradvis, og i 1995 ble den opprinnelige foreningen et *nasjonalt* museum, som nå i praksis fullfinansiert av det offentlige. Dette er en historikk som Norsk Teknisk Museum deler med de flere museer over en viss alder og størrelse i Norge, for eksempel Maihaugen på Lillehammer. Beliggenheten kan være til hinder for spontane besøk, men Norsk Teknisk Museum har likevel noen av de høyeste besøkstallene i Oslo (E24, 2012). De

har opplevd stor økning de siste årene, og ble kåret til Årets museum i 2011 (Norges museumsforbund, 2012).

Norsk Teknisk Museum er et omfattende vitenskapsmuseum, som med sin bredde får et generelt preg. De sier om seg selv «Museet skal formidle sammenhengen mellom teknologi, medisin og kultur over tid, i tillegg til å gi innsikt i grunnprinsippene for moderne teknologiske prosesser og produkter som i dag omgir oss» (Norsk Teknisk Museum, 2013a). Lederen for Skoletjenesten opplyser at omtrent 60% av de besøkende er skolebarn. Praktisk talt samtlige elever i Oslo og omegn vil sannsynligvis ha besøkt dette museet minst en gang i løpet av grunnskolen og videregående skole. De oppsøker spesielt det såkalte Vitensenteret, som er et område i museet for utprøving og erfaring av fysiske fenomener. Her står ikke det museale i fokus, det vil si samling av gjenstander og formidling av kunnskap med utgangspunkt i forskning på disse. Institusjonen huser også Norsk Telemuseum, som driftes i samarbeid med Telenor, og Nasjonalt Medisinsk Museum, som tidligere var tilknyttet Universitetet i Oslo. Denne avdelingen hadde hovedansvaret for innholdet i Mind Gap. De siste årene har museet fått en ny avdeling for elektronisk musikkteknologi, og arrangerer konserter med skjenkebevilling på kveldene. Museet har også opplegg for spesielle grupper, blant annet demente. Museet bidrar også til nettstedet Digitalt museum med systematisk avfotografering av sin samling.

2.2 Robert Wilson

Hvem var det som Norsk Teknisk Museum inviterte til å lage Mind Gap? Denne omtalen er delvis generell, men mest rettet mot aspekter som er relevante for Mind Gap. Min hovedkilde er Katharina Otto-Bernsteins bok og film *Absolute Wilson* fra 2006.

The New York Times omtalte Robert Wilson på 70-tallet som «the towering figure of avant-garde theater» (Otto-Bernstein, 2006, s. 7). Wilson ble kjent for forestillinger som kunne ha enorme dimensjoner, der det ikke var handling som fulgte noen rød tråd, eller det var flere handlinger parallelt, operaer uten sang, med videre. Felles var vekten på *tid* og *rom* som virkemidler. Man kan referere til Becketts *Venter på Godot*, og til *dada*, som Wilson ofte har blitt sammenlignet med. Dadaistene gjorde opprør mot språket som meningsbærer, og Wilson har selv uttalt at «language is the barrier of the mind» (ibid., s. 125). Dette kan ha bakgrunn i hans personlige erfaring av å vokse opp med store språkvansker, og at han kom seg gjennom

dette ved hjelp av fysiske aktiviteter, rytme og dans. I Wilsons produksjoner er det visuelle, bevegelse og tekst separate lag som bør være uavhengige (ibid., s. 30).

Wilson, født i 1941 i en mindre by i Texas, tok arkitektutdanning i New York på 60-tallet, og kom i kontakt med et eksperimentelt kunstmiljø der. Han sier han ble inspirert av kunstnere som John Cage og Robert Rauschenberg: «to mix alle the disciplines together. This was very much the spirit of the early sixties» (ibid., s. 33). Wilson hører til en generasjon amerikanske kunstnere fra 60- og 70-tallet med appell til både kunstscenen og populærkultur. Han har samarbeidet med Martha Graham, Susan Sontag, Philip Glass, Laurie Anderson, David Byrne, Lou Reed og Tom Waits med flere. Wilson arbeider multidisiplinært med video, skulptur og dans og scenografi. «Wilson is one of these guys who defies catagorization» (ibid., s. 120), men har likevel en distinkt stil, og anmelderen John Rockwell uttaler: «His great talent is that no matter what the collaborative circumstances, no matter how disparate the elements, no matter how strong the contributions of other collaborators, it's always a Bob Wilson work» (ibid., s. 236). Wilson har blitt sammenlignet med Wagner og hans *gesamtkunstwerk* (ibid., s. 198), også når det gjelder hans perfektjonistiske innstilling til materialer og lys (ibid., s. 243). Han har for øvrig regissert flere Wagner-oppsetninger i Bayreuth. I Norge har Robert Wilson regissert Peer Gynt på Nationalteatret i 2005, og hans største publikumssuksess, *The Black Rider*, med musikk av Tom Waits, ble spilt på Det Norske Teatret i 1998 og av Riksteateret i 2012.

Wilson referer til sine verk, uansett sjanger, som «architectural arrangements in space and time». Elementene han bruker reflekterer det virkelige liv, men han sier: «I hate naturalism. I think naturalism on the stage is a lie, because the stage doesn't represent a natural situation. I think it is more honest to be artificial» (ibid., s. 30). Tematisk refererer han til sine installasjoner som «Mental Spaces» (ibid., s. 222). Hans mest kjente installasjon heter *Memory loss*, fra Venezia-biennalen i 1996, og om *Anna's Room* fra 2003 sa han «I'm going to do a room that is like an interior of the mind» (ibid., s. 238). Wilson har til enhver tid 3-5 prosjekter i gang over hele verden. Utenfor New York driver han The Watermill Center, hvor kunstnere og studenter fra hele verden kommer for å arbeide og ha workshops (Watermill center, 2013). En gruppe med ansatte fra Norsk Teknisk museum og studenter fra Akademi fra scenekunst ved Høgskolen i Østfold reiste over dit for å utvikle og prototype Mind Gap sammen med Wilson. For han er kunsten og livet ett, og her sammenlignes han med Fellini (ibid., s. 245). Om å forstå sine verk, sier Robert Wilson: «I think all artwork should be

accessible. If you can make theater that relates to the mind of a child, then you can relate to everyone else, too» (ibid., s. 22).

2.3 Hjerneforskningen

Jeg vil her redegjøre kort for noen aspekter av hjerneforskningen som er relevant for analysen av Mind Gap, uten å foregi at dette er en sammenfattet framstilling av dette feltet.

Hjerneforskningen er et heterogent felt som involverer forskning på biologi, nevrologi, medisin og psykiatri. Det er få som titulerer seg «hjerneforsker». Noen jobber med de minste delene, andre med de overliggende strukturene. Vi er bevisste vesener som er i stand til å reflekter over at vi tenker, og det er naturlig at vi da tenker over hvordan disse tankene oppstår og fungerer. Vi har skriftlige kilder om denne tematikken som går tilbake til de tidlige greske filosofer. Her finner vi også myten om Prometheus, som utfordret Gudene, og som straff for sine tanker opplevde at en fugl hakket i leveren hans. Stedet for fornuft og følelser har altså ikke alltid vært lokalisert til hjernen. Dette kan vi se også i det gamle Egypt, hvor de mumifiserte kroppen og alle organene, men ikke hjernen, som ble kastet. Boka *Hjertet. En kulturhistorie* av Ole Martin Høystad fra 2011, beskriver hvordan hjertet har vært et symbolsk organ med skiftende historisk betydning, men mot slutten konkluderes det at alle disse prosessene, både følelser og tanker, jo oppstår i hjernen, og at det i vår tid er hjernen som antropologisk står for «hvem vi er». Hjerneforskningen handler dermed om oss selv som mennesker. Espen Dietrichs viser i *Vår vidunderlige hjerne* til at «For omtrent 5000 år siden ble trepanasjon praktisert [...] Trepanasjon vil si å lage hull i hodeskallen, den gang sannsynligvis for å slippe ut onde ånder. I dag kan det brukes for å lette trykket etter indre blødninger» (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 8). Det sies at det har skjedd mer på dette feltet de siste 15-20 årene, enn i alle årene før det. Tidligere president i USA, George W. Bush, erklærte 90-tallet som «Decade of the Brain» (Library of Congress, 1990). Den norske næringsministeren sa i 2011 at nyskaping, innovasjon og kunnskap skal være vårt fortrinn i konkurranse med andre land – altså hjernearbeid (Næringsdepartementet, 2011).

Det meste av forskningen dreier seg om sykdom. Sykdommer som epilepsi og schizofreni, infarkt (slag), Parkinsons og Alzheimers er svært kostbare for både individ og samfunnet. Selv en i denne sammenhengen mild tilstand som migrene har store omkostninger. Leder i Norsk nevrologisk forening, Are Brean uttaler at: «Hjernesykdommer er den viktigste årsaken til sykkelighet i den vestlige verden. Dette går sterkt ut over vår samlede 'hjernekapital', i tillegg til at kostnadene til hjernesykdommer overstiger kostnadene til kreft, hjertesykdom og

diabetes til sammen i Europa. 30 prosent av befolkningen vil i løpet av livet få skade eller sykdom i hjernen» (Den norske legeforening, 2013).

I analysen vil jeg komme inn på at det er uenighet mellom ulike hjerneforskere om hvor mye vi egentlig vet om hvordan hjernen fungerer. Hjerneforskningen har også en historikk av feiltolkninger og politisk misbruk. Lobotomi og elektroshokk er medisinske inngrep som kunne forandre pasientens personlighet, og har fått kritikk for å være overgrep mot mennesker som bare er utenfor normalen, mens frenologi, der man klassifiserte menneskers personlighet og intelligens basert på formen på hodeskallen, har vært brukt for å begrunne rasistisk praksis. Disse praksisene var enten dårlig vitenskapelig fundert eller kvasivitenskap, og er i dag forlatt. Det brukes likevel strøm for å lamme og aktivere deler av hjernen, som var



tankegangen bak lobotomi, og en form for frenologi er de såkalte fMRI-bilder (jamfør illustrasjon), som ofte ses i populærvitenskapelig sammenheng. Disse gir tilsynelatende et bilde av hvor ulike tankeprosesser foregår.

Forskere er likevel usikre på hva dette egentlig betyr, og det utføres medieforskning på hvordan slike bilder kan påvirke hjerneforskerne, som: «cognitive tools, [...] perceptual prostheses, and [...] visual rhetoric» (Picturing the Brain, 2013). Et trekk i nyere forskning og litteratur er en holistisk forståelse, der prosessene i hjernen alltid står i forbindelse med kroppens nervesystem, og der følelser og emosjoner er nødvendige komponenter også i såkalt intellektuell tenkning. Boktitler som *Hjernerum. Den følelsesfulde hjerne* av Morten L. Kringelbach fra 2006, og *Descartes' feiltagelse: fornuft, følelser og menneskehjernen* av Antonio Damasio fra 2011 illustrerer dette.

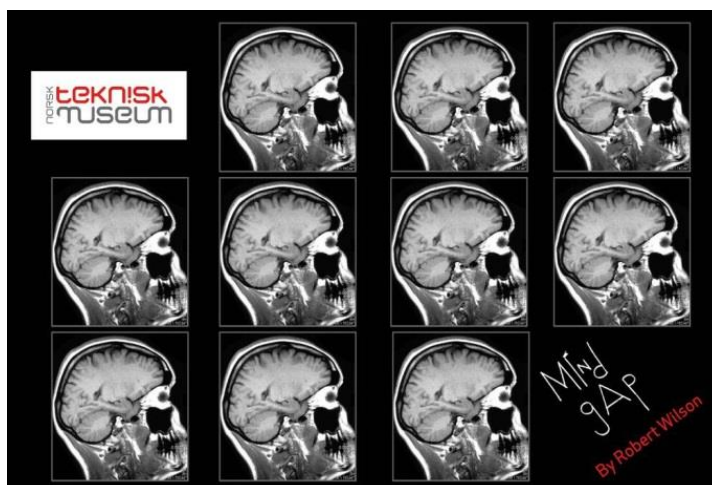
Selv om man kan forklare tankens fysiokjemiske fenomen med signalstoffer som hopper mellom synapser, har man ikke dermed klart å forklare tankens *kvalia*. Albert Einstein skal ha sagt at «selv ikke den mest avanserte fysikk, kan forklare smaken av suppe» (Gundersen, 2011, s. 51). Det er konflikter mellom de som mener at vi er nærmest «slaver av våre gener», og de som mener vi født som «blanke ark», det vil si at våre handlinger enten er determinert eller kun et resultat av kultur. Hjerneforskningen er dermed et felt der C.P. Snows *De to kulturer* kommer til syne, og ut fra dette som en modell kan man si at det finnes en

naturvitenskapelig og en humanistisk tilnærming til å forstå hjernen. De fleste forskere vil likevel innrømme at både gener og kultur former våre hjerneaktiviteter. Som grunnlegger av den såkalte nevrofilosofien, hevder den amerikanske filosofen Paul Churchland at det er liten tvil om at hjerneforskningen vil endre psykologien, ved at begreper som emosjoner, begjær og personlig identitet kan få et annet innhold. «Dette vil i så fall få konsekvenser for hvordan vi beskriver oss selv og andre, altså vårt menneskesyn» (Gundersen, 2011, s. 61).

2.4 Mind Gap som materiale

For å kunne forstå grunnlaget for mine drøftinger av teorier og metoder framover, vil det være nødvendig å sitte med et bilde av hva slags utstilling Mind Gap var. Jeg skal analysere installasjonen grundig senere. Dette er en deskriptiv presentasjon, som starter med hvordan Mind Gap markerte seg utenfor museet.

Mind Gap ble annonsert ganske tungt i utvalgte trykte medier som Aftenposten, Morgenbladet, Dagsavisen og Natt & dag, og i brosjyremateriell som Listen. Det ble utviklet en designprofil, med en logo som så ut som den var håndtegnet, og en layout av felter med repetisjoner av svart/hvite hodeskanninger.



I forkant og i starten av utstillingen ble det også arrangert en rekke performancer. Inne i T-banevogner opptrådte en gruppe studenter i mørk dress og med masker av et stilisert kaninansikt laget grå glatt plast og metall. Aktørene var koreograferte og tause, og delte ut brosjyrer kun til de som aktivt spurte hva dette var. Rundt den tiden utstillingen åpnet, var det plassert en boks med en statue inni på Universitetsplassen ved Karl Johans gate. Denne er avbildet på første side av avhandlingen. Etter en stund ble den plassert ved inngangspartiet til

museet. Inngangspartiet stikker ut fra bygningen, og er ved enden av en gangvei gjennom parkeringsplassen. Boksen var dermed godt synlig for de besøkende. Det var ingen tekst på forsiden, men på baksiden av boksen var det et skilt med Mind Gap-logoen, tittelen *Thinking Rabbit* og navn på de som hadde laget dette. Her var det montert en knapp, og ved å trykke på den kom det en kraftig mannsstemme som sa «Mind Gap!».

2.4.1 Plassering og inngangsparti

Norsk Teknisk Museum har et romslig inngangsparti, lest fra midten mot høyre er det billettisk, butikk, garderobe og kafé. Til venstre for billettdisken er det et åpent område hvor det var flatskjermer som annonserte Mind Gap og andre utstillinger. I dette området er det store vinduer, og det lyst og høyere under taket enn ellers. Starten på en vanlig tur på museet begynner herfra og over en bru langs et stort vannhjul i tre. Over brua fikk man Mind Gap umiddelbart til høyre, mens man fortsatte rett fram for øvrige utstillinger. Mind Gap hadde en egen inngang, og etter å ha gått gjennom installasjonen endte man opp i garderoben.

Før man gikk over brua og kom til selve inngangen til Mind Gap, var det i det åpne området et hjørne som var lett å overse. Her var det en *nisje* i vegg, på størrelse med en døråpning. Inne i nisjen, som var svart på alle flater, stod en barokt dekorert stol med ryggen mot, som om man kom inn i losjen på et gammelt teater. Et tau hindret adgang. En rosa liten «klump» hang for enden av en ståltråd, i hodehøyde på den som eventuelt hadde sittet der. Foran stolen, altså innerst i nisjen, var det et høyt og smalt stykke trekantet speilglass. Det kom svak musikk som fra en spilledåse.

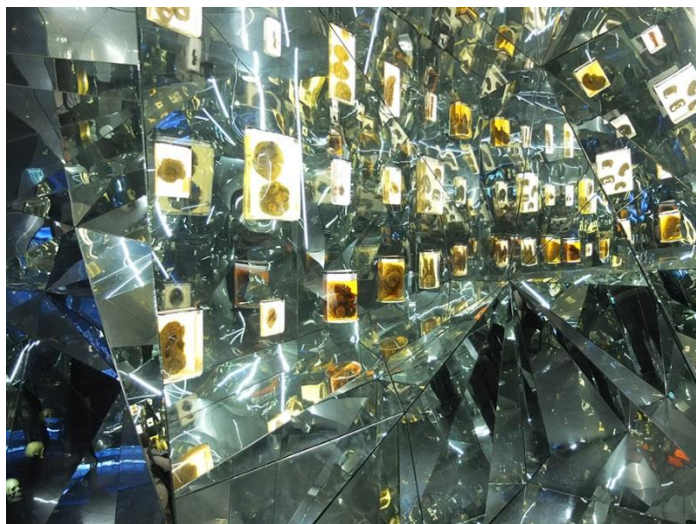


Over brua og framme ved Mind Gap bestod inngangen av en dobbeltdør med et bilde av en stilisert hjerne i et snitt fra oversiden, av den typen man kan finne i en lærebok. Ved siden av døra stod det et skilt om når Mind Gap var åpen, og når det var omvisning.

Når man stilte seg foran dobbeltdøra, gikk de to delene til side. Innenfor hadde det første rommet form som en mellomstor heis, med plass til cirka ti personer. Alle flater, også gulvet, var dekket med et svart, tykt filtliggende stoff som var mykt å gå på. Når døra gikk igjen ble det fullstendig mørkt. En ny dobbeltdør i motsatt ende gikk opp ved å aktivere en fotocelle

over den. Inne i dette boks-lignende rommet var det lyd fra en opplesning av numre på engelsk. «number one, number ten, number fifteen» og så videre var lagt over lyden av en skrivemaskin. Først oppramsende, deretter var det som leseren ble irritert, og deretter oppgitt. Opplesningen startet på nytt etter et minutt.

2.4.2 Rom 1, Speilrommet



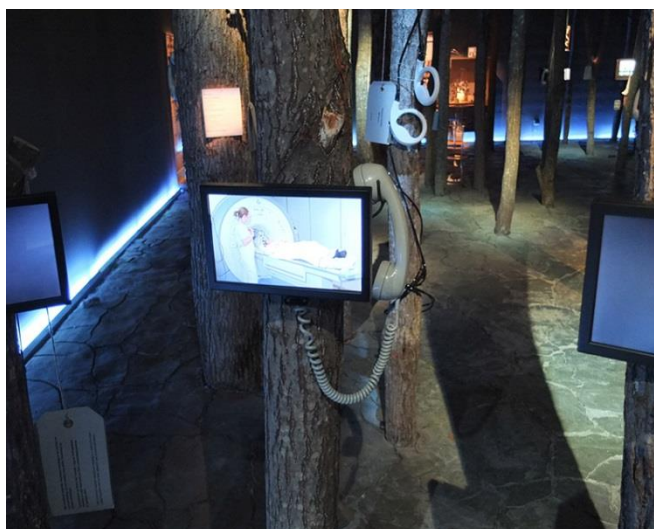
Fra mørket kom man inn i et mye større rom, som var dekket av speil på alle flater, også gulvet. Takhøyden var bare litt høyere enn en vanlig bolig. Rommet hadde en avlang form, men på grunn av form og materiale var det vanskelig å vurdere hvor stort det var. Fra inngangen i det ene hjørnet kunne man ikke se utgangen. Gulvet var flatt, mens veggene var skrå i ulike

vinkler og med til dels skarpe hjørner ut mot publikum. Utspringene dannet avdelinger. Alle speilplatene var triangulære i ulike størrelser, og flere steder, også på gulvet, løp lange triangler sammen i stjerneformasjoner. Primærbelysningen var et hvitt lys som kom fra noen smale slisser mellom noen av speilplatene. Som helhet var belysningen dempet. I første del av rommet var det i noen av speilfeltene felt inn flatskjermer som viser torsoen av mennesker i naturtro størrelse. Blikket deres var rettet rett fram. Videre var det noen steder glass i stedet for speil, og bak glasset var det montert ulike objekter på utstilling. Disse nisjene med objekter i, var plassert i ulike høyder, og hadde egen belysning. På venstre side av rommet fant man et bilde av Fritjof Nansen, og lengre inn rekker av glasskrukker med hjerner på formalin. Dette var spesimen av hjerner med ulike sykdommer. På den andre siden var det blant annet en egyptisk kanope-krukke, og et spesimen som var et stort foster hvor det ikke fantes noen hjerne. Dette var plassert i knehøyde. Her var det også utstoppede dyr som rovfugl, kanin, hane, og hummer, noen kranier og verktøy og apparater av ulikt slag. Et av disse var en løgndetektor for hjemmebruk. Ved utstillingsobjektene stod det litt tekst på gjennomsiktig folie klistret på glasset eller speilet ved siden av. På grunn av speileffekten måtte man stå i en bestemt vinkel for å kunne lese. Innerst i Speilrommet var mesteparten av bredden på kortveggen dekket med to rekker av akvarier, hvor det svømte små fisk. Akvariene var opplyst slik at de dannet en mellomblå lyskilde for rommet. Til høyre for

akvariene var det en høy og smal nisje. I denne kunne man se over på den barokke stolen beskrevet tidligere, og altså *ut i museet*, og på museumsgjester som gikk forbi. Akustikken i Speilrommet var dempet. Fra taket, i indre del av dette rommet strømmet musikk med strykere og blåsere i lett swing-takt. Musikken gikk i en sløyfe på cirka to minutter. Utgangen var til venstre for akvariene. Når man gikk gjennom denne smale portalen, ble det sagt «Mind!» fra venstre og «Gap!» fra høyre, av den samme stemmen som man kunne høre på baksiden av boksen med skulpturen i, utenfor museet.

2.4.3 Rom 2, Skogrommet

Fra Speilrommet kom man inn fra hjørnet i et nytt rom som var mer kvadratisk, og det virket litt høyere. Man kunne se over til utgangen i det motsatte diagonale hjørnet. Veggene var i grå-blå og grå-grønne toner, og laget av et stoff som minte om scenetepper. De var belyst fra nedsiden og opp, slik at det rundt hele rommet var en gradert lys kant som markerte skillet mellom gulv og vegg. Dette var hovedbelysningen, og det var mørkere her enn i Speilrommet. Gulvet bestod av tørket leire med sprekker i, som kunne minne om et inntørket elveleie. Utover gulvet var det plassert slanke trestammer som gikk helt til taket. Trærne var uten blader, og man så ikke toppen. «Skogen» var tett, men det var plass til å vandre inn mellom trestammene. De stod ikke i formasjon, og det var ikke skilt, piler eller ellers antydnet noen vei eller rekkefølge man burde gå gjennom rommet. Langs veggene så man at det stod noen større medisinske apparater. Ved siden av var det tekstplakater. Ved et av disse var det en videoskjerm i vanlig tv-størrelse, og en annen slik hang ved utgangen fra rommet. Ut over gulvet stod ulike mellomstore apparater. På trestammene var det hengt opp ulike mindre objekter, som ble punktbelyst fra taket. Disse var merket og beskrevet med tekst på lyse papplapper, festet med flisete tau. I utførelse minner disse om gamle godslapper. Ved mange av trestammene var det montert små videoskjermer, cirka 20 x 15 cm store. Ved siden av hang telefonrør i grå plast, av den typen man hadde på 60- og 70-tallet. Man kunne plukke opp telefonrøret og høre lyden fra videoen, som også var teksten på engelsk. Kun en person av gangen kunne høre på, men det var cirka 15 slike



skjermer i rommet. Langs den motsatte veggen man kom inn fra, var det en horisontal slisse i nesten hele veggens bredde. Den var hvit og med et kraftig lys fra innsiden slik at den dannet en tykk strek av lys i rommet. Slissen var en lang hvit boks med en glassvegg, og den viste seg å stå i forbindelse med bostedet for noen laboratorierotter, som av og til vandret ut slik at publikum kunne se dem. I dette rommet var det mye lyd, som kom i bølger. Først og fremst naturlyder, som regn, vind og fuglekvisper. Det var også lyden fra en ugle, og øverst i en av trestammene var det en uglefigur. Det var også mørke, abstrakte lyder. Den følgende listen er kort beskrivelse av hva slags objekter og filmer som var satt inn i dette rommet:

- Den første større skjermen viste en film om den såkalte *Osloskolen* (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 11) innenfor hjerneforskningen, med historikk og intervjuer med ledende norske hjerneforskere. Den andre store skjermen viste en film om Robert Wilson i det han utvikler en danseforestilling ut fra besøk hos en tidligere samarbeidspartner som har fått Alzheimer. For disse to filmene var det høyttaler i taket, slik at en liten gruppe kunne oppleve dem sammen.
- De mindre skjermene var filmer med enten med en norsk hjerneforsker, som forklarte om sitt arbeid, deres forskningsprosjekt og hva det kan brukes til, eller med en privatperson med en nevrologisk eller mental lidelse som forteller om hvordan de lever med sin tilstand. Intervjuerens stemme var klippet bort, og den som snakket så inn i kamera.
- Objektene som hang på trærne var remedier som brukes i praktisk forskning, og bestod av alt fra spesialiserte måleapparater, til en hammer av den typen som brukes til å sjekke nerverefleksen i kneet, og til neglelakk. Det stod korte forklaringer på lappene som hang ved siden av, og man fikk da for eksempel vite at neglelakken «brukes til å merke og feste elektroder på hodene til forsøksrotter».
- De mellomstore apparatene var plassert nær noen av trestammene, og stod typisk på en tralle. De brukes eller har blitt brukt i arbeid med pasienter.
- De seks store apparatene langs veggene var tidligere brukt på sykehus og laboratorier i Norge. De var typisk «den første MMR-maskinen», «det første elektronmikroskopet» og så videre. Her var det plakater med forklarende tekst.

Utgangen fra dette rommet var etter filmen med Wilson, gjennom et svart forheng. I døråpningen fikk man igjen høre «Mind!» «Gap!» fra venstre og høyre.

2.4.4 Rom 3, mørkt rom uten navn, og utgang

I en samtale med omvisere på museet, fant jeg ut at mens de aller fleste besøkende brukte noe med «speil» og «skog» om de to foregående rommene, hadde det tredje rommet ikke fått noen assosiasjon i én retning. Jeg kaller det derfor bare for det mørke rommet, for dette rommet var helt svart, med mykt svart stoff på gulv og vegger. Dette siste store rommet entret man også fra et hjørne. Til venstre, på kortveggen, var det en rund åpning på cirka 30 centimeter i diameter. Bak glass var det en stor hjerne på sokkel. Bakfra kom et kraftig hvitt lys, som var den eneste konstante belysningen i dette rommet. Med intervaller på cirka to minutter tentes et skarpt lys i taket, akkompagnert av et tordenbrak. Når lyset ble tent i taket, så man at det i gulvet lå nedfelt en cirka 10 cm bred stripe av glass i sikksakkform innover i rommet. Bak glasset var det hvitt lys. Lyset i taket tonte ut først, deretter lysstripa i gulvet, før det ble nesten totalt mørkt igjen. Mens det var lyst, så man at rommet var avlangt og mindre enn det foregående, men større enn det lille rommet man entret installasjonen gjennom. Etter tordenbraket bestod lydbildet av en slags musikk, med mørke, lange orgeltoner først, og så et parti med skarpe, skjærende lyder i et rytmisk mønster. Dette tonte over i svake, nesten hviskende fiolintoner. Her var det ingen objekter på gulvet eller på veggene: alt var montert i taket, i to store formasjoner.

Materialet var ulikt medisinsk utstyr, fra mellomstore elektroniske apparater, til skåler og operasjonsutstyr. Spotlights fra ytterkantene sendte et skarpt lys inn på dem mens lyden var på sterkeste, og



tonte så helt ut. Da kunne man bare skimte objektene i taket. Lysstreken i gulvet pekte mot utgangen, i diagonalt motsatt hjørne av der man kom inn.

Utgangen fra det mørke rommet var dekket av et svart forheng, og det ble ikke spilt av noen lyd når man passerte. Man kom ut i en smal og lav korridor, kledd i samme svarte stoff på gulv, tak og vegger. Her var det ingen objekter, men ble man stående eller gikk rolig, ville man høre en innspilling av rolig pust fra taket. Korridoren hadde en svak helling nedover, og for enden kom man ut i garderoben på museet. Som nevnt måtte man gå forbi billettdisken igjen, hvis man ønsket å se resten av museet.

3 Teori

Jeg vil her redegjøre for de teorier som danner grunnlaget for min undersøkelse. Mind Gap produserte formidling i en museums kontekst, og jeg undersøker videre hva denne konteksten består i og hvordan den skapes. Museologi er læren om museene, og fra dette utgangspunktet starter jeg med en kort historisk bakgrunn for museenes rolle og funksjon, hvor opplysning og dannelse er viktige nøkkelord. Deretter vil jeg redegjøre for hvilke forventninger et museum som Norsk Teknisk Museum møter i dag. Jeg tar utgangspunkt i Anne Eriksens *Museum. En kulturhistorie* fra 2009, som er grunnbok for masterstudiet i museologi ved Universitetet i Oslo. Jeg legger her til grunn at historiske ordninger og tenkemåter er med og påvirker handlinger også i nåtiden. I et kapittel kalt «The art of displaying science» har Hilde Hein en historisk gjennomgang av hvordan vitenskapen har blitt presentert i museene, og beveger seg fra dioramaer via vitensentre til utfordringene i det såkalte post-museet. Sharon Macdonald er også en bidragsyter i litteraturen til museologi-studiet, og hennes *Behind the Scenes at the Science Museum* belyser økonomiske og organisatoriske forhold som er litt spesielle for vitenskapsmuseene - den kategorien Norsk Teknisk Museum tilhører. Hvordan skjønner vi at vi er på en viss type museum, og hvordan skjønner vi hva som er det viktigste og mest spesielle på museet? Finnes det et eget museumsspråk? Kunstsosiologen Dag Solhjell har utviklet en teori rundt begrepet *paratekst*, som viser hvordan ulike kontekster kan konstrueres. I *Formidler og formidlet* hevder han at paratekstene er museets retorikk, altså kommunikasjons- og overbevisningsmidler. På kunstmuseet er det viktig å overbevise de besøkende om hva som er kunst, mens på vitenskapsmuseet kan det handle om å overbevise om hva som er viktig og riktig vitenskap. Men at museet kan by på noe interessant å se på, er uansett et premiss. Museumsbesøket er en *estetisk* opplevelse, men tradisjonelt går det et skille mellom den estetiske opplevelsens art på kunstmuseet, i forhold til andre museer. Mitt utgangspunkt er at Mind Gap er en estetisk hybrid, og at hva man opplever den som, avhenger av estetisk kompetanse, forventning og tolkning. Jeg ser det som normativt å skulle definere Mind Gap som kunst eller ikke-kunst, og derfor bruker jeg begrepet *estetisk praksis* om det estetiske forholdet mellom tilskuer og verk, uansett sjanger. Begrepet har jeg hentet fra *Den estetiske praksis* av Danbolt, Johannessen og Nordenstam, som var professorer i kunsthistorie og filosofi ved Universitetet i Bergen. Her kommer jeg også inn på estetikk mer generelt, med Kjersti Bales *Estetikk. En innføring* som hovedkilde. I tråd med mitt ønske om en åpenhet for fortolkning, har jeg brukt *Den emansiperte tilskuer* av filosofen Jaques Ranciere, der han hevder at publikum bør behandles som noe annet enn subjekter for belæring, og at tilskuerrollen kan være fri. Et tegn på at tilskuerrollen kan være i endring, er bruken av *dialog*

som et strategisk nøkkelord: det forekommer 17 ganger i NOU 1996-7 *Museum Mangfold, minne, møtestad*, som er et viktig styringsdokument for museumssektoren. Men hva er dialog mer enn et honnørord? Jeg viser til forskning på dialogbasert undervisning slik den legges fram av Olga Dysthe med flere i *Dialogbasert undervisning. Museet som læringsrom*. Dysthe er professor emerita ved institutt for pedagogikk ved universitetet i Bergen, og har produsert mye litteratur innenfor temaet utdanning og demokrati. Det ble utgitt nye bøker om «den emansiperte tilskuer» og «dialogbasert undervisning» mens jeg arbeidet med prosjektet, noe jeg mener underbygger deres aktualitet og relevans. Teoriene om museologi, framvisning av vitenskap og vitenskapsmuseets særegenhet, danner sammen med teorien om paratekster mitt utgangspunkt for å analysere Mind Gap som verk i en kontekst. Estetisk praksis, den emansiperte tilskuer og dialogbasert undervisning utgjør mitt teoretiske rammeverk for å analysere publikums forhold til Mind Gap.

3.1 Museologi: historikk, differensiering og politikk

I *Museum. En kulturhistorie* finner jeg denne definisjonen på hva et museum er, fra ICOM, den internasjonale museumsorganisasjonen: «museum er ikke-kommersielle, permanente institusjoner i samfunnets tjeneste. De er åpne for allmennheten, og skal gi mulighet for studier, utdanning og fornøyelse» (Eriksen, 2009, s. 13). Mennesket har samlet og vist fram gjenstander i lang tid. Ordet museum har sin opprinnelse i det greske *museion* som var et sted hvor man dyrket musene, skytsgudinner for diktning, sang, vitenskap og musikk, og visstnok var det et museion i det antikke biblioteket i Alexandria (Museion, 2009). Museumsliknende virksomhet var forbeholdt samfunnets elite og kirken.

De eldre samlingene var gjerne blitt betegnet med begrep som Wunderkammer, kunstkammer, kuriositetssamling eller raritetskabinett. Disse navnene siktet til samlingenes vidunderlige, interessevekkende og grensesprengende innhold. [...] renessansens *musaeum* som et lukket sted for kontemplasjon og studier, et sted der musene og kunnskapen ble dyrket (Eriksen, 2009, s. 21 og s. 29).

Museene slik vi kjenner dem i dag forbinder vi med opplysningstiden på 1700-tallet og utover, og sammen med andre institusjoner som kom til samtidig, som folkeskolen, offentlige bibliotek og det moderne universitetet, kan vi si at opplysningens idealer lever videre i disse byggene. Innholdet, og *siktemålet* med museumsbesøket har endret seg over tid, og Eriksen viser til historikeren Paula Findlen, som framhever:

museet som et sted for produksjon av kunnskap, og for organiseringen av den. Samlingene står i sentrum, enten det dreier seg om bøker, naturalia, kunst eller antikviteter. Men samtidig blir det tydelig at kunnskapsproduksjonen har en vesentlig sosial side. I museene foregår samtaler, demonstrasjoner og eksperimenter (Eriksen, 2009, s. 23).

Senere trekker Eriksen fram Michel Foucaults begrep *heterotopi*, om et annerledes sted:

der alle andre tenkelige steder i kulturen blir brakt sammen og der de representeres (gjengis), bestrides og endevendes. Heterotopiene er konkrete, fysiske steder der gjenstander og tider som normalt ikke hører sammen, settes opp mot hverandre og skaper en virkelighetsillusjon som i sin tur setter seg ut over alle virkelige tids- og romsammenhenger. I tillegg til museene beskriver Foucault blant annet hellige steder, fengsler og bibliotek som slike heterotopier (Eriksen, 2009, s. 118).

Museet er en heterotopi fordi det synliggjør forskjellen mellom ting og begrep. Alle museer viser fram en fortolkning, som er forholdet mellom tingene og de ordene som brukes for å beskrive dem. I dette forholdet finnes det en avstand. Et slikt *gap* mellom objektene og begrepene har ikke alltid vært til stede, men «når de begrepsmessige systemene begynner å bli forstått som produkt av menneskelig tenkning, åpner det seg et rom mellom tanke og verden, begrep og ting» (Eriksen, 2009, s. 118), og denne endringen skjer i løpet av 1600-tallet, da Foucault mener det foregikk et skifte i episteme, altså i hva vi holder for sikker viten. Verdien av en kostbar ting lå ikke lenger i den absolutte verdien av materialet, men i det symbolske. «Uten denne forståelsen, ville ikke museet vært annet enn et lager» (Eriksen, 2009, s. 118). Det ble brukt forgylte rammer, sokler og belysning med mer, for å understøtte den utstilte gjenstandens symbolske verdi. Disse tegnene er eksempler på *paratekster*, som jeg kommer tilbake til. Skiftet i episteme innebar også at:

Denne gamle tenkningen om tegnene i tegnene i Guds bok ble satt til side til fordel for nye ideer. Nå gjaldt det å avdekke naturens eget system, dens skjulte orden og harmoni. Tingene ble relatert til hverandre i stedet for til de mystiske og magiske sammenhengene med Gud og de skjulte kreftene i universet (Eriksen, 2009, s. 119).

Anne Eriksen konkluderer med at «Det er selve tingenes orden museene arbeider med, like mye som tingene i seg selv» (Eriksen, 2009, s. 119).

3.1.1 Museets tegn på orden

Museet har en funksjon som orden-skaper, enten dette gjelder kunsthistorie og vurderinger av hva som er høyverdig kunst, eller framstillinger av regionale, historiske eller vitenskapelige forhold. Med de offentlige museene fra opplysningstiden skjedde det en todeling av museenes sjanger. British museum, som åpnet i 1753, og Musée du Louvre, som åpnet i 1793, kan

fortsatt ses som en slags prototyper på henholdsvis det kulturhistoriske museet og kunstmuseet. Museets orden ble formidlet med betydelig autoritet, fra ytterst til innerst. De første museumsbyggene som ble laget for formålet, var inspirert av greske templer, i følge Michaela Giebelhausens artikkel «The architecture IS the museum» (Marstine, 2007, s. 41). En stor trapp foran, og et høyt inngangsparti dannet rammen for en høytidelig stemning. Ved utstillingsåpningen var det prominente personer til stede. Det var viktig å få fram at objektene som var på utstilling var verdifulle. Anne Eriksen siterer en oppskrift på hvordan en samling mineraler, altså stein, bør stilles ut i et museum rundt 1820: «i et Skab med Fod under og Glasdørre af Norsk Svartor, Bjerk eller Asp, bejzet eller fernisser, med forgyldte Lister.» Steinene ser nå ikke ut som noe ordinært mer, og deres verdi øker når de settes inn i en anerkjent orden: «...Dertil bør samles lærerige Stykker efter det Linnæiske Mineralsystem» (Eriksen, 2009, s. 183). Det ser slike virkemidler som danner grunnlaget for Solhjells teori om paratekster.

Men Giebalhausen framhever at selv om museumsbygningene i det ytre alluderte til greske templer, hadde de ikke samme kultisk orienterte arkitektur innenfor. I stedet lignet de på andre av samtidens nye institusjoner, som fengselet og varemagasinet, som vi i dag kaller kjøpesenteret (Marstine, 2007, s. 42). Museet hadde en politisert funksjon som orden-skaper. Anne Eriksen trekker inn kulturhistorikeren Tony Bennett, som tar et kritisk perspektiv:

museene på 1800- og 1900-tallet [var en] del av et omfattende disiplineringsprosjekt, først og fremst rettet mot samfunnets lavere klasser. [...] Sammen med andre institusjoner, som skoler, fengsler og varemagasin, tjente museene til å disiplinere arbeiderklassen inn i et samfunn der borgerlige verdier og idealer hadde hegemoni (Eriksen, 2009, s. 207).

I dette er historiske perspektivet er det også er relevant å trekke fram ideene om «patriotisme og borgerdyd» (Eriksen, 2009, s. 210), hvor man skulle «arbeide til fedrelandets beste» (ibid.) ved å delta i den nye offentligheten som museene var en del av. I en periode med bygging av det nasjonale, har museene skapt orden ved å gjøre det nasjonale særpreg materielt. I et pan-europeisk perspektiv var museene som en moderne institusjon historisk med på å vise forskjellen mellom en antatt høyverdig vestlig kultur og såkalte primitive kulturer i koloniene.

3.1.2 Museene i Norge

Museumsutviklingen var en del av det å bygge en moderne stat. Eriksen skriver at 1800- og det tidlige 1900-tallet «var samtidig epoken for tallrike museumsgrunnleggelser, og mange tematiseringer av det nasjonale foregikk nettopp på museene» (Eriksen, 2009, s. 207), og

videre: «I norsk sammenheng kan det være liten tvil om at museene har spilt en rolle i oppbyggingen av en ny nasjonal offentlighet som samtidig la stor vekt på nasjonale fellesverdier» (ibid., s. 208). Anne Eriksen er likevel opptatt av å understreke det store mangfoldet blant museene i Norge (ibid., s. 209). I følge Kulturrådet var det for ti år siden om lag 500 museer i Norge som mottok offentlig støtte (Kulturrådet, 2013). Svært mange av disse er små og med begrenset åpningstid, og er opprettet og drevet ut fra idealistiske motiver. I forbindelse med museumsreformen fra tidlig 2000-tall, ble mange av dem slått sammen til felles administrative enheter, og i følge samme kilde er antallet museer i Norge nå omtrent 180. I følge Eriksen skjøt profesjonaliseringen av sektoren fart med tilskuddsordningene fra 1975, hvor det ble ansatt et stort antall konservatorer og pedagoger (Eriksen, 2009, s. 113). Med dette ble museenes formidling mer fagbasert, og tok utgangspunkt i en «aktuell problemstilling [...] eller fra mer generelle samfunnsproblemer» (Eriksen, 2009, s. 193). Lokale og sentrale myndigheter ga i økende grad museene kulturpolitiske oppgaver, for eksempel overfor skolen. Eriksen peker også på at dette har konsekvenser for museets selvoppfatning:

Kravene om at museene skal være seg bevisste et **samfunnsoppdrag** [min utheving] [...] innebærer også at de skal fungere i en offentlighet der det ikke er museumsinterne forhold som legger føringene for arbeidet, men i like stor grad spørsmål og behov utenfor museet (Eriksen, 2009, s. 193).

Både nasjonalt og internasjonalt har museene forholdt seg til endringer i økonomiske forhold. I *Behind the Scenes at the Science Museum* beskriver Sharon Macdonald en prosess som startet tidlig på 80-tallet med å føye museet i London inn i såkalt New Public Management-tenkning, med fokus på effektivitet, inntjening og målbarhet ut fra økonomiske kriterier. I Norge påpeker historikeren Geir Vestheim i *Museum i eit tidsskifte* at:

det nymoderne eller postmoderne kravet om kontinuerlig forføring av publikum [blir] ein kime til mange dilemma av faglig-etisk art. [...] Dersom musea må dekke stadig større delar av utgiftene sine med eigne inntekter og marknaden ikkje blir større, kan dei bli tvinga inn i ei instrumentell tenking der forføring blir ein strategi i kampen om publikum (Vestheim, 1994, s. 44).

Museet ble kategorisert som et underholdningstilbud, på linje med kino og fornøylesparker. I *The Cultural Industries* vurderes museer og gallerier som grensetilfeller for de såkalte kulturindustriene (Hesmondhalgh, 2013, s. 21). Museet er «a producer of cultural texts» (ibid.), og man kan si at museet produserer og selger museumsopplevelser etter visse industrielle prinsipper, men det er ikke dette som er kjernevirksomheten. Macdonald påpeker at de tekniske museene var de første museene som kjørte store reklamekampanjer, og de

første til å ha store butikkarealer, men den viktigste konsekvensen er likevel endringen i tenkemåte, hvor staben som møter publikum går fra å være eksperter til å bli museumsverter (Macdonald, 2002, s. 85). Man kan si at publikum går fra å være subjekter for belæring, til å bli kunder.

I tillegg til at eksisterende museer endrer seg, har det dukket opp nye typer. Terminologien *post-museum* blir brukt om institusjoner som blant annet ikke baserer seg på å stille ut en samling, noe som er et sentralt kriterium i ICOM-definisjonen. De driver likevel en form for museumsvirksomhet, fordi menneskers møte med kulturelle artefakter er sentralt.

Interkulturelt museum i Oslo er et eksempel. I følge historikeren og kuratoren Chris Bruce i *New Museum Theory and Practice*, er målet for et post-museum ikke å sikte mot eliten, men bredden, og det er den ordinære kulturen som har primat. Men post-museet kan også slå over i ren underholdning, og et sterkt teknologifokus i selve utstillingsformen (Marstine, 2007, s. 131). Museologen Eilean Hooper-Greenhill føyer til enda et kjennetegn ved det såkalte post-museet, nemlig mengden med aktiviteter rundt selve utstillingen, der de fysiske objektene på utstilling kanskje bare blir en katalysator for en større prosess (Watson, 2007, s. 81).

Anne Eriksen viser til at museer har vært historisk foranderlige. Fra personlige samlinger, til formidler av borgerlige opplysning, og til en ny type offentlighet der museene skal være «for alle» (Eriksen, 2009, s. 219). Hun skriver allerede i innledningen at museer «ikke lar seg definere én gang for alle, og at museer ikke nødvendigvis trenger å være slik de er i dag. Museene har vært annerledes tidligere Og kan bli annerledes i framtiden, uten at de av den grunn mister sin egenart» (Eriksen, 2009, s. 12).

3.1.3 Å framstille vitenskap på museum

Mens jeg har redegjort for museenes historisk omskiftelige funksjon ut fra Anne Eriksen, og museet i dag som kulturaktivitet med kommersielle føringer med Sharon Macdonald, vil jeg her trekke inn museets presentasjonspraksis, med utgangspunkt i kapittelet «The art of displaying Science» av museologen Hilde Hein i *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science*. Museene skal representere og forklare virkeligheten ved hjelp av ulike gjenstander, men noe annet skjer med dem, i følge Hein:

Science museums, like all museums, aestheticize their content by decontextualizing and recontextualizing it. Shorn of their past and deprived of the use-value they had as objects in the world, all objects displayed in a museum acquire a new presentational character. [...] it has been said, both science and art museums are a contradiction. Instead of portraying the world from which they are taken, they use that world as matter from which to manufacture new (museum) worlds (Hein, 1997, s. 268).

Av pedagogiske hensyn har museene forsøkt å framvise gjenstandene på måter som er mer «naturlige». I naturhistoriske vitenskapsmuseer ble det på 1890-tallet utviklet såkalte *dioramaer*, som kunne vise et utstoppet dyr i et rekonstruert naturlig habitat. Dette var i tråd med positivistiske strømninger, som la større vekt på sammenhenger og empiri, framfor «guds orden». Dioramaet ble et populært medium også på andre museer, og har utviklet seg med moderne teknologi og multisensoriske stimuli. Hein beskriver utviklingen:

dioramas have in fact expanded to become walk-through environments that do not privilege vision. Museumgoers are incorporated into a "total experience" replicating the mists and hoots and musty smells and even the feel of the ground underfoot in a rainforest [...] or whatever [...]. These exhibits, which sometimes include costumed impersonators, are more like theater in-the-round [...] The science exhibits are meant to diminish aesthetic distance in order to intensify the visitor's emotional and phenomenologically "authentic" experience. While not exclusive of information, these installations rely heavily on their aesthetic impact and often send viewers elsewhere [...] to educate themselves substantively. Their first objective is motivational [...] they sometimes verge on the theme park or fun house (Hein, 1997, s. 276).

Det vi ser her er altså en utvikling av dioramaet fra en slags illustrerende materialbilder i tre dimensjoner, til innretninger som utgjør hele rom og som påvirker hele kroppen, og som forhåpentlig virker motiverende for egen læring, framfor den mer direkte belærende tonen i de tidlige dioramaene.

Hein trekker også fram hvordan de såkalte *vitensentrene* har en form som engasjerer på en direkte måte ved å fokusere på prosess fremfor gjenstand. Disse begynte å anta dagens form tidlig på 70-tallet, men har utspring i konsepter fra Deutches museum i München, som på 60-tallet begynte å vise de vitenskapelige prinsippene, og lot publikum prøve ut noen slike selv (Hein, 1997, s. 272). Hun skriver om vitensentrene:

They are concerned with *doing* science and promoting scientific understanding, rather than with displaying exhibits *about* science and the accomplishments of past scientific "heroes". [...] By shifting attention away from the expert scholar/collector and stressing audience interest and inquiry, science centers have democratized and radically transformed museum practice (Hein, 1997, s. 273).

Hein mener altså at dette er et mer demokratisk museum, og at denne måten å involvere publikum på også har påvirket måten man tenker også om andre utstillinger i

vitenskapsmuseene. Å involvere publikum i å løse problemer blir et kriterium for *den gode utstillingen*, argumenterer hun:

A successful exhibit invites, indeed seduces, visitors to partake with sense and intellect in the quest for problems where before there were none. Unlike our everyday problems [...] those induced [...] by exhibits are welcome. This is not only because they can be solved, which is not always the case, but because they activate the exercise of all our responsive faculties. Visitors are more often energized than paralyzed by problems met in museum exhibits (Hein, 1997, s. 284).

Hein viser til fysikeren Robert Oppenheimer, som lagde noen av de første interaktive multimedia-baserte utstillingene. I følge Hein hadde han som ideal at museet og utstillingene gjerne skulle være litt kaotiske, og ikke for strukturerte, for den gode forskningen er litt som «a walk in the woods», noe Oppenheimer mente innebar en indre glede (Hein, 1997, s. 284). Et av rommene i Mind Gap ble altså kalt Skogrommet. Jeg vil analysere hvordan Mind Gap fungerte som en form for diorama, og hvordan Mind Gap forholdt seg til ulike museumstradisjoner.

3.2 Tegnbruk i museet – paratekster

Hvordan forstår vi at noe er «viktig» på museet? Som vist tidligere i dette kapittelet, kan tilsynelatende ordinære steiner, som vi ville oversett ute i naturen, framstå som deler av en viktig samling når de presenteres på en spesiell måte. For å utdype dette nærmere, henter jeg en teori fra kunstfeltet. Kunstsosiologen Dag Solhjell tar utgangspunkt i at «når vi ser en utstilling, ser vi egentlig også [...] formidleren som står bak. Det finnes ikke noe som er «bare» en utstilling – der er alltid en formidler med i bildet» (Solhjell, 2001, s. 201), og hans teori er at kunstverk ikke kan eller vil bli sett som dette, uten at de står i en kunst-kontekst. At museumsgjenstanden må settes i en kontekst for å bli forstått, gjelder altså uansett museumstype. Dette er i og for seg ikke noe nytt, men han anvender begrepet paratekst om hvordan man *konstruerer* ulike kontekster. I mitt prosjekt kan en analyse av paratekster avdekke hvilke virkemidler som kurator og institusjon brukte – eller vel så viktig: eventuelt lot være å bruke – for å skape den konteksten som Mind Gap befant seg i. Solhjell skriver om ulike *lesinger*, at det er vanlig å lese kunstverket som en tekst eller et utsagn fra kunstneren alene, og han henviser til Adorno som sa at «det er ved å være talende at kunstverkene er levende» (ibid., s. 36). Solhjell oppsummerer at «Ifølge dette synet er et kunstverk en visuelt formgitt tekst som skal leses. Å forstå kunst er å beherske dens formspråk» (ibid.). Han sier

«Formidlingens form er paratekstene og dens innhold er kontekstene, men dens gjenstand (eller objekt) er kunstverkene, det vil si tekstene» (ibid., s. 39) Han sier videre at:

Paratekstene er tekster som peker mot kunstverkene, men som ikke selv er en del av dem. De peker også mot kontekstene, som er de forståelsesrammer som lesningen av tekster og paratekster foregår innenfor. Paratekstene er formidlernes overbevisningsmidler, og kan derfor analyseres som retorikk (Solhjell, 2001, s. 41).

Solhjell analyserer teksten i en utstillingskatalog for en maleriutstilling, og finner sterke retoriske virkemidler. En slik tekst, og at det overhode finnes en slik katalog, er to former for paratekster, i likhet med utstillingsåpningen, som ofte har en rituell form (Solhjell, 2001, s. 24). Museets navn, bygningens utseende, plasseringen verket fikk i bygget, skilting og annen informasjon, tekst og bildebruk på nettsider og i annonsering, belysning og layout er andre paratekster som er relevante å undersøke her. Noe av det som gjør Mind Gap til både en kompleks utstilling å analysere, men også fascinerende, er at man kan si at installasjonen *selv* bruker en hel del paratekster, i form av dører som går opp, videoskjermer og annet. Vi har her tegn som peker på tegn i flere omganger.

3.2.1 En retorisk lesing av tegn

Formidlingens retorikk kommer til syne i paratekstene som institusjonen og kuratoren benytter seg av. Solhjell forklarer at i den klassiske retorikken er talerens oppgave tredelt: talen skal belære (*docere*), bevege (*movere*) og underholde (*delectare*), og disse tre oppgavene kan forbindes med det som kalles talens bevismidler: *logos*, *ethos* og *pathos*. *Logos* betyr ord og resonnement: det tales til fornuften. *Ethos* representerer talerens karakter eller personlighet, og er godt egnet til å bevege publikum. *Pathos* står for det følelsespregede eller lidenskapelige, noe som er viktig i underholdende framstillinger. Solhjell identifiserer videre fem hovedmomenter i et utstillingsarrangement, som svarer til de fem arbeidsfasene i en retorisk framstilling: 1) *Inventio*, der noen har *funnet ut* hva som skal stilles ut, 2) *Dispositio*, der verket er *disponert* på en bestemt måte i lokalet, 3) *Elocutio*, der noen *argumenterer* for kunstneren og verket, ved hjelp av paratekster, 4) *Memoria*, der paratekstene *minner* publikum om hva slags utstilling dette er og, og bevarer minnet for ettertiden, og 5) *Pronuntatio / actio*, som kvaliteten på hvordan utstillingen framstår i alt fra åpningsarrangement til pedagogisk materiale (Solhjell, 2001, s. 55).

Regien står for den *innholdsmessige* utformingen av utstillingen, og er altså en del av *inventio*-momentet i retorikken, og scenografien for den fysiske eller utstillingstekniske utformingen. som blir en del av *pronuntatio*-momentet. I følge Solhjell skal scenografien

understøtte regien, slik en paratekst skal understøtte kunstverkene og formidlingens innhold (Solhjell, 2001, s. 201).

3.3 Estetisk praksis og teori

Jeg vil her kort redegjøre for min bruk av begrepet estetisk praksis, og relatere dette til teori om den estetiske erfaring som en handling. Mitt utgangspunkt er at Norsk Teknisk Museum har en svært sammensatt publikumsgruppe, med mange barn i publikum som ikke har de samme forutsetningene som voksne, og også et voksent publikum som kanskje ikke ønsket å delta i en kontekst definert som «kunst». Grunnen til at jeg har valgt å bruke begrepet estetisk praksis er at «kunsterfaringen», som fungerer i Solhjells eksempler, her bare vil gjelde for noen individer. Dessuten vil «kunst...» innsnevre tolkningsmulighetene. Jeg kunne brukt «det estetiske møtet», men her er det en språklig nyanse, hvor jeg mener «møtet» blir for individualistisk og med et tradisjonelt fokus på gjenstand og betrakter i isolasjon, mens «praksis» vektlegger handlingsaspektet: at det estetiske er noe som utvikler seg og gjentar seg over tid, og at det finnes en sosial dimensjon.

Dag Solhjell viser selv til museumsbesøket som en «estetisk praksis» (Solhjell, 2001, s. 76 og s. 206), og en av hans kilder er *Den estetiske praksis*. Begrepet er utviklet fra Wittgensteins pragmatiske språkteori (Danbolt, Johannesen & Nordenstam, 1979, forord), som handler om relasjonen ord og *bruker* (ibid., s. 6). Estetisk praksis defineres som «regelfølgende adferd. [...] et antall regler, som normalt ikke artikuleres men inngår i aktørenes ressurser i form av taus viten» (Danbolt et al., 1979, s. 8). Et hovedpoeng er at «både den som produserer verket og tilskueren bidrar» (ibid., s. 39), utøveren med ekspressiv aktivitet, og publikum med forstående aktivitet, og «Ut fra hvilke mulighetsbetingelser som finnes, vil det oppstå ulike estetiske praksiser» (ibid.). Danbolt skriver at «det er brukssituasjonen selv og dens enormt kompliserte karakter som bør rykke i forgrunnen for vår interesse (Danbolt et al., 1979, s. 26), og fortsetter «Vi skal ikke jakte forgjeves på eviggyldige definisjoner av kunstens natur; vi skal heller undersøke hva som er innbefattet i det å forholde seg til kunst, og estetiske objekter, på en adekvat måte» (ibid., s. 27). Jeg vil altså bruke begrepet estetisk praksis om den relasjonen som oppstår mellom Mind Gap og publikum, ut fra deres forutsetninger. Denne relasjonen kan minne om å være med i et spill.

I Kjersti Bales *Estetikk. En innføring*, viser hun til at spillmetaforen brukes av Hans- Georg Gadamer:

Med spill tenker særlig Gadamer på bevegelse uten mål. Til syvende og sist dreier det seg om selve spillbevegelsen og det den står fram i sin egen rett som en mulighet for å oppleve frihet, fascinasjon, glede, nytelse og selvforglemmelse. Dette gjelder både for tradisjonsbundne og moderne verk. Fordi verket er en form for kommunikasjon som ikke nødvendigvis dreier seg om begrepslig mening, fordrer det at leseren, betrakteren eller lytteren spiller med (Bale, 2009, s. 16).

Her finnes altså den samme vekten som i estetisk praksis, på tilskueren som en medspiller. Bale skriver videre om Gadamer at «ved å understreke kunstens sanselige side og mottakerens medskapende rolle, har [han] framhevet kunstens pluralitet og dynamiske aspekt. Forholder man seg som passiv konsument, mister opplevelsen sin kunstkarakter» (ibid.). Hun viser til både Gadamer og Dewey som trekker fram hvordan «estetisk erfaring oppleves som rytme, og Dewey understreker erfaringens så vel praktiske og emosjonelle som intellektuelle kvaliteter» (ibid., s. 18) og at kunst som erfaring «inngår i den enkeltes samhandling med sine omgivelser, som en del av selve livsprosessen. Dette gir kunsten en mening som går ut over den begrepslige meningen» (ibid.).

Estetisk praksis er altså basert på regelforståelse, og disse reglene er tilordnet av en politikk, som grunnleggende handler om hvordan vi ordner og sorterer vår verden. Dette har en historisk dimensjon, som selvsagt fremdeles er virksom. Bale viser her til Jaques Rancière, som lister opp tre regimer: det etiske regime, som handler om *sannhet* i gjengivelsen, det representasjonelle regime, som handler om hvordan det er formgitt ut fra konvensjoner, altså *skjønnhet*, og det tredje regimet er det estetiske, som: «innebærer at den sanseerfaring det er å oppleve installasjonen, innebærer små forskyvninger i vår måte å konfigurere verden på. De alminnelige referansepunktene våre oppheves [...]» (Bale, 2009, s. 54). Den estetiske praksis har, slik jeg ser det, et dynamisk aspekt, slik Gadamer også sier om kunsten, og i det estetiske finnes det et politisk potensiale, slik Rancière har formulert det (Bale, 2009, s. 53).

3.4 Et frigjort publikum

Hvem slags publikum var det som kom for å se Mind Gap? I de tidlige museene var som nevnt publikum subjekter for opplysning. Tankegangen om at man går på museet for å bli belært lever fremdeles, både inne i museet og utenfor. Marxistisk inspirert tenkning som oppstod i forlengelsen av Marx' framstilling av religion som opium for folket, hevder vi ligger under for illusjoner. Louis Althusser var en filosof innenfor en nymarxistisk strøm, som på 60-tallet analyserte hvordan også museer fungerte ideologisk (Louis Althusser, 2001). En av hans elever, Jaques Rancière kom snart til å bryte med han, fordi hans krets opphøyde seg til

noen som visste, og kunne gjennomskue og forklare. «denne holdningen røpte en manglende anerkjennelse av likeverdet til dem de ville bidra til frigjøringen av» sier han (Rancière, 2012, s. 32) i sin bok *Den emansiperte tilskuer*. Dette er altså et politisk prosjekt, og politikk føres her tilbake til den egentlige meningen «ordning» eller «disposisjoner» som det står i Store norske leksikon (Berg, 2012).

Hva er det å være tilskuer? Rancière påpeker ufriheten i denne rollen, som har to årsaker: Å se det motsatte av å vite. «Tilskueren er stilt overfor en framtoning, og han vet ikke hvordan denne framtoningen er skapt, ei heller hvilken virkelighet den dekker over» (Rancière, 2012, s. 10). Dernest er det å se det motsatte av å handle, fordi tilskueren forblir urørlig på sin plass. «Å være tilskuer, det er å være atskilt både fra viteevne og handlekraft» (ibid.). Rancière bruker teatret som eksempel, men det gjelder for alle medier. Det vi trenger, hevder han er:

et teater uten tilskuere, der de tilstedeværende lærer, i stedet for å la seg forføre av bilder, der de blir aktive deltakere i stedet for å være passive kikkere. [...] Tilskueren må følgelig stilles overfor en underlig, uvanlig, gåtefull forestilling han må søke å forstå meningen i. Slik tvinges han til bytte ut rollen som passiv tilskuer med etterforskerens eller **den eksperimenterende vitenskapsmannens rolle** [min utheving], som observerer fenomener og prøver å finne frem til årsaken bak dem (Rancière, 2012, s. 12).

Rancière viser til pedagogen Joseph Jacotot, som allerede tidlig på 1800-tallet mente at skillet mellom den vitende læreren og den uvitende eleven, er en myte (Rancière, 2012, s. 8), og at forklaringen er en metode som opprettholder denne myten. «Eleven må først læres sin mangel på evner» (ibid., s. 21). Mot dette setter Rancière et fellesskap av berettere og oversettere. Kunnskap handler om å oversette. Kjersti Bale skriver i etterordet: «Til forskjell fra Sokrates' metode der læreren vet svaret og leder eleven fram til samme kunnskap, er Jacotots metode en vei til emansipasjon; til frigjøring» (Rancière, 2012, s. 220). Rancière skriver at kunstnere, på samme måte som forskere, konstruerer en scene der deres ferdigheter gjør språkets termer usikre, noe som «formidler et intellektuelt eventyr». [...] «Virkningen av språket kan ikke foregripes», og dette oppfordrer tilskueren til å bli en aktiv fortolker, som skaper sin egen oversettelse for å gjøre historien til sin egen historie. «Et emansipert fellesskap er et fellesskap av berettere og oversettere» (Rancière, 2012, s. 38). En emansipert tilskuer ønsker, og forventer, å kunne gå i dialog med utstillingen.

3.5 Dialogbasert omvising i museet

Den såkalte Museumsutredningen fra 1996 ble kalt *Museum, Mangfald, minnne, møtestad*. Her brukes ordet «dialoginstitusjon» som både hedersbetegnelse og ideal for museene. Her står det:

Førestellinga om museum som dialoginstitusjonar tek opp i seg noko grunnleggjande ved musea som institusjonar. Dei er aktørar på vegner av og for samfunnet samstundes. Musea representerer fellesskapet samstundes som dei skal verka for fellesskapet. Dialog inneber i den samanhengen eit gjensidig forhold mellom museum og samfunn, der både spørsmål og svar skal kunna gå begge vegar (NOU 1996-7, punkt 5:4).

I 2012 kom boka *Dialogbasert undervisning. Kunstmuseet som læringsrom*, og jeg deltok på et museologisk møte på Universitetet i Oslo hvor Olga Dysthe presenterte denne utgivelsen. Dysthe regnes for en nestor innen feltet prosessorientert pedagogikk og praksisorientert læring, primært innenfor skoleverket. I boka, som er et samarbeidsprosjekt med flere danske museumsansatte, analyseres en rekke case med undervisningsopplegg for grunn- og videregående skole, som også var en viktig målgruppe for Mind Gap. Dysthe hevder at de nordiske museene er påvirket av «den angelsaksiske tradisjonen» (Dysthe, Bernhardt & Esbjørn, 2012, s. 16), og at dette også gjelder formidlingen, og at nordiske landene må profesjonalisere dette feltet med utgangspunkt i egen pedagogisk tradisjon. Hun viser også til at man innenfor museologien har opplevd et paradigmeskifte:

Fra å betrakte museene som klassiske dannelsesinstitusjoner med autoritative fortellinger som formidles innenfra og ut, vender man nå mer oppmerksomhet mot brukerne som medprodusenter av kunnskapen og opplevelsene som genereres i museumsrommet. Det peker også på en annen forståelse av dannelsesbegrepet, nemlig en forståelse av dannelse som noe man som individ selv er med på å forme i de relasjoner og kontekster man inngår i (Dysthe et al., 2012, s. 25).

Men hvorfor dialog? Om hensikten med å være dialogbasert hevder hun at den er «å gjen tenke museene som demokratiske dannelsesrom med samfunnsmessige forpliktelser» (Dysthe et al., 2012, s. 8), og hun spør: «Er den dialogbaserte undervisningen veien å gå hvis museet vil fremme medborgerskap og potensielt inkluderer alle brukere?» (ibid., s. 9). Ordet medborgerskap har hittil vært mer brukt i Danmark enn Norge, men innholdet er viktig også i norske læreplaner. Et begrep som delvis dekker det samme, er demokratisk dannelse.

Bruken av ordet undervisning i museumssammenheng er omstridt, fordi det minner om skole. Formidling er vanligere i museene, men dette begrepet er for vidt til at det beskriver den spesielle personlige relasjonen i det en museumspedagog står ansikt til ansikt med publikum.

Dysthe legger dette i begrepet dialogbasert undervisning:

Da blir flerstemmighet en kjerneverdi undervisningen, og det legges vekt på muligheter for å lære gjennom å møte andres oppfatninger og syn. Det er altså ikke bruk av dialog i den snevre betydningen samtale som primært gjør undervisningen dialogbasert. I prinsippet kan alle undervisningsformer fungere dialogisk eller monologisk, det vil si at de kan åpne eller lukke for undring, motforestillinger og videre tenkning (Dysthe et al., 2012, s. 8).

Mitt utgangspunkt er at Mind Gap formidler hjerneforskningen som et felt som er svært sammensatt, som er åpent for ulike fortolkninger, og der mange utviklinger skjer parallelt. Dette klinger godt sammen med en dialogbasert undervisning som Dysthe beskriver som konstruktivistisk, i et sitat fra George Hein:

Constructivism represents the view that learning is an active process in which we as learners make meaning – construct concepts – of the phenomena we encounter. In order to convert sensory input (what we see, hear, feel and so on) into meaning we rely on our previous experiences and on our previous meaning making. Thus everything that we bring with us to any new situation – our culture, language, family background, companions on the visit – influences how we interpret our experience (Dysthe et al., 2012, s. 27).

Slik jeg ser det kan den dialogbaserte tilnærmingen åpne opp for en frigjørende eller frigjort – emansipert tilskuer, som kan delta i en estetisk praksis på egne premisser. I dette kapittelet har jeg i tillegg redegjort for museums konteksten historisk, materielt og symbolsk. Til sammen gir dette et fundament for å analysere hvordan Mind Gap virket som formidling, og hvordan museet forholdt seg til publikum i Mind Gap.

4 Metoder

Metodene er mine verktøy for å finne kunnskap. Mitt prosjekt er todelt: en undersøkelse av formidlingen i Mind Gap, og en undersøkelse av hvordan Mind Gap påvirket museets forhold til publikum. Hvilke verktøy, altså hvilke metoder, var best egnet til å løse denne oppgaven? Jeg vil først redegjøre for prosessen fram mot valg av metoder, og deretter vil jeg presentere disse og hvordan jeg har brukt dem i praksis. Boka *Mellom nærhet og distanse* av Pål Repstad er min hovedkilde i metodearbeidet. Øvrige ressurser viser jeg til etter hvert. Om selve det å forske skriver Repstad: «Den som stiller opp utelukkende med et åpent sinn, vil trolig også komme ut av prosjektet med nokså tomme hender» (Repstad, 1993, s. 85). Som jeg beskrev i innledningen, hadde jeg noen ganske klare idéer om Mind Gap i utgangspunktet, ideer som i denne sammenhengen kan kalles en forutforståelse. Men det er jo disse ideene som er motivasjonen og drivkraften for at det har blitt noen forskning overhodet, og at denne forskningen har en retning. Repstad skriver videre: «poenget med et åpent sinn er ikke å gå ut i feltet uten faglig og hverdagslig forutforståelse, men å være villig til å justere forutforståelsen underveis» (ibid., s. 86). I dette kapitlet vil jeg vise hvordan jeg har avgrenset prosjektet og undersøkt ulike metoder i en prosess der jeg justerte min forutforståelse underveis i forskningen.

Min undersøkelse handler om å finne kvaliteter i formidlingen, og en kvalitativ endring i forholdet til publikum. Hvordan publikum opplever utstillingen er også en kvalitativ størrelse, selv der man rangerer «hvor god» utstillingen var på en numerisk skala. Men tall spiller også en rolle, for kvantiteter som antall og mål, for eksempel på ulike utstillings størrelse, er ikke uvesentlige å undersøke, slik også Repstad framhever (Repstad, 1993, s. 19). I min undersøkelse blir det kvantitative et argument, og ikke en metodisk tilnærming. Med et sammensatt utvalg av kvalitative metoder som er ment å komplimentere hverandre, er det mitt mål å kunne gi en rik analyse av Mind Gap, innenfor de rammer som er trukket opp for avhandlingen.

4.1 Valg av metoder

Å finne gode metoder for å undersøke Mind Gap har vært et forskningsprosjekt i seg selv, som jeg vil redegjøre for her. Hvordan undersøker og analyserer man egentlig en museumsinstallasjon? Installasjonsformen har økt i popularitet siden 1960-tallet, men det finnes ikke noen metode som har etablert seg som like standardisert som *Panofskys*

bildeanalyse har blitt for malerier og andre visuelle uttrykk. Grunnen til dette kan ligge i at dette ikke er en enhetlig uttrykksform eller sjanger. I *Installation art* blir installasjoner delt inn i fire typer: stedsspesifikke («site»), media, museum og arkitektur (Oliveira, Oxley, & Petry, 1994, s. 9). Her blir installasjoner definert som arrangementer som forholder seg til rommet, og objektene i det (ibid.). Det som karakteriserte Mind Gaps grunnleggende *form* i forhold til andre utstillinger på Norsk Teknisk Museum, var bruken av lukkede rom, og den kroppslige erfaringen dette ga. Det var derfor ikke nok bare å se denne installasjonen, den måtte oppleves.

Som nevnt over, kunne Mind Gap til en viss grad leses som en slags tekst, og dette er basert på symbolske fortolkninger av ulike objekter og hvordan de framtrer i verket. En slik fortolkningspraksis er basisen for Panofskys bildeanalyse, som deler opp tolkningen i tre faser. I følge Lars Olof Larssons *Metodelære i kunsthistorie* er den første en beskrivende fase, deretter kommer en symbolfortolkende fase, og til sist en fase som «tar sikte på tolkning av bildets indre og dypere mening» (Larsson, 1997, s. 35). I mine for-analyser av Mind Gap fant jeg bare begrenset anvendbarhet for denne metoden, for installasjonen var noe mer enn bare en samling med tegn. I pensumet på museologistudiet var det en artikkel om en medisinsk utstilling på British Museum, som hadde noen likhetstrekk med Mind Gap, og her, i «Museer, materialitet og tilstedevær», kommer Camilla Mordhorst inn på materialitet:

Man kan si, at den sproglige vending indlemmede den materielle verden i det sprogliges univers. Det gav utrolig god forklaring på, hvorfor genstande, køn, krop og sandhed kan ændre betydning og har gjort det historisk set. Når det var sagt, stod man alligevel tilbage med en følelse af mangel. For [...] materialitetsforskeren og museologen, som ville tale om materiel kultur, var det, som om de genstande, der havde motiveret analyserne, havde det med umærkeligt at glide ud af de selv samme analyser (Mordhorst, 2009, s. 120).

Senere argumenterer hun: «Når vi har kulturelle opplevelser, består opplevelsen altså ikke kun af, at vi tolker dem og danner mening ud fra dem, men at de skaber en form for ‘verdens-tilstedevær’[...]» (Mordhorst, 2009, s. 121). Mind Gap var i høy grad en visuell utstilling, men var først og fremst en fler-sanselig opplevelse hvor *tilstedeværelse* var viktig. Jeg har derfor prioritert en fenomenologisk tilnærming, som tar utgangspunkt i begrepet livsverden, og den kroppslige opplevelsen.

I *Metodelære i kunsthistorie* finnes det flere alternativer til Panofsky, deriblant en psykoanalytisk tilnærming, og Michael Baxendalls tolkningsmodell. Baxendall fokuserer på mulighetsbetingelsene for verket, altså hvilke materielle, stilistiske og psykologiske ressurser

som var tilgjengelig på produksjonstidspunktet (Larsson, 1997, s. 98). Baxendall analyserer hovedsakelig bestillingsverker fra renessansen, men Mind Gap er jo også en form for et bestillingsverk med sine materielle og estetiske begrensninger. Jeg ser dette som et interessant sammenfall i forhold til kunstnerens rolle og funksjon da og nå. Baxendalls analysemetode kan fortolke verket slik det framstår ut fra eksterne forhold, men ikke hvordan verket oppleves. I følge en psykoanalytisk tilnærming er verket (kun) en artikulering av kunstnerens sjeleliv og biografi (Larsson, 1997, s. 145). Ut fra denne teorien kan man altså forstå Mind Gap ut fra Wilsons liv og erfaringer. Med disse metodene skaffer man kunnskap om verkets oppbygning, eksterne forhold, og om den som har skapt det, men i mitt prosjekt ønsker jeg kunnskap om hvordan formidlingen virker. Fenomenologien tar for seg den sanselige, spontane og fordomsfrie opplevelsen av rom og tilstedeværelse gjennom kroppen, og blir derfor et hovedperspektiv som jeg analyserer Mind Gap ut fra.

Jeg argumenterer mot å lese Mind Gap utelukkende som en tekst, der altså alle gjenstander og estetiske grep har en «egentlig» betydning som tegn, fordi man med en slik tilnærming går glipp av utstillingens materialitet og det kroppslige opplevelsesaspektet. Men museumsopplevelsen har også et kulturelt perspektiv, som handler om hvordan man forstår og nettopp fortolker utstillingen og de elementene den består av. Jeg har valgt konseptet «resonance and wonder» som et analytisk verktøy fordi museumsopplevelsen kan beskrives som en pendling mellom gjenkjennelse (resonans) og beundring. Både det vi gjenkjenner og det vi beundrer er kulturelt betinget, men har også en kroppslig opplevelseskomponent, der en form for *taus kunnskap* dukker opp, og dette blir et grensesnitt mot fenomenologien. Resonance and Wonder har også en forbindelse til *estetisk praksis*, som jeg presenterte i teorikapittelet, fordi hva som skaper og oppleves som «resonans» og «beundring» er noen av de reglene som konstituerer denne praksisen.

I forskningsforløpet har jeg undersøkt alternative metoder. Medieestetikkens framgangsmåter og tenkning, slik den presenteres av Liv Hausken i *Medieestetikk. Studier i estetisk medieanalyse*, ligger ganske nært min egen tilnærming. Hausken tar avstand fra at kunsten skal være definerende for estetikken når hun erklærer at: «Medieestetikk innebærer et *generelt* estetikkbegrep samtidig som perspektivet har et særlig fokus på mediering» (Hausken, 2009, s. 12). Hun retter blikket mot mediets materialitet og uttrykksmuligheter (ibid.). Om det metodiske arbeidet hevder hun at det er «viktig å ta høyde for forskersubjektets rolle i stedet for å forsøke å usynliggjøre det» (Hausken, 2009, s. 18). Dette er også mitt utgangspunkt når jeg presenterer fenomenologi og en heuristisk tilnærming i senere. I tillegg til medieestetikk

har jeg undersøkt flere av Mieke Bals kunstanalyser. Bal er anerkjent kulturteoretiker, og har også kurert utstillinger. I *Travelling Concepts in the Humanities* analyserer hun en installasjon av videokunstneren Bill Viola (Bal, 2002, s. 115) som minner om det mørke rommet i Mind Gap. Hun har et blikk for narrativer og retoriske virkemidler, som hun ofte relaterer til myter. Mieke Bal representerer en analytisk praksis, som er relevant å vise til i min undersøkelse, framfor en avgrenset metode jeg kan applisere. Om teoretisering i kvalitative studier skriver Repstad: «Du kan godt ende opp med å kritisere eksisterende relevant teori, men du bør ideelt sett forhold deg til den» (Repstad, 1993, s. 86). Innenfor denne avhandlingens art, mener jeg det er riktig å anvende etablerte teorier og metoder, på en måte som framskaffer god kunnskap om mitt emne.

I tillegg til selve installasjonen på museet, tar jeg også med statuen og performansen som ble beskrevet i bakgrunnskapittelet som deler av min empiri. Det ble også produsert en bok til utstillingen, og jeg fikk tilgang til manuskripter som omviserne brukte når de ledet skolelever gjennom Mind Gap. Dette utgjør et tekstmateriale som jeg også vil analysere.

Jeg vil i mitt prosjekt også undersøke bakgrunnen for Mind Gap, og hvordan museet kommuniserte med publikum gjennom omvisninger. Dessuten undersøker jeg hvordan et utvalg publikum opplevde Mind Gap. Dette er prosesser hvor jeg selv ikke var med, eller kunne være til stede for å observere. Min metode blir derfor å gjøre intervjuer, der kildene blir mine «øyne» inn i prosessen. Kildene blir mine erstatningsobservatører, slik Pål Repstad formulerer det (Repstad, 1993, s. 11). Ulike former for intervju er en mye anvendt metode i samfunnsfaglig kvalitativ forskning, og i dette prosjektet gir disse dataene et alternativt og utfyllende blikk på Mind Gap sin formidling og møte med publikum. Med dette ivaretar jeg det tverrfaglige i denne avhandlingen, der jeg på den ene siden har en verkanalyse med blikk på det estetiske og retoriske med utgangspunkt i empiri, og på den andre siden anvender intervjuer. Jeg vil i det følgende beskrive hvordan jeg har tilnærmet meg Mind Gap som verk, og deretter forklarer jeg mer detaljert om hvordan jeg har anvendt intervjuetoden.

4.2 Fenomenologi, med en heuristisk tilnærming

Fenomenologi handler i dette prosjektet om å få tilgang til det sanselige, og den komplekse helheten i opplevelsen av Mind Gap. Her er det to sentrale begreper, livsverden og intensjonalitet, som jeg siterer definisjonen av fra *Nye kulturstudier*:

*Livsverdens*begrepet introduserte fenomenologiens far Edmund Husserl (1859-1938) først i *Krisis* (1936). Der forstår Husserl livsverdenen som den verden man umiddelbart er hjemme i, bevisst og ubevisst, som utgjør en gitt forståelseshorisont og danner grunnlaget for all menneskelig praksis. Også vitenskapen springer ut av livsverdenen gjennom en rekke abstraksjoner. [...] Man innser at det fenomenet man åpner seg for, slik at det kan vise seg som det egentlig er, viser seg for oss først idet vi retter bevisstheten mot det. Dette er en av Husserls og fenomenologiens grunnleggende innsikter, at bevissthet alltid er bevissthet om noe. Bevisstheten er alltid rettet mot noe bestemt. Bevissthetsrettethet mot noe kaller Husserl *intensjonalitet*, som ikke kan løsrives fra erkjennelsen av fenomenet (Sørensen et al., 2008, s. 101 og s. 102).

Den individuelle opplevelsen av å være i Mind Gap utgjør her den *livsverden* som fenomenologien tar utgangspunkt i. *Intensjonaliten*, altså det at bevisstheten er rettet mot noe, er mot den ytre verden i form av installasjonen, men intensjonaliteten kan også være rettet mot sin egen kropp og hvordan den reagerer. I Dag Østerbergs innledning til *Kroppens fenomenologi* av Maurice Merleau-Ponty heter det:

Kroppen og dens omverden utgjør en indre relasjon eller struktur – de to ‘momenter’ henviser gjensidig til hverandre – og dette er betydningen av Hiedeggers begrep om ‘å være-i-verden’, som Merleau-ponty gjengir som ‘être au monde’ – å være *til* verden (Merleau-Ponty, 1994, s. 7).

I forordet til *Phenomenology of perception* av Maurice Merleau Ponty fra 1945, framholder han at fenomenologiens fremste utfordring er å finne sansningens *essens*. Han understreker også at gjenstander, bevissthet, og kroppen har en faktisk kvalitet, som altså går utenfor det symbolske:

But Phenomenology is also a Philosophy which puts essences back into existence, and does not expect to arrive at an understanding of man and the world from any starting point other than that of their ‘facticity’ (Merleau-Ponty, 2002, s. vii).

Jeg tar utgangspunkt i at sansningens mer essensielle kvaliteter kan produsere kunnskap om Mind Gap som utvider forståelsen av den formidlingen som skjer. Men hvordan skal jeg undersøke disse kvalitetene? Innenfor fenomenologien brukes begrepet *epoché* om å holde vår verden av kunnskap og tankemønstre utenfor, da dette hindrer oss i å erfare verden slik den virkelig er. I Ulla Thøgersens *Krop og fenomenologi. En introduktion til Merleau-Pontys filosofi, fra 2004*, forklarer hun at formålet er:

at vi skal besinde os på at tage noget for givet. Det er videnskabernes faldgrube, fordi videnskaben nemt kan forfalde til fordomme og naturlige vaneforestillinger. I stedet siger han, at vi må suspendere verden gennem epoché og derefter lære os selv og verden at kende igen (Thøgersen, 2004, s. 32).

Thøgesen viser til at Merleau-Ponty argumenterer for at den fenomenologiske filosofien er «en evig begynder» (ibid., s. 33).

I min fenomenologiske undersøkelse av Mind Gap vil jeg bruke en *heuristisk* tilnærming, som vil si å ta i bruk meg selv, det vil si at jeg blir en synlig forsker. Metodikken henter jeg fra *Phenomenological Research Methods* av Clark Moustakas. Her presenteres en rekke fenomenologiske metoder, som primært er rettet mot forskning på sosiale fenomener. Heuristisk slekter på eureka, altså gleden over å oppdage (Moustakas, 1994, s. 17). Den heuristiske metoden anvender epoché, og går fordomsfritt til verks med en forventning om å bli forbauset. Moustakas lister opp seks faser i den heuristiske undersøkelsen: «The initial engagement, immersion into the topic and question, incubation, illumination, explication, and the culmination of the research in a creative synthesis» (ibid., s. 18). Den heuristiske undersøkelsen springer ut fra en personlig utfordring, som gjennom grundig undersøkelse frambringer kunnskap av mer universell art (ibid., s. 17). Grunnen til at slik forskning kan være verdifull ligger i at de dypeste strømninger av mening og kunnskap ligger i individet, altså livsverdenen.

The deepest currents of meaning and knowledge take place withing the individual through one's senses, perceptions, beliefs, and judgments. This requires a passionate, disciplined commitment to remain with a question intensely and continously until it is illuminated or answered (Moustakas, 1994, s. 18).

Videre argumenterer han for at resultatene kan valideres gjennom å vise til grundighet og repetisjon:

The heuristic researcher returns again and again to the data to check the depictions of the experience [...] The heuristic researcher's 'constant appraisal of significance' and 'checking and judging' facilitate the process of achieving a valid depiction of the experience [...]. They enable the researcher to achieve repeated verification that the explication of the phenomenon and the creative synthesis of essences and meanings actually portray the phenomenon investigated (Moustakas, 1994, s. 18).

Den fenomenologiske metoden er problematisk, fordi man ved kroppen alltid er *i* verden, og aldri kan distansere seg og gjøre en fullstendig reduksjon. Men idealet må være å ha dette som utgangspunkt. Ulla Thøgersen siterer Merleau-Ponty:

Hvis videnskabens ideal er en objektiv registrering af kendsgerninger, så må videnskabsmanden nærme sig verden som en fremmed eller som en udenforstående, der står over for verden og betragter den fordomsfrit (Thøgersen, 2004, s. 36)

Jeg vil i det følgende beskrive hvordan jeg har undersøkt installasjonen Mind Gap, i samsvar med metoden med den heuristiske metoden med repetisjoner og ny verifikasjon, slik den er

beskrevet over. Den heuristiske tilnærmingen, med sitt fokus på *opplevelses*aspektet, blir her komplementær til den hermeneutiske, fortolkende tilnærmingen, hvor meningsaspektet avdekkes (Sørensen et al., 2008, s. 103).

4.3 Innsamling av data for en verkanalyse

Mind Gap var en kompleks installasjon, der virkningen av *rommet* var sentral. I nærstudier av malerier brukes vanligvis fotografier, men i en multidimensjonal installasjon kunne de bare bli et supplement. For å bli godt kjent med installasjonen måtte jeg tilbringe tid der.

Jeg har besøkt Norsk Teknisk Museum om lag 15 ganger med mål om å bli kjent med installasjonen. De første par besøkene var før jeg hadde bestemt meg for å bruke Mind Gap i min avhandling, og var derfor som en «vanlig besøkende» uten de forskerbrillene jeg har hatt på siden. Det ble klart ganske tidlig at opplevelsene i Mind Gap var veldig forskjellige fra gang til gang, noe som er et funn i seg selv. For å undersøke hva forskjellene bestod i, gikk jeg metodisk fram. Jeg har besøkt installasjonen til ulike tidspunkt, tidlig og sent på dagen, for å undersøke om det gjorde noen forskjell på min opplevelse. Jeg kom på hverdager da det vekselvis var nesten ingen eller fullt av skoleklasser, for å oppleve hvordan stillhet og aktivitet i museet påvirket opplevelsen. Jeg var der også i helger når det var mange barnefamilier og publikum var mest aldersblandet. Jeg var noen ganger alene i installasjonen, mens jeg andre ganger hadde muligheten til å observere hvordan ulike publikumsgrupper agerte i installasjonen. Flere av besøkene har vært nærstudier hvor jeg til har brukt to-tre timer inne i installasjonen, mens jeg andre ganger har gått relativt raskt gjennom, slik jeg observerte de fleste andre publikummere gjorde. Med dette kunne jeg variere mellom detaljfokus og en mer helhetlig blikk. Ved en anledning krabbet jeg gjennom på alle fire, for å kunne se installasjonen fra barns synsvinkel, eventuelt fra en som satt i rullestol. Funnene fra mine observasjoner ble lagret, men for å kunne fokusere på å observere, brukte jeg diktafon i stedet for notatblokk, som ville tatt blikket og oppmerksomheten bort fra sansningen av inntrykk. Det finnes altså en rekke lydopptak, som gir den fordel at jeg kan analysere tidsbruk nøyaktig. Jeg tok også en rekke bilder, hvor noen var snapshots som forsøker å få med seg det jeg opplevde som oppsiktsvekkende der og da, mens andre fotografier var planlagte utsnitt, og dokumentariske. Slik Moustakas spesifiserer om heuristisk forskning over, varierte jeg min tilnærming ved de ulike besøkene. Fra å være detaljfokusert og systematisk, til å forsøke å fange stemninger og kroppslige reaksjoner fenomenologisk spontant.

Den kroppslige erfaringen, og det fenomenologiske aspektet var sterkt til stede i mine erfaringer. Mind Gap er dokumentert med fotografier og lydopptak, men jeg finner det påfallende hvor annerledes kameraets «øye» har oppfattet rommene, i forhold til mitt organisk-optiske øye. Det som ser flatt ut på et bilde, kunne ha dybde i virkeligheten, og ikke minst mister man konteksten i en begrenset bildeflate. En av Robert Wilsons faste uttrykk er «what is most important in a room, is what is behind you», i følge Mind Gaps co-designer. Denne forskjellen påpeker hvor viktig det er å dokumentere opplevelsesaspektet og den kroppslige erfaringen.

4.4 Mening gjennom resonans og det vidunderlige

Hvordan framstår en utstilling som meningsfull? Som analytisk metode og perspektiv vil jeg anvende *Resonance and Wonder*, som er et konsept beskrevet av Stephen Greenblatt i et essay med samme navn. Greenblatt er i historiker og litteraturviter, men har også skrevet essays om kultur og utstillinger. Jeg ser metoden som nyttig fordi jeg mener at konseptet fanger et sentralt opplevelsesaspekt ved museumsopplevelsen. Greenblatt definerer begrepene slik:

By resonance I mean the power [i det utstilte objektet] to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which it may be taken by a viewer to stand. By wonder I mean the power [i det utstilte objektet] to stop the viewer in his or her tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention (Greenblatt, 1991, s. 42).

Jeg vil bruke begrepene på norsk, og vil da kalle dem resonans og vidunder. Med resonans forstår jeg en kulturelt betinget gjenkjennelse som en gjenstand eller kontekst kan skape hos publikum når de står overfor den. «Wonder» betyr her følelsen av å stå foran et under, altså noe vidunderlig, og noe man kan beundre. Gjenkjennelse og *undring* er også et fungerende motsetningspar i en museumssammenheng, men da mener jeg formen ville vært «wondering» på engelsk, og i teksten brukes ikke «wonder» om det å møte på noe u-forstått. I sin definisjon bruker Greenblatt ord som: å framkalle, krefter, medrivende og opphøyet («to evoke [...] forces [...] arresting [...] exalted»). Disse ordene bygger opp under en kroppsliggjøring av museumsopplevelsen, selv om gjenkjennelse og beundring er mentale prosesser. Dermed blir dette konseptet en bro mellom en intellektuell fortolkning og en fenomenologisk, kroppslig tilnærming til Mind Gap. Med dette konseptet som utgangspunkt, kan jeg undersøke *hvordan* gjenstander og kontekster i Mind Gap frambringer fram slike responser.

Mangel på gjenkjennelse og/eller lite å beundre kan gjøre museumsbesøket lite engasjerende, og Greenblatt er opptatt av balansen mellom resonans og vidunder i en utstilling (ibid., s. 53). Når det blir for mye av det første, altså at vi i stor grad kan gjenkjenne vårt daglige liv, kan det som egentlig er ekstraordinære objekter framstå som ordinært. Han bruker malerier som eksempel på hvordan deres estetiske verdi og aura kan bli redusert. Når et enestående verk blir presentert omgitt av ordinære gjenstander i form av epokens verktøy og møblering, kan scenen bli mer interessant enn selve verket. Mesterverket framstår da som et historisk håndverk, og kun det. Overført til en utstilling om hjerneforskningen, vil resonans bety en alminneliggjøring av de verktøy og prosedyrer som blir brukt på dette feltet. De mister sin «aura» av å være forbeholdt spesialister, men: en slik avmystifisering kan være et mål med utstillingen. Forutsetningen for at resonansen skal ha noen effekt er da at hjerneforskningen anses som noe som er mystifisert i utgangspunktet.

Vi *beundrer* teknologien og også de som kan bruke den. Greenblatt beskriver en historisk utvikling av det vidunderlige: I dag ser vi den spesielle gjenstanden som vidunderlig, mens det tidligere var *eieren* som ble beundringen til del. Dette kunne være kongen selv, eller en rik person som hadde vært ute og reist og tatt med seg vidunderlige gjenstander hjem. Gjenstandene ble et symbol på eierens beherskelse av verden (Greenblatt, 1991, s. 51). En tidlig museumsform ble kalt *wunderkammer*, også i Norge, og disse hadde denne kulturelle funksjonen. Med dagens blikk, og uten at vi kjenner den historiske konteksten, har mange av gjenstandene fra slike *wunderkammer* liten verdi. Overført til en installasjon som Mind Gap, så kan jeg bruke dette vidunder-begrepet til å se om det er gjenstander som blir forsøkt løftet fram og gjort ekstraordinære, og på hvilken måte det skjer. Blir gjenstanden i så fall en symbolisering av brukerens, altså hjerneforskerens, spesielle evner?

Resonans og vidunder er to poler som skaper *mening* i utstillingen for tilskueren. Ved å undersøke hvordan disse polene opptrer i et dialektisk samspill, hvor de både utfyller og motarbeider hverandre, kan jeg metodisk kartlegge hvordan utstillingen blir meningsfull. I noen tilfeller kan resonans skape en konstruktiv skepsis til hva som stilles ut, slik det forklares her:

A resonant exhibition often pulls the viewer away from the celebration of isolated objects and toward a series of implied, only half-visible relationships and questions: How did the objects come to be displayed? What is at stake in categorizing them as "museum quality"? How were they originally used (Greenblatt, 1991, s. 45)?

Greenblatt mener at «wonder», altså det vi anser som vidunderlig og det vi beundrer, har sitt utspring i en kultisk dyrking av objekter. Ved å reflektere over hva det er vi beundrer, og hvorfor, kan vi lære om vår egen tid og kultur.

The origins of the cult of the marvelous and hence in the artwork's capacity to generate in the spectator surprise, delight, admiration, and intimitation of genius. The knowledge that derives from this kind of looking may not be very useful in the attempt to understand another culture, but it is vitally important in the attempt to understand our own (Greenblatt, 1991, s. 53).

Det han viser her, er at det vidunderlige kan skape resonans, altså et resonerende vidunder, men han hevder også at den virkelig gode formidlingen også skaper vidunderlig resonans (ibid., s. 53), altså at det lett gjenkjennelige også framstår som noe spesielt.

4.5 Tekstmateriale

En del av mediematerialet inne i Mind Gap var tekster i form av lapper og plakater ved siden av utstilte objekter, men disse tekstene var få og stort sett ganske korte, noe som er interessant i forhold til emnets omfang, og hvordan man ellers finner bruk av tekst på dette museet. I forbindelse med Mind Gap ble det også produserte en bok. Den er på drøyt 200 sider, og har undertittel *Atten forskningsportretter*. I denne møter vi igjen flere av forskerne som det finnes videointervjuer av inne i installasjonen. Disse tekstene overlapper og komplimenterer innholdet i installasjonen, i et annet format. Tekstene er lengre og mer detaljerte enn den muntlige formen i videoene, og er derfor egnet til en mer detaljert språklig analyse av hvordan Mind Gap framstilte hjerneforskningen.

En stor andel av dette museets publikum er skoleelever som kommer på organiserte besøk. Norsk Teknisk Museum har en avdeling kalt *Skoletjenesten* som utarbeider ulike opplegg for disse. For Mind Gap ble opplegget og materialet utviklet etter at utstillingen hadde åpnet, og innholdet var basert på personalet i Skoletjenesten sine egne fortolkninger og kreative arbeid ut fra materialet som da forelå. Etter innspill fra en stipendiat som forsket på formidling av realfag, ble dette opplegget revidert etter noen måneder. Jeg har fått kopier av noen reviderte veiledningstekstene som guidene brukte, og også noen eksempler på oppgaver ment for etterarbeid på skolen.

Min metode for å analysere tekstmateriale knyttet til Mind Gap er som en dokumentanalyse, hvor jeg analyserer hvordan teksten forholder seg til etablerte museologiske sjangre, og

hvordan retoriske virkemidler blir brukt. Solhjell har vist hvordan tekst på merkelapper og i et utstillingsprogram fungerer som en retorisk *paratekst* (Solhjell, 2001, s. 25).

4.6 Intervjuer

I dette prosjektet har jeg hatt tre såkalte dybdeintervjuer, og utført en survey-undersøkelse i form av korte kvalitative intervjuer med publikum. Med ett unntak ble de tre dybdeintervjuene utført på kildens arbeidssted, men alle intervjuene ble utført i en setting der vedkommende var komfortabel, slik Repstad anbefaler (Repstad, 1993, s. 63). Jeg vil først redegjøre for mitt valg av kilder, og deretter om intervjuformens fordeler og utfordringer.

4.6.1 Begrunnelse for utvalget

Tre dybdeintervjuer ble gjort med personer som hadde nøkkelfunksjoner i Mind Gap. Det første intervjuet var med *kuratoren* for utstillingen. Han kalte seg selv prosjektleder, men en kurator er «den som i praksis sammenstiller og gjennomfører en utstilling» i følge Store norske leksikon (Kurator, 2013), og det var denne funksjonen han i hadde her. Kuratoren har potensielt stor kontroll over utstillingens retorikk, altså hva den har for et budskap. I min undersøkelse framstiller kuratoren noen av *tankene bak* prosjektet. Tittelen «Mind Gap» var hans idé, og han utviklet også konseptet. Han kunne også informere om prosessen i museet, altså i hvilken grad Mind Gap utfordret organisasjonen. Det andre intervjuet var med co-designeren for installasjonen. Robert Wilsons prosjekter involverer ofte flere personer som med-skapere. Co-designeren for Mind Gap har arbeidet med Wilson ved flere anledninger og i flere land, men det at han bor i Oslo gjorde det enklere å få til et intervju. Hun kunne bidra med informasjon om det estetiske konseptet, og hvorfor visse virkemidler ble valgt. Det siste lengre intervjuet var med lederen for Skoletjenesten, som også har ansvar for omvisningene. Her fikk jeg materiale om hvordan museet, representert ved denne avdelingen, tenkte rundt forholdet til publikum, og hvilke erfaringer de hadde gjort seg. I løpet av dette intervjuet ble jeg også gjort kjent med arbeidet som en annen forsker hadde gjort på Mind Gap, og hvordan museet hadde brukt dette materialet i sin egen utviklingsprosess. Avdelingslederen kunne også informere om publikums reaksjoner, slik omviserne hadde opplevd det. Dette intervjuet ble foretatt rett etter utstillingen var stengt, og hadde dermed en oppsummerende karakter. Til sammen gir disse intervjuene en bredde i undersøkelsen av Mind Gap som en egenartet formidling og som en utfordring for museets forhold til publikum.

Jeg utførte også en liten publikumsundersøkelse selv, og dette ga meg en direkte kontakt med publikums reaksjoner, framfor å få dette oppsummert av andre. Undersøkelsen var liten, med 16 respondenter, men ved å oppsøke museet på ukedager som jeg hadde erfart at publikum var mest sammensatt, fikk jeg en god spredning på alder og utdanning hos mine informanter. Mens undersøkelsen ble gjennomført, nærmet det seg slutten på utstillingen, og derfor ble utvalget lite. Etter først å ha vært valgt bort som metode på grunn av omfanget, ble publikumsundersøkelsen tatt inn igjen i prosjektet etter tilbakemeldinger fra flere som hadde lest mine utkast til avhandlingen. De etterlyste en mer konkret tilnærming. Jeg ser denne undersøkelsen, med sine begrensinger, likevel som en berikelse for undersøkelsens verdi og pålitelighet.

4.6.2 Fordeler og utfordringer ved intervju

Etter mitt syn var den største fordelen med intervjuformen den direkte tilgangen til variert informasjon. Informanten ble en *kilde* til informasjon, og med en engasjert kilde, ble vedkommende en slags med-forsker som kunne peke på aspekter jeg ellers kunne ha oversett. Ved flere anledninger ble jeg presentert for hendelser og data fra prosjektet som jeg ikke kjente til, som lå utenfor hva jeg hadde forutsetninger for å spørre etter, men som viste seg å være svært verdifullt for undersøkelsen. Jeg gjennomførte de tre dybdeintervjuene som såkalte semi-strukturerte intervjuer, altså med et intervjueskjema som er mer i stikkordsform, og der det ikke er et kriterium å følge rekkefølgen (Repstad, 1993, s. 59). Det er «aktørenes egen virkelighetsoppfatning» som skal fram, i følge Repstad (ibid., s. 13). Den største utfordringen lå i å la kildene snakke fritt, uten at de «overtok» samtalen. Mine kilder er velformulerte, og er vant til å legge fram en sak. Alle har ulike lederfunksjoner, og Repstad poengterer at ledere er «vant til å legge premisser og ta initiativ» (ibid., s. 68). De tre intervjuguidene og surveyskjemaet finnes som vedlegg bak i avhandlingen.

I publikumsundersøkelsen brukte jeg et skjema med 13 poster, og dette fungerte både som et surveyskjema med avkryssninger og som en intervjuguide, slik det anbefales (Repstad, 1993, s. 59). Skjemaet startet og sluttet med formelle, enkle spørsmål, mens jeg hadde lagt opp til at de personlige synspunktene jeg var ute etter, kom når man hadde blitt litt «varm i trøya». Skjemaet hadde ikke fullt så åpne spørsmål som de jeg brukte i dybdeintervjuene, og jeg holdt meg til en fast rekkefølge, fordi jeg her ønsket å ha sammenlignbare svar. Dette var likevel ikke en kvantitativ undersøkelse, for jeg var ute etter informantenes opplevelser, som jo handler om kvalitet. Hva var barns opplevelse, og var den annerledes enn for voksne? Hva

syntes de som kjente tematikken, opp mot de som ikke gjorde det? Jeg legger til grunn at alder og utdanning er faktorer som påvirker formuleringene. Mitt utgangspunkt er at det ikke finnes noen fasit på hvordan det er «riktig» å forstå Mind Gap. Variasjon i svarene ville derfor være et funn i seg selv, og viktig å kartlegge. Spørsmålene var som nevnt formulert mindre «åpne», men likevel utformet slik at de ikke skulle være styrende for svarene. Ved å jobbe mye med ordlyden kunne jeg unngå ubevisst å legge opp til at jeg fikk de svarene jeg ønsket på forhånd. I dette arbeidet konsulterte jeg flere erfarne forskere. Under intervjuene lot jeg en lydopptager gå, i tillegg til at jeg noterte i surveyskjemaet. Dette var naturligvis avklart med alle informantene. Lydopptakene fanget opp variasjoner i tempo og stemmeleie, høyttenkning, og de mest subjektive utsagnene som ikke passet inn i surveyskjemaet. I gruppeintervjuene fanget opptakeren opp den sosiale prosessen som Repstad kaller egendynamikken i slike situasjoner (Repstad, 1993, s. 74). Informantene hjalp hverandre med å huske, og det var både samkjøring og markering av uenighet i svarene. Tidspunktet og stedet for disse kortere intervjuene var umiddelbart etter utgangen fra Mind Gap. Min tanke med dette var at inntrykkene da skulle være ferske, og at svarene jeg fikk var umiddelbare og mest mulig fordomsfrie. Jeg er godt fornøyd med de svarene jeg fikk, men noen utfordringer ble også tydelige. For de fleste publikummere på et museum er det uvant å skulle oppsummere en utstilling kort tid etterpå. Alle har et *inntrykk*, men det er ikke så vanlig å strukturere dette før man går videre. Mange av mine informanter måtte lete etter ord. Kanskje hadde de vært mer velformulerte senere? En ulempe da, ville være at gjenfortellingen av museumsopplevelsen kunne være restusjert. Repstad formulerer at: «Det er et hovedproblem ved retrospektive intervjuer at folk lett gjenkaller fortida gjennom et filter av begreper og tenkemåter» (Repstad, 1993, s. 71).

Jeg gjorde også noen uformelle skjulte observasjoner av publikum i Mind Gap, og jeg fikk biter av informasjon fra ansatte ved Norsk Teknisk Museum gjennom spontane samtaler. Fordelen med en slik tilnærming er at det blir mindre forskningseffekt, altså «strategisk opptreden fra aktørene» (Repstad, 1993, s. 50), som kan oppstå når de vet at de er med på forskning. Samtidig er det etisk problematisk at forskeren observerer og samtaler uten å være åpen om sin funksjon. De dataene jeg fikk inn på denne måten, vil bare bli brukt utfyllende. Men også de «små» dataene kan være nyttige, og de bidrar totalt sett til en bred metodisk tilgang til undersøkelsen av Mind Gap.

5 Analyse

Analysedelen av undersøkelsen er todelt slik som problemstillingen, som kommer med to påstander: at Mind Gap var en særegen formidling, og at dette fikk konsekvenser for hvordan museet forholdt seg til publikum. Aller først stiller jeg spørsmålet om Mind Gap var en særegen formidling, sett opp mot den eksisterende museums konteksten og de andre utstillingene. Jeg leter her etter likheter og ulikheter mellom utstillingene, med utgangspunkt i de teorier jeg har presentert om museologi og paratekster. Deretter undersøker jeg hvordan Mind Gap virket. Fordi Mind Gap var en sanselig opplevelse, bruker jeg en fenomenologisk metode i min tilnærming. Fenomenologien, som handler om livsverden og de kroppslige før-refleksive inntrykk, ble presentert i metodekapittelet sammen med analytisk konsept jeg har kalt resonans og vidunder (fra engelsk «Resonance and Wonder»). Her undersøkes det hvordan og i hvilken grad Mind Gap spilte på gjenkjennelse (resonans) og beundring i sin formidling. Bruken av paratekster, altså ulike pekere, er et viktig element for å skape slike effekter, og med dette bringes også en kulturell forståelse av tegn inn. Målet med analysen her, er å finne ut av samspillet mellom form og innhold, og hvordan dette samspillet kunne skape en slags modus for opplevelsen av utstillingen. Jeg bruker begrepet estetiske praksis om publikums opplevelse av utstillingen. Mitt primære materiale er selve installasjonen som stod på museet, men jeg vil også undersøke boka som ble produsert, en performance og statuen utenfor museet som en del av materialet. Jeg tar utgangspunkt i at det er et sammenhengende konsept her, og at disse mer eksterne elementene også var en del av uttrykket i Mind Gap. Etter dette kommer en undersøkelse av hva som var tankene bak Mind Gap, og her er kildene museets kurator og Mind Gaps eksterne co-designer. Disse ble intervjuet hver for seg, og deres informasjon drøfter jeg opp mot museologiske og estetiske teorier. Jeg ser her Mind Gap som en slags impuls som avfødte nye ideer og fikk ulike responser.

Andre del av analysen undersøker hvordan museet la opp til å kommunisere med publikum i Mind Gap. Her er mitt materiale et intervju med lederen for Skoletjenesten på museet og en egen liten publikumsundersøkelse. Hvordan publikum opplever at museet kommuniserer med dem er også en komponent i en estetisk praksis. I tillegg til å relatere dette til museologisk teori, vil jeg her trekke inn teoriene om *Dialogbasert undervisning* og *Den emansiperte tilskuer*. Det overordnede målet med analysen er å finne ut om og hvordan form og praksis konvergerer. Altså om det er en sammenheng mellom den formen Mind Gap hadde, og den praksisen som utviklet seg i forhold til publikum, og at det kanskje var en nødvendighet å

utvikle denne praksisen. Til sist håper jeg å kunne gi perspektiver på denne utstillingsformen, som kan bidra med kunnskap om hvordan nye utstillingskonsepter kan utvikles.

5.1 Museet og Mind Gap

Jeg tar her utgangspunkt i at Museets primære kommunikasjon med publikum er gjennom framvisning av gjenstander. I museer over en viss størrelse framvisningen organisert i avdelinger eller separate utstillingsområder. Som Anne Eriksen i *Museum. En kulturhistorie* påpeker, er det her foretatt valg, og valgene er ut fra kriterier som sjelden er synlige (Eriksen, 2009, s. 182). Det er karakteristisk for de fleste museer at de likevel framstår som objektive. Dette gjelder for museet som helhet, og hver enkelt utstilling.

5.1.1 Organisering av utstillingene i museet

Utstillingene på Norsk Teknisk Museum er fordelt over tre rektangulære plan på totalt cirka 13000 m², i følge museets brosjyre med kart (Norsk Teknisk Museum, 2013b). Inngangen er på plan 2, på kortsiden. Her er det først et inngangsparti med plass til store grupper, billettdisk, garderobe, butikk og kafé. Bak dette området er det satt av plass til temporære utstillinger, og det var her Mind Gap var satt opp. Oversiktskartet, som virker å være nokså målestokkriktig, viser at Mind Gap var den minste utstillingen i museet, med sine 400 m². Naboutstillingen, som omhandler elektronisk musikk, er på 5-600 m², og det er noen flere i denne størrelsen, blant annet en utstilling av klokker. Industri, transport, energi, tele og data og Vitensenteret har de største arealene, hver på 1-2000 m². Medisinsk museum har en avdeling helt innerst i bygningen, på samme plan som Mind Gap. Arealet vil jeg anslå er cirka 1500 m². I etasjen over der Mind Gap var, er det også et område for temporære utstillinger, men dette er litt større. Sultans of science, en utstilling om vitenskap i den arabiske / islamske verden, fulgte etter Mind Gap og tok i bruk dette arealet og noe av arealet der Mind Gap var. Temporære utstillinger kan altså ha større areal enn det Mind Gap hadde.

Museet har ulike virkemidler for å rangere hvor viktig et tema er. Størrelsen på arealet som allokeres til en utstilling er et middel. Plassering, høyden under taket, belysning og den generelle kvaliteten i materialbruken spiller også inn. Ved hjelp av disse virkemidlene har museet har mulighet til å konstruere et narrativ om hva som er de viktige teknologier, eller hvordan ulike teknologier har påvirket hverandre i et historisk perspektiv. På Norsk Teknisk Museum ser vi at utstillingen om industrien langs Akerselva ligger side om side med utstillinger om metall og papir, som også er industrier med en lang nasjonal historikk, og vi

ser også at tele og data er knyttet sammen som to moderne teknologier som i dag glir over i hverandre. Utstillingen om energi viser både historisk teknologi for produksjon og hvordan energi brukes i husholdningene. Andre steder er det brudd i sammensetningene. I kjelleren, like innenfor Vitensenteret, ligger en avdeling med en samling av gamle ur. Disse avdelingene sikter seg mot helt motsatte primære målgrupper, nemlig mot barn og mot det jeg vil tro er såkalt godt voksne. Et annet brudd finner vi bakenfor oljeavdelingen, hvor man kommer inn i en avdeling med historiske vitenskapelige instrumenter. Det finnes avdelinger for både anatomi og helse på museet, men Mind Gap var ikke plassert i relasjon til disse. Nærmeste nabo var som nevnt avdelingen for elektroniske musikkinstrumenter. Min tolkning er at plasseringen av noen avdelinger er begrunnet i det bygningsmessig praktiske, mer enn det museumsfaglige. Nye utstillinger ble bygget der det var ledig plass. Det samme fenomenet kunne jeg observere på Tekniska Museet i Stockholm, som jeg besøkte i 2013. Her er det en lignende blanding av relasjoner mellom noen avdelinger og tematiske brudd mellom andre. Dette skyldes i alle fall delvis at museene har noen veldig store objekter og utstillinger som ikke lar seg flytte, og at nye utstillinger dermed må bygges rundt disse. Sharon Macdonald påpeker i *Behind the Scenes at the Science Museum* at dette er en utfordring som er typisk for slike museer (Macdonald, 2002, s. 34). På Norsk Teknisk Museum lå inngangen til Mind Gap vis à vis et ti meter høyt møllehjul, noe som bekrefter dette.

Plasseringen tidlig i museumsarealet har to virkninger, som delvis motarbeider hverandre. Områdene satt av til temporære utstillinger er det første publikum møter, og det er mulig å lese «det første» som noe som har prioritet og er viktig. Motsetningen ligger i den arkitektoniske utformingen av området rundt Mind Gap, som foruten det store møllehjulet, består av et korridorområde med trapper til de andre etasjene. Korridoren peker arkitektonisk, men også ved hjelp av skilting, framover mot de store utstillingene og «selve» museet. Mind Gap hørte dermed ikke med til dette, på et vis. Når utgangen fra installasjonen ender opp i museets garderobe, understøtter dette at Mind Gap var noe for seg selv, i helt konkret forstand.

5.1.2 Strukturering av utstillingene i bygningen

Selv om det finnes tematiske brudd, har nær samtlige av de øvrige utstillingene på museet likevel en relasjon i det at de har åpninger mot hverandre uten dører. Museumsbygningen inneholder altså et landskap av utstillinger, hvor man i varierende grad kan se over til naboen, og høre hvis det er aktivitet i nærheten. De bindes også sammen av likheter i bruk av plakater,

skrifttype og belysning. Disse fungerer som *paratekster*, som Solhjell kaller det, altså tegn som forteller publikum hva slags museum dette er. Det er noen typografiske variasjoner her som tyder på at flere ulike aktører har utformet utstillingene uten at bruken av virkemidler har blitt strengt samordnet, men selv om utstillingene er litt ulike, er min observasjon at man alltid opplever å være i dette bygget, som er Norsk Teknisk Museum. Siden utstillingene står i et slags åpent rom med skillevegger mellom, er gulvet og taket felles. Dette er ikke tydelig uten at man ser spesielt etter det, men gulv og tak danner et felles bakteppe. Et fenomenologisk aspekt er opplevelsen av en felles akustikk, hvor ekko og lyder fra de andre avdelingene på samme plan danner en atmosfære som ubevisst blir *lyden* av akkurat dette museet. Mind Gap var derimot en installasjon som var fullstendig lukket. I det man gikk inn i det første lille mørke rommet, var man avsondret fra det øvrige museet. Når man kom ut fra Mind Gap, i museets garderobe, var det en stor sansemessig kontrast i stedet for en glidende overgang. Når jeg så godt etter inne i installasjonen, kunne jeg se bygningstaket noen steder, men det var malt svart. Ellers var alle overflater bygget for formålet, og sammenføyd slik at publikum ikke opplevde noen forbindelse med det øvrige bygget. I prinsippet kunne derfor Mind Gap ha vært plassert i hvilket bygg som helst. Som jeg skal komme til, var installasjonen formgitt ut fra tilgjengelig plass, og altså ikke generisk, og den stod også i dialog med bygningen på noen overraskende måter.

Når det finnes en egen stil eller måte det formidles på, skaper også dette en struktur. Norsk Teknisk Museum benytter en del elektronisk teknologi for å få til interaktivitet, men dette skjer i betydelig mindre skala enn for eksempel ved Cité des Sciences i Paris eller på Rockheim i Trondheim. Høytteknologisk formidling er attraktivt, men det er et sårbart konsept, der vedlikeholdet kan bli kostbart. Nye brukergrensesnitt skaper utfordringer for publikum, og formidlingsteknologien kan skygge for innholdet, slik Hilde Hein påpeker (Hein, 1997, s. 279). *Trendy* utstillinger kan bli de første som ser daterte ut, når en ny trend kommer. Jeg vil si at Mind Gap var lite teknologi-fokusert i selve formidlingen. Installasjonen var trolig teknisk krevende å drifte, med levende dyr, automatiske dører og avspilling av mye ulikt medieinnhold. Formidlingsteknologien var likevel transparent, og var ikke et uttrykk i seg selv, og dermed framstod Mind Gap også med et tidløst preg. Bruken av gamle telefonrør for å høre på videoer kan sies å være et unntak, men dette er en *retroteknologi* som (dermed) fungerte for alle brukergrupper, og som også knyttet an til det øvrige museet.

5.1.3 Utstillingenes tematikk og konsepter

Hadde Mind Gap en naturlig plassering på Norsk Teknisk Museum, eller var Mind Gap et fremmedelement? Jeg vil her se på ulike områder som allerede er tematisert på museet, og sammenligne disse med Mind Gap. Museet har også sine konsepter, altså måter å stille ut ting på. Et slikt konsept kan være å fokusere på hvordan en teknologi virker i seg selv, eller å fokusere hvordan den blir brukt og hvilken effekt den har i samfunnet.

Norsk Teknisk Museum er et nasjonalt museum siden 1995, og det nasjonale vil jeg her forstå som en helhet, som et samlende museum for hele landet. Men «teknologi» har svært mange fasetter, og det er ikke realistisk å forvente en slags total framstilling av all teknologi i én institusjon. Hva har blitt valgt bort? I *Behind the Scenes at the Science Museum* referer forfatteren til en prosess der de evaluerer Science Museum i London sin egen arkeologi, altså en historikk over hva som har vært utstilt. Det viser seg at kronologien reflekterer hva som har vært de teknologiene og næringene som nasjonen har gjort det godt i (Macdonald, 2002, s. 66). Slik jeg forstår det, er ikke dette en eksplisitt strategi fra museets side: de ser ikke seg selv sin et vedheng til næringslivet. Som nevnt, var samlingen som var starten på Norsk Teknisk Museum, basert på gjenstander fra den nasjonale jubileumsutstillingen fra 1914. Dette var en bred utstilling hvor nasjonen Norge skulle vise hva den var god for. På Norsk Teknisk Museum handler de største utstillingene nå om elektrisitet, olje, treforedlingsindustri, bergdrift, plast, transport og tele (jamfør kart over utstillingene). Norge har hatt stor aktivitet på alle disse feltene. I tillegg har Nasjonalt Medisinsk Museum en stor avdeling. I presentasjonen av Mind Gap ble det argumentert med at Norge er langt framme internasjonalt i hjerneforskningen, og dermed passer temaet for Mind Gap inn i et museumskonsept der man stiller ut viktige nasjonale teknologier. Man kan si at Norsk Teknisk Museum har deltatt i en forlengelse av nasjonsbyggingen som ble beskrevet i teorikapittelet. For tiden er det et fravær av utstillinger om næringsmiddelteknologi, både som industri, som landbruk, men spesielt fiske og oppdrettsvirksomheten langs kysten. Dette er store nasjonale næringer også historisk, men først og fremst utenfor Osloområdet. Kystkulturen er også fraværende på Norsk folkemuseum, men på Bygdøy ligger likevel Norsk Maritimt Museum, også kjent som Sjøfartsmuseet, ikke så langt unna. Mitt syn på utvalget av gjenstander er at museet bare i noen grad er pan-nasjonalt, og i alle fall delvis reflekterer en regional opprinnelse og tilhørighet. Teknologiene som presenteres på norsk Teknisk Museum er ofte store, tunge, farefulle, og mannsdominerte. Kvinnenes innsats i tekstil- og fyrstikkfabrikkene er godt kjent for et norsk publikum gjennom skjønnlitteratur av Oscar Braaten med flere, men

tekstilindustrien er representert med én enkelt maskin i utstillingen «Industrien langs Akerselva». På en tekstplakat kan man likevel lese seg til at deres innsats var viktig. I teleutstillingen er kvinnenens innsats ved sentralbordene viet god plass. I Mind Gap kunne man se at hjerneforskningen er et felt der kvinner har bidratt vesentlig i lang tid. I boka som ble produsert til utstillingen er 10 av 24 forskere kvinner.

På Norsk Teknisk Museum lærer man ikke bare om hvordan ting virker. Rundt i museet er det flere tekstplakater som handler om teknologiens konsekvenser, altså hva den betyr for oss i våre liv. Anne Eriksen viser til flere eksempler på at norske museer i vår tid er mer *problematiserende*, og ikke bare anerkjennende, slik normen var før (Eriksen, 2009, s. 196). Et sted hvor dette er synlig er i utstillingen om miljø, i kjelleren. I avdelingen hvor Nasjonalt Medisinsk Museum holder til, er fokuset i stor grad på helse, og det er vinklinger mot hva det vil si å være pasient, og ikke så mange forklaringer av hvordan medisinsk teknologi fungerer. Dette er perspektiver som søker å inkludere alle i publikum, både barn og voksne. I Mind Gap handlet mye av materialet om konsekvenser av ulike nevrologiske sykdommer. Mind Gap var beskrevet som en utstilling om *hjerneforskning*. I det øvrige museet er utstillingen om vitenskapelige instrumenter den eneste som tydelig tematiserer vitenskapen i seg selv, på et mer overordnet plan, men denne ligger nesten bortgjemt inne bak utstillingen om olje. Det finnes noen tilknytningspunkter der tematikker og konsepter i det øvrige museet sammenfaller med Mind Gap.

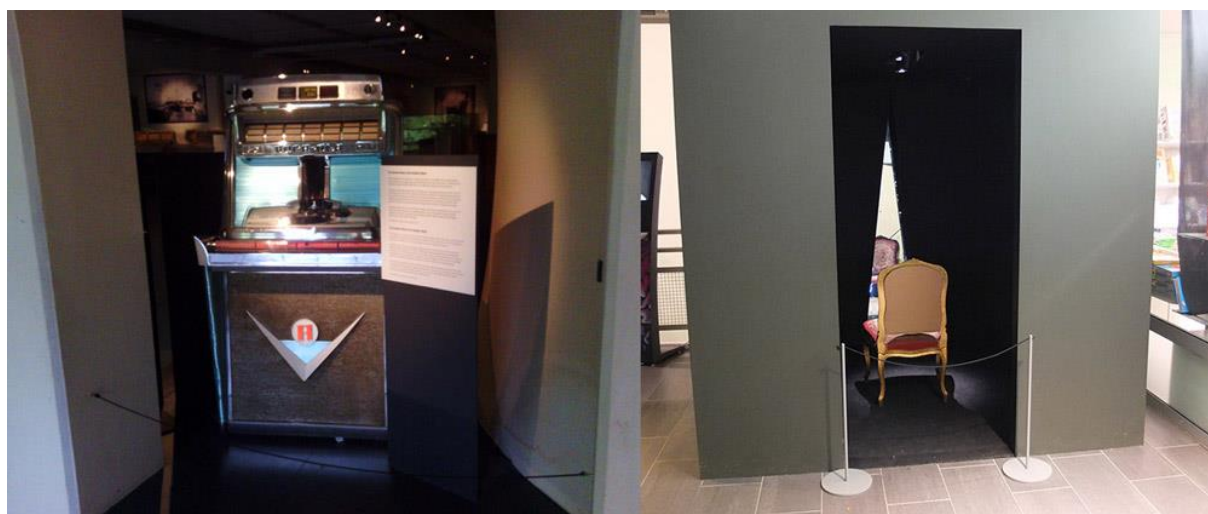
De øvrige utstillingene har anonyme produsenter, og dette er det vanlige på ikke-kunstmuseer. Anne Eriksen mener at årsaken ligger i at utstillinger her, ofte er produsert av et kollektiv, og at kunnskapssyn og forståelse av de ansattes oppgaver spiller inn (Eriksen, 2009, s. 183). Norsk Teknisk Museum kalte ikke Mind Gap for et kunstverk, men i markedsføringen brukte de Robert Wilsons navn aktivt, og de omtalte han som *kunstneren*. Kategorisering, navn og tittel er såkalte paratekster. Ved ikke å kalle Mind Gap for «kunst» kunne museet unngå potensielt å støte deler av publikum fra seg, mens de etter mitt syn brukte Wilsons berømmelse som en attraksjon. Jeg vil videre gå inn på øvrige paratekster i museet og i Mind Gap.

5.1.4 Utstillingenes paratekster

Med unntak for det som ble beskrevet over, er det mange likheter mellom de andre utstillingene og Mind Gap i de helt grunnleggende virkemidlene, som består i at et utvalg gjenstander vises fram i en form for saklig sammenheng, med nødvendig informasjon

tilgjengelig i nærheten. Presentasjonsformen er estetisert, der spesielt belysningen framhever gjenstanden. Jeg har beskrevet museet som litt sprikende i form og sammensetning av utstillingene, noe som gir rom for litt ulike konsepter. Fellestrekkene er dominerende, og disse danner til sammen en såkalt estetisk praksis. Estetisk praksis er en regelstyrt adferd, i følge definisjonen jeg har gitt tidligere. Disse reglene er ikke skrevet ned av museet, men formes av erfaring. De er synlige i form av såkalte paratekster, altså de tegn museet bruker for å styre publikum mot det som er viktig for museet å formidle. Den estetiske praksis defineres også av bruken av resonans og vidunder («resonance and wonder»), som jeg har gjort rede for i metodekapittelet. I dette museet vil et stort publikum finne mye resonans, i det at det er mye hverdagsteknologi som er utstilt, i form av biler, fly, og telefoner med mere. Blant disse er det flere historisk spesielle objekter, som Kong Olavs tråbil fra da han var barn, og disse er i noen grad skilt ut ved hjelp av plassering, lys og tekstlig omtale. Med mitt begrep, er dette et forsøk på å gjøre gjenstanden «vidunderlig». Jukeboksen som er avbildet i neste illustrasjon, er et eksempel på disse virkemidlene i bruk. Når jeg fremdeles vil hevde at Mind gap var en *særegen* form for formidling, som jeg mener ligger utenfor det normale på dette museet, må hovedårsaken ligge et annet sted enn de aspektene som er beskrevet hittil. Det finnes likheter i tematikk og estetiske grunngrep mot det øvrige museet, men tematikken og grepene ble annerledes artikulert i Mind Gap, og dermed utfordret Mind Gap den vanlige estetiske praksis på dette museet. I det følgende vil jeg presentere to eksempler for sammenligning.

På venstre side i illustrasjonen ser man hvordan paratekster brukes generelt på Norsk Teknisk Museum, her ved framvisningen av en jukeboks, mens man til høyre ser en stol som hørte til Mind Gap.



Begge objektene er altså plassert i en nisje, og belyst slik at oppmerksomheten *trekkes mot* dem, men foran begge er det også montert et tynt tau, som skal *forhindre* publikum å nå fram til dem. Gjenstandene skal framstå slik at publikum ønsker å ta på dem, men samtidig må de beskyttes mot at publikum faktisk gjør det. Sharon Macdonald hevder dette paradokset er spesielt aktuelt på tekniske museer, hvor normen er at et ungt publikum får lov til å håndtere visse objekter (Macdonald, 2002, s. 30). I følge lederen for Skoletjenesten ønsket Robert Wilson at de som ville, skulle kunne gå inn i nisjen og sette seg i stolen, men etter noen episoder med hærverk kom for-tauet opp. Jukeboksen står cirka 20 meter lengre inne i museet, og vi ser at i denne nisjen er det også en plakat som forklarer om den. Dette er den vanlige måten å presentere gjenstander over hele museet. Ved stolen er det ingen tekst, og det er heller ingenting peker mot at dette er en del av Mind Gap. Monteringen viser at den «hører til» på museet, så den er ikke et fremmedelement, men *meningen* er ikke åpenbar, slik som for objektene i resten av huset. Den fulle meningen framkommer først når man har kommet et stykke inn i installasjonen. Stolen framstår her som gåtefull, og årsaken ligger i et fravær av en forventet paratekst.

En paratekst representerer en *konvensjon*, som lager en ramme av forventinger til museumsopplevelsen. Jeg vil hevde at Norsk Teknisk Museums identitet som museumsopplevelse ligger i denne konvensjonen, som er utviklet over tid. Jeg kan foregripe at Mind Gap brukte ulike *sitater* fra *andre* konvensjoner, utenfor museet. Dette er et estetisk grep som vi ser vi minimalt av i de øvrige utstillingene. Stolen viser seg ikke å være et eksempel på stoltyper fra barokken, og det er for øvrig ingen utstilling av møbelteknologi her. Stolen er, sammen med selve nisjen, en slags kulisser som viser en tilskuerplass i et tradisjonelt teater, slik som Nationaltheatret. Her hentes altså en teaterkonvensjon inn i museet. Hvis man kunne sitte i denne stolen, slik det opprinnelig var ment, ville man iscenesette seg selv som en tilskuer, med den forskjellen at i stedet for å se over på en scene, så man på seg selv i et speil. På Norsk Teknisk Museum kan man vanligvis bevege seg sømløst mellom utstillingene, men denne konvensjonen brytes ved at det før Mind Gap var en dør som måtte åpnes, altså en *port* som markerte en klar overgang. Selve inngangsdøra var en dobbeltdør som gled til side når man nærmet seg. Denne parateksten minnet om starten på en togstur i tivoli, ved inngangen til en spøkelsestunell eller lignende. Bak døra i Mind Gap var det helt mørkt, og dette er en effekt, eller paratekst, som i tillegg til på tivoli, også brukes på teater og kino og når film skal vises på kunstmuseet. Denne parateksten forteller at «nå begynner en forestilling!», men «forestillingen» er et uvanlig format på dette museet. Mind Gap trekker inn paratekster som er fremmede på dette museet, men likevel velkjente for et

bredt publikum. De paratekstene som er beskrevet her, er ikke hentet fra en annen museumstype. Solhjell omtaler flere utstillinger, og påpeker at *etiketten*, som må være utformet på en innforstått måte, er en obligatorisk paratekst ved hvert eneste verk på kunstgalleriet og kunstmuseet (Solhjell, 2001, s. 99). Disse etikettene er mye mindre og diskre enn de vanlige plakatene på Norsk Teknisk Museum, men ved barokkstolen var det verken en slik etikett eller en plakat. Mind Gap utfordrer inntil videre ikke dette museets identitet som ikke-kunstmuseum ved å trekke inn kunstmuseum-paratekster. De uvanlige paratekstene er i stedet hentet fra teater, som jo ligger utenfor museumssjangeren. Men her menes teater i vid forstand, som inkluderer kino (filmet teater) og tivoli (mekanisk teater), som et bredt publikum er fortrolige med. Det finnes noen filmminnslag andre steder på Norsk Teknisk Museum, men disse er ikke avgrenset med en portal, og har ikke karakter av en forestilling. Jeg vil videre undersøke hvordan flere deler av Mind Gap kunne ses som en lek og et spill med konvensjoner, ikke bare fra teater og andre museumstyper, men også språk og populærkultur. Hvordan henger dette sammen med utstillingens tematikk?

5.2 Mind Gap som spill

Selve tittelen «Mind Gap» er flertydig, og denne tittelen er et av flere elementer ved utstillingen som jeg vil undersøke som en form for språkspill. I tillegg vil jeg her ta for meg to andre elementer hvor jeg mener å finne ulike former for spill, nemlig statuen på Universitetsplassen og performansen på t-banen. Målet her er å undersøke hvilke grep som ble brukt, og hvilket formål dette kunne ha, altså hvordan slike «spill» kunne henge sammen med utstillingen og tematikken. Både tittelen, performansen og statuen er elementer som er eksterne for selve utstillingen, og blir derfor analysert for seg i det følgende.

Tittelen «Mind Gap» er sammensatt av to kjente ord, men viser ikke til noe etablert begrep, slik som «knowledge gap» (kunnskapsgap) og lignende. Tittelen framstår dermed som ufullført. «Mind *the* Gap» er kjent for alle som har tatt undergrunnsbanen i London, og viser dobbeltbetydningen av ordet «Mind» på engelsk, som kan bety både *sinn* og *pass opp!* på norsk. Tittelen byr altså på et ordspill, men det kreves en viss anstrengelse fra publikum for å føye dette sammen. Men hva skulle meningen være med at en utstilling om hjerneforskningen ble kalt «Pass opp!»? Flytter man den bestemte artikkelen *the* foran, får man «The Mind Gap», som også blir en mer fullført og meningsfull tittel. Oversatt til norsk blir det nokså poetisk, i retning *sinnets åpning* eller *sinnets tomrom*. Det er opp til publikum å gi svar. Titler som er åpne for fortolkning på denne måten er et formgrep som man finner innenfor moderne

kunst. Solhjell omtaler en utstilling på Kunstnernes hus som het «Fellessentralen» (Solhjell, 2001, s. 243), som jeg anser som en lignende konstruksjon ut av vanlige ord som likevel ikke har en vanlig mening. Dette formgrepet er så utbredt at jeg vil kalle det en paratekst for og fra samtidskunsten. Andre utstillinger på Norsk Teknisk Museum har mer konkrete beskrivende eller assosiative titler, som «Plast i det moderne Norge» og «Det hjalp oss ikke å få stemmerett» (Norsk Teknisk Museum, 2013c).

Hva var meningen, og virkningen, av performance-innslagene på T-banen? Personene som kom inn var kledd i dress, og tok plass som vanlige passasjerer, men de hadde altså en kaninmaske foran ansiktet. At en person er utkledd som en kanin i det offentlige rom er ikke nødvendigvis så spesielt: vi kan oppleve slike ting i forbindelse med karneval, utdrikningslag, og reklamekampanjer. Dette er en form for *hverdagssurrealisme* som vi har blitt vant til, og som ikke oppleves som surrealistisk mer. Kaninmaskene som ble brukt her, var ikke av den «kosete» typen man er vant til, men i plast og polert stål. Personene var heller ikke pågående, slik man er vant til under en reklamekampanje – selv om disse performance-innslagene faktisk hadde en reklamefunksjon. T-banene er et mikrokosmos av en sosial virkelighet der man må føye seg etter gruppenormer for å få situasjonen til å fungere, men hvor man likevel er individuell. Enhver gruppekoordinert oppførsel her er truende, vil jeg hevde, enten dette er i form av billettkontroll eller et støyende utdrikningslag, eller påtrengende reklame. Dette er likevel funksjoner vi har akseptert, delvis som en *hverdagssurrealisme*. Når denne gruppen kom inn, åpenbart koordinert, men uten å oppfylle noen vanlig funksjon, kunne det skje en fenomenologisk forskyving av virkelighetsopplevelsen: det oppstod en rift i vår *livsverden*, som er det begrepet som brukes i fenomenologien, eller faktisk et lite «gap». Nettopp dette tror jeg var hensikten med dette innslaget. Publikum kunne ved hjelp av dette bruddet med vanligheten bli bevisstgjorte på hvordan denne sosiale situasjonen fungerer.

Kaninmotivet ble videreført i skulpturen, som først stod på Universitetsplassen (jamfør bilde på forsiden), og senere utenfor museet. Her finnes en blanding av sitater i både innhold og form. Figurens positur ligner på *Tenkeren* av Auguste Rodin (Fineart, 2013). Dette er en av verdens mest kjente skulpturer og inngår i vår kulturs kanon på linje med Mona Lisa og Skrik, og har i likhet med disse blitt et populærkulturelt ikon. Men selv uten dette kjennskapet er posituren slik at den for de fleste vil forestille «en som bruker hjernen». De store kaninørene peker mot et annet populærkulturelt ikon, nemlig kaninen i *Alices eventyr i underverdenen* av Lewis Carroll fra 1865. I historien er kaninen den som *lokker* Alice, og ut fra en slik tolkning blir den et symbol på nysgjerrighet. Robert Wilson produsert en forestilling kalt *Alice*, som

hadde premiere i 1992, og i følge Mind Gaps co-designer, er dette «[Wilson's] favourite story». I Hans Biedermanns *Symbolleksikon* står det at kaninen er vaksom, og sårbar som mennesket selv (Kanin, 1992), men dette er basert på hvordan dette dyret har vært et symbol i eldre billedkunst. Praksisen der man bruker sitater fra andre kulturelle uttrykk, skaper gjenkjennelse og resonans, mens *sammenstillingen* kan virke vidunderlig, fordi de gjenkjennelige elementene er satt sammen på en måte som former en gåte, og denne gåten har en plausibel løsning. Hva sier denne skulpturen? Jeg vil hevde at stikkord som «tenk», «vær nysgjerrig», og «følg etter (hvis du tør)» er nærliggende tolkninger. Plasseringen i bybildet, der det altså vanligvis ikke står slike objekter, og mangelen på konkret informasjon, der det bare var et lite skilt bak på boksen, gjorde likevel at publikum måtte anstrenge seg for å løse denne gåten, og uansett forme sitt eget konkrete svar. Skulpturens materialer forsterket åpenheten. Det hvite gipsmaterialet som figuren var laget av, var grovt, og det raffinerte spillet av lys og skygge som ses i bronzen hos Rodin, var ikke synlig her. I stedet virket figuren flat. Fra avstand var det bare store flater, med i gult i bakgrunnen, hvitt på skulpturen og blått på steinen som figuren sitter på. De store ensfargete flatene blir et form-sitat fra en malebok for barn, altså: «noe man skal fullføre selv». Dette foregriper kanskje hvordan Mind Gap generelt forholder seg til publikum. Selv den svarte boksen som skulpturen stod i, kan ses på som et sitat, for i plasseringen på et uvanlig sted, i proporsjoner og materiale, ligner den på bautaen eller monolitten som dukker opp tre ganger i Stanley Kubricks film *2001 En romoddyssé* fra 1968. I filmen peker bautaen mot det ukjente og nye stadier i menneskehetens utvikling, jamfør kritikeren Roger Eberts tolkning (Ebert, 1968). Er det her hjerneforskningen som forbereder det nye stadiet? Dette er ikke tolkninger som er *nødvendige* å gjøre for å forstå Mind Gap, men de kan gi en ekstra glede for dem som liker å løse slike gåter. Gadamer omtaler den estetiske opplevelsen som en spillbevegelse (Bale, 2009, s. 16), og dette er et eksempel på et slikt spill. Men skulpturen var også oppsiktsvekkende i seg selv, og kunne dermed etablere seg selv som et gjenkjennelig *ikon* for utstillingen.

Jeg ser et felles stiltrekk som er felles for alle disse tre eksemplene, og det er *surrealisme*. Surrealismen er en historisk kunstretning, som Robert Wilson også er blitt assosiert med som en slags ny-surrealist (Otto-Bernstein, 2006, s. 37). Jeg ser det ikke som nødvendig å trekke inn historisk teori, som blant annet handler om koblinger til psykoanalyse (Surrealism, 2001), for mitt formål. Å si at noe er «surrealistisk» har glidd inn i dagligspråket, og det er denne mer allmenne forståelsen jeg anvender her. Jeg bruker her surrealisme om det som har realistisk karakter, men som blir gitt en «vri» som gjør at en ukjent side dukker fram. Det surrealistiske innslaget virker ikke umiddelbart meningsfullt i forhold til en helhet, men er

likevel «akseptabelt» fordi delene er gjenkjennelige. Å føye sammen kjente elementer på en uvanlig måte, med det mål å skape oppmerksomhet, er type surrealisme som har vært brukt av reklamebransjen i lang tid. Kaninskulpturen kan dermed fungere meningsfullt i en rekke ulike estetiske praksiser, både som reklame, som et salgs påfunn i det offentlige rom og som en kunstopplevelse. Dypere sett handler dette grepet om å stille spørsmål ved vanlige tings mening, og dermed framtrer disse som tydeligere. Det estetiske grepet tvinger fram en fenomenologisk epoché, som jeg forklarte som en slags klamme rundt oppmerksomheten hvor den vanlige førforståelsen ikke er gyldig mer. Dette gjør at vi gjenoppdager det vi ser på en annen måte. Dette fungerer også for ord, og selve tittelen «Mind Gap» får dermed en surrealistisk karakter. Felles for alle disse elementene er at de *aktiverer* bevisstheten, men mer enn bare å skape oppmerksomhet som en reklameeffekt, kan slike estetiske grep gi et signal til tilskueren om at her er det noe som er «annerledes», og her peker dette framover mot selve utstillingen.

5.3 Virkemidler i Mind Gap

I analysen av installasjonen vil jeg først se på Mind Gap som diorama, altså som en kjent utstillingsform fra naturvitenskapelige museer, der gjenstander settes i en tredimensjonal kontekst, som ofte skal foregå å være et autentisk miljø. Når er en installasjon en «installasjon» framfor et diorama? Jeg vil gjøre et skille mellom en installasjon, som handler om seg selv og rommet den står i, og dioramaet, som skaper en romslig kontekst for visse gjenstander, som er de som egentlig stilles ut. Slik Hilde Hein har beskrevet utviklingen av diorama-formen, kan multimedia-innslagene og de scenografiske virkemidlene etterhvert bli det primære, det vil si: opplevelsen i dioramaet blir viktigere enn forståelsen av gjenstanden. Grensen over til «installasjonskunst» blir da uklar. I min analyse av Mind Gap vil jeg ta utgangspunkt i at konteksten som installasjonen skaper, er svært viktig for å forstå utstillingens budskap, og jeg vil her ta for meg hvilke grep og virkemidler som ble brukt, og virkningen av dem.

5.3.1 Entré

Inngangspartiet var altså et mørkt rom, som jeg har beskrevet som en teater-paratekst, og det er en dør som minner om tivoli. Likevel fantes det også her i dette enkle rommet et mulighetsrom for opplevelser, først og fremst fenomenologiske, og tolkninger av sitater. Inngangen har et stilisert bilde av en hjerne fra oversiden, og når de to dørene glir til hver sin

side, blir dette en metafor for «å gå inn i hjernen». Selve dørtypen finnes også i heiser. Å gå inn i en heis og ende opp inne i en annen persons hode/hjerne er nettopp det som skjer i filmen *Being John Malkovich* fra 1999 (French, 2000). I filmen ender heisen i en slags hemmelig etasje. Etter at jeg selv hadde gjort denne sitat-koblingen, opplevde jeg en selv-suggesjon inne i mørket: jeg ble usikker på om rommet/heisen faktisk bevegde seg, noe som i så fall innebar at Mind Gap dermed kunne ligge i en helt annen etasje i bygget. Som nevnt var installasjonen herfra og inn isolert fra det øvrige museet. Suggesjonen er en lek basert på opplevelsen av fenomenologisk usikkerhet, og sier noe om hvor avhengige vi er av visuelle referanser. Når synet blir borte, er det lett å bli usikker på de mest basale orienteringer. Et helt mørklagt rom finnes også på et annet sted på museet. I en liten simulator for å øve på brannevakuering fra en oljeplattform brukes mørket for å skape en følelse av desorientering, men forskjellen var at dette var den eneste hensikten. Rommet i Mind Gap var dekket med mykt svart stoff, og var akustisk dødt. Dermed ble det vanskelig å vurdere fasing og størrelse, og forsøkte man å bruke sin egen stemme var det ingen refleksjon. Man opplever det samme fenomenet i nysnø, eller i et stort åpent landskap der lyden ikke bærer. Når refleksjonen fra omverdenen, og dermed relasjonen til den, blir dempet, blir man bevisstgjort sin egen kropp og sin tilstedeværelse. Det var lagt til lyd her, i form av opplesningen av ulike tall som ikke dannet noen systematisk tallrekke. Dette var et nytt eksempel på et surrealistisk grep, for selve teksten ga ingen mening, men den kunne *ligne* på mening. En tolkning av dette lydsporet er at det representerer forskjellige former for støy, både i og rundt oss. I dette rommet hadde vi akkurat forlatt «verden utenfor», og tallrekken kunne representere trafikkstøy utenfra, eller så var tallene en slags *indre* støy, av den typen vi kan oppleve når vi strever med å konsentrere oss om en arbeidsoppgave. Oppleserens skiftende stemninger kunne tyde på det. Var dette tankene til en hjerneforsker i arbeid på laben? Surrealisme byr på både resonans og vidunder ved at man bruker kjente elementer, men setter disse sammen på måter som påkaller undring og ofte (indre) latter, enten mens man forsøker å løse gåten som den underlige sammensetningen byr på, eller i det man opplever å ha løst problemet. Det opprinnelige meningsløse framstår likevel med en viss mening. Som multimedieutvikler har jeg arbeidet med lyders elektroakustiske egenskaper med fokus på teknisk renhet og klarhet, og jeg la etter hvert merke til at lydsporet i forrommet var litt forvrengt. Dette er en elektronisk bearbeiding som smuldrer opp lyden, og over tid ble denne effekten påfallende. Lydsporet gikk da fra å ha en (viss) språklig mening til å bli en lyd-substans. Ord og stavelser som lyd er et dadaistisk-grep, kjent fra Kurt Schwitters sin *Ursonate* fra 1922 (Costis, 2012), og Robert Wilson har også blitt assosiert med dada, der skrift blir grafikk, og talte stavelser altså blir «lyd». Et av

Wilson's øvrige kjennetegn, er hans bruk av *tid* som et virkemiddel, og fortolkningene jeg har gjort her, er vanskelige å gjøre uten å gi seg tid. Med tid kunne selv et lite og anonymt rom som dette framstå som noe annet enn et sansemessig hvilerom før «forestillingen» begynte.

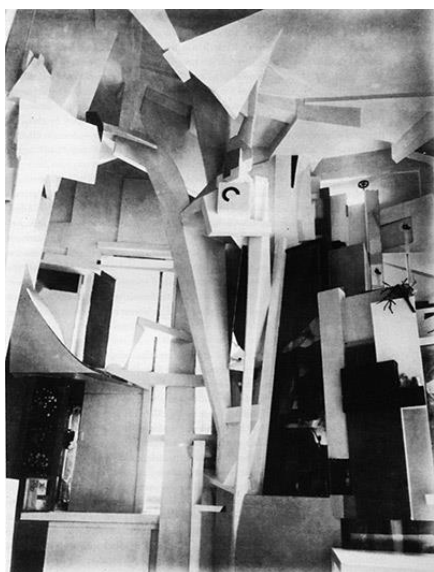
5.3.2 En speiling av hjernen

Speilrommet var sansemessig det mest intense rommet, og min vurdering her støttes også av lederen for Skoletjenesten og min egen publikumsundersøkelse. Det er også dette rommet som har vært mest gjengitt i media, og som framstod som installasjonens mest spektakulære rom, med alle lysrefleksene. Hva ligger i et navn? At dette rommet ble hetende Speilrommet, er naturlig fordi alle flater er dekket av speil. Det er likevel ikke et speilrom slik som på tivoli, for det er ingen speil som gir optiske forvrengninger her. Dette er et poeng jeg kommer tilbake til. Fra en informant fikk jeg vite at hans barn i barnehagealder hadde kalt dette rommet for «Diamantrommet». Jeg vil hevde at Diamant-referansen er langt mer treffende for *opplevelsen* av å være i dette rommet, der det glitrende lyset får en materialitet som virker på kroppen. Speilrommet viser til en konkret, men mer distansert refleksjon. De ulike navnene viser kanskje skillet mellom det jeg antar er en mer aktivt sansende barneverden, og en aktivt fortolkende voksenverden, som dermed mister viktige aspekter av syne.

Til tross for Speilrommets spesielle karakter, ble det brukt virkemidler som kronologi og *analogier* til den virkelige verden, og dette er kjente museologiske grep (Eriksen, 2009, s. 189). Jeg besøkte Naturhistoriska museet i Stockholm i 2011, og gikk inn i deres åpne hjerne-skulptur hvor man kunne se hjernens ulike områder tegnet opp på innsiden. Egentlig var dette bare en bøyd plansje, slik mange dioramaer viser seg å være, og denne installasjonen, som heller ikke var spesielt stor, var opplevelsesmessig helt ulik Mind Gap. Det krevde tid og en analytisk tilnærming for å oppdage at Speilrommet i Mind Gap likevel er fundert på den samme analogien om å være «inne i hodet». Bruken av analogier er her et skjult ordensprinsipp i stedet for et åpenlyst pedagogisk grep, for i Mind Gap var det ingen skilting eller forklaringer som antydte en slik analogi. Speilrommet hadde en avlang, avrundet form, som en stilisert hjernehalvdel. Inngangen lå på en kortsida, og her møtte man altså noen mennesker på videoskjermer i en så høy teknisk kvalitet at de framstod som nesten naturtro. Ser man på et kart over hjernens anatomi, ser man at den delen hvor synsinntrykkene blir tolket ferdig til forståelige bilder, ligger helt bakerst (jamfør Kringelbach, 2006, s. 29). Hvis det er slik at dette rommet er analogt med formen til en hjerne, og inngangen i Mind Gap var bakerst i denne, skulle selve synsinntrykket, impulsen fra synsnerven, da komme fra motsatt

ende. Dette viste seg å stemme. På den andre kortveggen, mellom noen nisjer med utstillingsobjekter og akvariene, var det et speil som viser seg å være et vindu. Her kunne man se ut i museet og på folk som gikk forbi. Foran vinduet stod barokkstolen som jeg omtalte tidligere. Hvis det hadde vært mulig for en museums gjest å sette seg ned i denne, ville vi sett rett på ansiktet, men på grunn av enveisspeilet ville ikke vedkommende merket det. Videre bekreftes analogien ved at det er i midten av hjernen vi tar vi inn hørselen, og i Speilrommet strømmet musikken inn fra midten av rommet. I hjernens anatomiske midte finner vi emosjoner i de små kjertlene amagdyla og hippocampus, og også følesans, motorikk og balanse (ibid., s. 58). Jeg opplevde svimmelhet i Mind Gap spesielt i midt-området av rommet, og hørte om flere med samme erfaring. Lederen for Skoletjenesten bekreftet at de hadde hatt flere episoder med besvimelser, og at dette skjedde her. I dette området av Speilrommet hadde de stilt ut rekker av hjerner med ulike sykdommer, og på motsatt side var det omtalte fosteret uten hjerne.

Å se seg selv i speilet er en metafor for å granske seg selv. Psykiateren Jacques Lacan kaller det *speilstadiet* når det lille barnet oppdager seg selv og skjønner at det har en egen eksistens (Jacques Lacan, 2001, s. 222 og s. 255). Enveisspeilet foran barokkstolen viste hvordan andre speiler seg i oss, mens enveisglasset forteller også at vi vurderer andre, uten at de kan vite det. Måten speilene var montert, i lange triangler med ulike vinkler, gjorde at man aldri fikk sett seg selv i helfigur: man så hele tiden bare et fragment. Men i følge litteratur om synssansen er det slik synet fungerer i virkeligheten. Den helheten vi opplever kan ikke fanges i et enkelt blikk. I virkeligheten hopper øyet fram og tilbake og sender fragmenter til synssentret bak i hjernen, som pusler bitene sammen til et helhetsinntrykk, uten at vi merker det (Kringelbach, 2006, s. 39). Dette ville vi aldri visst uten forskning, og dermed blir selve rommets design



også en fortelling om hjerneforskningen. Hvert enkelt-speil i Mind Gap var rent og klart, og ikke forvrent som i en speilsal på tivoli. Vi kan si at Mind Gap her sier at selve våre fenomenologiske sansninger er rene, men meningsløse før de settes sammen i en mental prosess. Estetisk minner de brutte speilflatene om kubismen, en kunstretning som oppstod rundt 1910, men hele Speilrommet i sin tredimensjonale form minnet enda mer om dadaisten Schwitters sine *Merzbau* som ble påbegynt på 1920-tallet. Illustrasjonen viser et eksempel fra et rom i

hans egen leilighet. Dette var en periode hvor psykoanalyse og det ubevisste ble mye diskutert, og man kan si at kunstnerne var en form for hjerneforskere som artikulerte psykologisk hvordan de «så» verden, noe som viste seg å stemme perseptuelt også. Bak veggfragmentene i Merzbau ble det plassert en rekke gjenstander, og noen av disse ble donert og bygget inn av gjester, slik at ikke engang kunstneren selv visste hva som var skjult i verket. I Mind Gap var utstillingsgjenstandene i Speilrommet bygget inn bak glass i samme plan som speilene, noe som dermed åpnet opp for muligheten at det kunne være mer inne i veggene, skjult bak speilene. Vi kan si at de synlige gjenstandene her står for det bevisste, og muligheten for at det finnes noe mer står for det ubevisste, eller den såkalte underbevisstheten, og denne kan i følge min sammenligning med Merzbau, til og med kan være påvirket av andre. Hvis gjenstandene bygget inn i Speilrommet er en analogi for hjernens hukommelse, peker dette grepet også på at gjenstandene på et museum er en form for kollektiv hukommelse. «Alle funksjonar som knyter seg til innsamling, tolking og bevaring av dei meiningsberande samlingane, gjer museet til eit samfunnsminne», heter det i den offentlige utredningen *Mangfald, minne møtestad* (NOU 1996:7, 1996, s. 75).

Veggenes form er også et stilisert bilde av hjernebarken, hvor all aktivitet som vi *opplever* som hjerneaktivitet skjer (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 18). Tematisk handler dette rommet om sansning. Objektene som var utstilt her, handlet hovedsakelig om forskning på den *synlige* hjernen, det vil si det som var synlige prosesser og egenskaper. Hva disse objektene forteller om selve hjerneforskningen, vil jeg presentere senere. Den stiliserte hjernebarken i Speilrommet hadde smale slisser, eller «gaps», mellom noen av speilflatene, og det var her lyset kom inn. Det var ikke mulig å se den tekniske lyskilden, og dermed var det som om det fantes et stort kraftig lys på utsiden, som her og der slapp inn i rommet. I følge mitt symbolleksikon var det å dyrke (sol)lyset en av de tidligste religionene, og i vår kultur står lyset for visdom, ånd og det guddommelige. Lyset jager bort mørket og i overført forstand uvitenhet (Lys, 1992).

Hjernen som organ fortsetter å være en analogi også videre innover i installasjonen, men man ser da at Mind Gap var bygget opp langs en akse av størrelsesendringer. Denne strukturen kan også ses som en ny referanse til *Alice's Adventures in Wonderland*, der hovedpersonen, etter å ha beveget seg gjennom en mørk tunell, gjennomgår en rekke transformasjoner i størrelse (Carroll, 2012, kapittel 1). Ute i museet, foran inngangsdøren, stod vi foran en plansje av en hjerne sett ovenfra, omtrent like høy som en person. I Speilrommet vandret vi inni en hjernehalvdel. Det såkalte Skogrommet hadde trestammer fra gulv til tak, som kunne minne

om nervetråder. I hjernen finnes disse mellom de ulike delene i hjernebarken og hjernestammen, som forbinder hjernen med resten av nervesystemet via ryggraden (Kringelbach, 2006, s. 19). «Vi» blir altså mindre og mindre, og kommer tettere på de små bestanddelene. Dette betyr at vi i det mørke, siste rommet, befant oss blant de minste delene. Kanskje selve synapsene? I taket var det festet en rekke apparater og medisinske verktøy i abstrakte geometriske formasjoner som også kunne minne om molekylstrukturer, og fra den ene veggen kom det en kraftig lysstråle. I gulvet var det felt ned en lyskilde i form av et lyn, og når dette lyset blafret opp, kunne det være en tolkning av signaloverføringen som skjer mellom synapsene. Utgangen fra Mind Gap, i form av en kort tunell, ga ikke noen indikasjon på en ytterligere forminskning, men hvis man holder fast i analogien til hjernens anatomi, kan denne tilsvare et nesebor. I alle fall var det her lyd av et menneske som pustet, og kanskje sov. Sett fra siden, kan man da si at inngangen til Mind Gap var bak, på oversiden av «hjernen», mens utgangen var i diagonalt motsatt ende. Her finnes det også en evolusjonær tidsakse, for mens den delen av hjernebarken der synet bearbeides er en av de nyeste områdene i hjernen, er området der sanseimpulsene fra lukt kommer inn, det eldste (Kringelbach, 2006, s. 49). Som jeg her har vist, ble hjernens fysiske anatomi brukt som et utgangspunkt for å formgi installasjonen. Jeg vil videre undersøke hvordan Mind Gap også ble formgitt ut fra hjernens ulike aktiviteter, i form av sansning og følelser. Mind Gap ble omtalt som en *sanselig* utstilling, og jeg vil her redegjøre for hvordan dette artet seg.

5.3.3 En koreografi for sansene

Jeg har allerede vist til at en rekke paratekster ble hentet fra teateret, slik som stolen som minner om interiøret i en teatersal, mørkleggingen før forestillingen begynner, og dørene som glir til side som et sceneteppes når man kommer inn i Speilrommet. Her fikk man følelsen av å komme inn på en scene, med glitrende lys mot seg. Jeg har omtalt dette rommet som spektakulært, som er et ord med rot i det latinske *spectaculum*, som brukes om en forestilling. Scenemetaforen videreføres i skogrommet, der kanten langs gulvet skaper en virkning av at man står på en plattform, som kan være en scene. Lyset som kommer opp fra utsiden forsterker dette inntrykket. Her mener jeg vi ser det som Mieke Bal kaller «travelling concepts», der et teater-konsept anvendes i et museums-konsept (Bal, 2002, s. 113). Både speil, lys og plattformen er paratekster som har endret retning. Fra å peke mot gjenstander, slik de forventes å gjøre på museet, peker de nå mot at dette handler om deg selv.

Bruken av teater-konsepter videreføres. Det eneste Robert Wilson selv har sagt offentlig om hvordan man kan forstå Mind Gap, er at det en *koreografi* (Nipen, 2011, s. 6). Koreografi er i en utforming av gruppens eller den enkeltes bevegelser (Koreografi, 2009). Koreograferte bevegelser kjenner vi fra teateret, men det er også mulig å akseptere at en museumsutstilling og et diorama er formgitt slik at det dirigerer publikum til å bevege seg i bestemte mønstre. Det er vel heller slik at vi faktisk forventer å finne en slik koreografi på museet, slik at utstillingen ikke framstår som uorganisert. Det er gjennom slike grep at et museum kan skape et narrativ, rangere ulike objekter opp mot hverandre, og dermed uttrykke sin versjon av sannheten. Robert Oppenheimer, som skapte det første vitensenteret i California på slutten av 60-tallet, ønsket å bryte med denne autoriteten og la publikum selv konstruere en sammenheng, nettopp ved å ha u-koreograferte oppstillinger (Hein, 1997, s. 284). Det koreografiske elementet, altså hvordan man går, kan vel likevel ikke være selve innholdet i utstillingen, slik Wilsons utsagn kan tolkes. En slik koreografi har også et sosialt element, og dette skal jeg komme tilbake til. Men var det en vanlig koreografi for kroppsbevegelse Wilson mente? Som jeg har vist i min analyse av det mørke for-rommet, var det ulike sansemessige opplevelser og assosiasjoner som også kunne la seg aktivere, og «bevege», og jeg vil her undersøke om det var mer av denne typen *sanselig* bevegelse videre innover i Mind Gap.

Hva er sansning? «Med sansene forstår man i daglig tale syn, hørsel, luktesans, smakssans og følesans» i følge Store norske leksikon (Jansen, 2009). I tillegg mener jeg vi omtaler musikalsk sans (og generelt «kunstnerisk sans»), språksans og retningssans som sanser, selv om disse ikke har noe eget organ. Selv hjerneforskere forsker på «retningssansen» viser det seg i Mind Gap. Språket viser her ikke til biologien, men til hvordan vi opplever våre egne fortolkninger av verden, og derfor er det å kalle en erfaring eller evne for en «sans» også et funksjonelt bilde. Det mest utvidete budet på et alternativ til den vanlige inndelingen av sansene fant jeg i Rudolf Steiners pedagogikk, som opererer med hele tolv sanser. Jeg tar utgangspunkt i en artikkel skrevet for tidsskriftet Arabesk, «Kropp og sanser i lys av Steinerpedagogikken». Her deles sansene i de som er rettet mot egen kropp, mot naturen og gjenstander, mot tingens indre kvalitet, og mot menneskelige ytringer. Steiner mente vi har egne sanser for berøring, bevegelse og likevekt og til og med en livssans, og deler synssansen inn i egne sanser for lys, mørke og farger. Vi har ord-sans, tankesans og jeg-sans, og hørselen kan også sanse egenskaper fra tingens indre (Mathisen, 2000). Et eksempel på det sistnevnte mener Steiner er når en musiker kan uttale seg om materialets egenskaper bare ved å høre på et instrument. Den fenomenologiske erfaringen tar uansett ikke utgangspunkt i et gitt antall sanser, men det som ankommer nervesystemet i ren form. I *Phenomenology of perception*

formulerer Maurice Merleau-Ponty det slik: «Pure sensations will be the experience of an undifferentiated, instantaneous, punctual impact» (Merleau-Ponty, 2002, s. 3). I stedet for en diskusjon om antall sanser, påpeker Antonio Damasio at vi egentlig bare har ett sanseorgan, nemlig huden. Smak og lukt sanses av hud med smak- og luktkeller, ørets membran er hud som er ekstra følsom for vibrasjoner, og synet ble utviklet fra lysfølsomme hudceller. Damasio gjør også rede for at hjernen er helt avhengig av nervesystemet og sanseapparatet. Hjernen kan ikke fungere bare som en grå klump. «Kroppen bidrar med mer enn å opprettholde livet og ha modulerende virkning på hjernen. Den bidrar med et *innhold* som er en uunnværlig del av det normale sinnets virkemåte» (Damasio, 2001, s. 225). Jeg hevder altså at Mind Gap, ved å aktivere sansene gjennom en *kroppslig* utstilling, gjorde hjernen tydelig for oss, og jeg vil her presentere hvordan dette skjedde.

Tittelen «Mind Gap», performansen og Thinking Rabitt-statuen var aktiveringer av en meningssøkende mental prosess. Dette gir også et kroppslig utslag, for når man retter bevisstheten mot noe ukjent, er det som å slå av en selvgående prosess av dagligdagse tanker, og det blir da mulig å *kjenne* at man tenker. I det lille mørke entré-rommet har jeg beskrevet flere mulige sansninger, spesielt hvis man gir seg tid. Her handler det om å bli klar over seg selv og hvordan det mentale hele tiden stiller spørsmål til omverdenen om størrelse og bevegelse. Å komme inn i Speilrommet har jeg beskrevet som «spektakulært», og det første som skjer her, er *overraskelsen*. Denne følelsen er en blanding av glede og usikkerhet, og påvirker både pust og puls. Jeg observerte flere publikummere komme inn i Speilrommet i høyt tempo, for så å snu og gå tilbake for å få med seg starten på nytt. Øyeorganet hadde så mange kontraster å fange opp at det ble slitent. Speilflatene skapte falske avstander til det man så på, og øyet måtte stadig re-fokusere. Slik merker vi at det å se, er et fysisk arbeid. Visuelt var veggene gått i oppløsning i en lang rekke refleksjoner, men likevel virket det som det var greit å orientere seg her. Selv om det var brukt glass uten fargeskjær og nøytralt lys, hørte jeg aldri om noen som hadde kollidert med speilveggene i dette rommet. Det kan likevel ha skjedd. Å sanse avstand gjennom små endringer i temperatur, luftbevegelser og akustiske refleksjoner ved hjelp av huden og øret som sanseorganer er evner vi vanligvis tilskriver dyr, men det kan være at også vi bruker dette ubevisst. Det fantes ingen skilting eller antydning av en løype gjennom Mind Gap, men likevel må det ha vært noe som koreograferte bevegelsene, for først etter mange besøk oppdaget jeg en stor skillevegg som stakk ut i Speilrommet. Denne hadde jeg til da konsekvent gått utenom, men ikke fordi jeg bevisst så den. Først når jeg gikk metodisk og systematisk til verks, og jeg var bevisst på å skru av mange sanser og *ikke* å «oppleve» Mind Gap, oppdaget jeg denne veggen.

Som nevnt toppet sanseinntrykkene seg midt i rommet, hvor det også skjedde besvimelser. Her hadde musikken sin kilde, men lyd har jo den egenskapen at den sprer seg i hele rommet. Valg av musikk var enda et surrealistisk grep, for hvordan lydlegger man egentlig en utstilling om hjerneforskningen? Her ble det brukt en slags swing, som kunne invitere til (ubevisst) å bevege kroppen i takt. Musikken blir da en koreografi i seg selv. Den skapte en behagelig stemning, og fikk derved mening. Musikk som tegn og kulturell markør kan ha svært ulik betydning for den enkelte, men jeg vil hevde at lydsporet her appellerte til en lett form for sentimentalitet, altså en fokusering på egne følelser og minner. Musikken var ikke laget for Mind Gap, men var et sitat. Som jeg har nevnt, tror jeg ikke at det å finne og dekode sitater var nødvendig for å forstå Mind Gap, men det kan utvide forståelsen. Musikken var fra *La Dolce Vita* av Federico Fellini fra 1960, «Det søte liv» på norsk. Filmen tar opp store spørsmål som religion, der det i starten flys en Kristus-statue inn over Roma, og tar videre opp tematikker som begjær, sjalusi og troskap, livsdrømmer, fornedrelse og dødsbevissthet. Dette er menneskelige erfaringer som også får en kulturell dimensjon, når filmen skildrer det gamle samfunnet mot det nye. Det musikalske temaet av Nino Rota dukker opp i forskjellig drakt flere steder i filmen, også i den kjente scenen fra Trevi-fontenen, men den orkestreringen som ble brukt i Mind Gap, blir spilt under filmens klimaks: et moralsk bunnpunkt av fornedrelse i slutten av en dekadent fest (Fellini, 2011, tid: 2.40.20). Kontrasten til den swingende musikken skaper en ironisk virkning som man husker etterpå. Når dette minnet ble aktivert i Speilrommet, var det som om dyrene (hane, kanin, krabbe, hummer) som var stilt ut i den innerste delen av rommet stirret tilbake. De var montert slik at dette var mulig. Som utstillingselementer i seg selv, kunne disse peke på den biologiske nærheten mellom menneske og dyr, siden hjerneforskere bruker disse dyrene for å lære mer om oss selv. Sitatet fra et annet verk åpnet her opp en horisont som viser forskjellen og *avstanden* til dyrene, for tematikken i *La Dolce Vita* handler i stor grad om kultur og det mennesket gjør som ikke handler om å overleve, deriblant selvdestruktive handlinger. Dyrene var plassert i den delen av Speilrommet som tilsvarer pannen, og det er bak pannen at vår samvittighet og personlighet sitter, det er her våre etiske valg tas, og det er her menneskehjernen skiller seg mest fra andre pattedyr (Dietrichs & Gjerstad, 2008. s. 18). Musikk fungerer på flere plan, og en grunn til at musikk fra en Fellini-film ble valgt, kunne være som en ren hømage, en hyllest, til en kunstner som Robert Wilson setter høyt. Fellini brukte ofte en lyssetting som skaper dramatiske skygger og geometriske effekter, og dette er også en visuell estetikk som fantes i Mind Gap. Den repeterende melodien var også velegnet til å illustrere fenomenet «å ha en melodi på hjernen», som er en kjent erfaring for et bredt publikum.

Den fysiske kontakten med Mind Gap var primært gjennom føttene. De andre utstillingene på Norsk Teknisk Museum bruker stort sett gulvet som det er, mens i Mind Gap skiftet underlaget fra rom til rom. I *Thus spoke Zarathustra* skrev Nietzsche: «The dancer has ears in his feet» (Nietzsche, 1956, s. 224). Et skifte i underlag, er et skifte i budskap. Spesielt markant var overgangen til Skogrommet, der gulvet var dekket av tykk leire. Her gikk man fra noe hardt, teknisk og menneskeskapt, til noe mykt, organisk og tilfeldig, noe som også ble understøttet av det visuelle, hvor formene i speilgulvet var som geometriske diagrammer, mens sprekke i leiregulvet dannet ujevne streker som kunne illustrere det organiske nettverket mellom hjernecellene (jamfør Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 30). Her skiftet også sansningen *retning*, fra først og fremst å være selvrefleksiv i Speilrommet, til å være mer utadrettet i skogrommet. I Skogrommet møtte man andre mennesker i filmer, og de var laget slik at personene snakket til deg uten noen intervjuer som mellomperson. Dette ansikt-til-ansikt-oppsettet peker mot Emmanuel Lévinas' *nærhetsetikk*. Han utpeker «The face-to-face encounter with the other is the primal moment in which all language and communication spring» (Emmanuel Lévinas, 2001, s. 229). I hans fenomenologi er ikke «den andre» en fremmed som hos Sartre (ibid.). Lévinas mener synet av den andres ansikt gjør at vi handler etisk. Video-elementene påkaller *empati* og medfølelse med de som er rammet av nevrologiske lidelser, og i forskerportrettene blir personene alminneliggjort. Skogrommet var omtrent kvadratisk, og koreografien helt åpen, slik at man kunne se de andre i publikum gå rundt. Trestammene og det ujevne leiregulvet skapte en gjenkjennelig naturstemning, som kunne frambringe barndomsminner. Skogen har den egenskapen at den er både trygg og spennende, noe som også ble understreket av det varierte lydbildet, med fjerne tordenbrak, regn og fuglelyder. For et norskt publikum med erfaring fra skogturer fantes det mye resonans her, men måten det var gjort på, skapte et inntrykk av begeistret undring. For hva har egentlig trestammer, leiregulv og gamle telefonrør med hjerneforskningen å gjøre? Vi ser her at Mind Gap iscenesatte en rekke mulige stemninger, gjennom ulike estetiske stimulanser. Sanseapparatet ble aktivert først med hørselen i det lille for-rommet, deretter synet, balansen og orienteringsevnen i Speilrommet, og her i skogrommet var det kanskje det *sosiale* som ble aktivert. I det siste, mørke rommet var det stor åpenhet for fortolkning. I motsetning til de andre, hadde dette rommet som nevnt ikke opparbeidet seg et eget navn gjennom assosiasjon til en bestemt metafor. Her var man avhengig av å *dikte* mening, noe også omviserne på museet bekreftet. Vi kan derfor si at dette rommet aktiverer fantasien, som også er en viktig hjerneaktivitet.

Koreografien, som Robert Wilson mente Mind Gap var, handlet vel så mye om å bevege sansene og følelsene som kroppen, og hensikten med dette, i en utstilling om hjerneforskningen, må være at publikum kunne bli kjent med og «forske» på sin *egen* hjerne. Mind Gap bevegde seg mot grensene for hva som var behagelig å sanse, spesielt i Speilrommet, men allerede tallopplesingen i for-rommet kunne være en metafor for «å tenke så det knaker», og gjennom dette lille ubehaget fikk man en påminnelse om hjernens fysiske eksistens. Jeg vil i neste del analysere framstillingen av hjerneforskningen i Mind Gap, som i stor grad dreier seg om de fysiske egenskapene ved organet.

5.4 Utstillingen om hjerneforskningen

Hvordan tematiserte Mind Gap hjerneforskningen? Jeg vil her undersøke om og hvordan utstillingens form går i dialog med tematikken.

Allerede tittelen Mind Gap forteller om en åpning, og et område der det er mer å finne ut for forskningen. I tolkningen *Mind the Gap*, altså imperativet pass opp!, ligger det et varsel om at dette medfører risiko. Men risiko har ikke bare negative sider, slik det påpekes i ordtaket «den som intet våger, intet vinder». I museumssammenheng er risikoen positiv, og skaper en forventning om noe spennende. Statuen Thinking rabbit kan være «en hjerneforsker i arbeid», altså en som grubler og tenker dypt, samtidig som kaninørene signaliserer nysgjerrighet. Personene på T-banen i dress og kaninmaske kan også være «hjerneforskere», som altså har noe å vise fram. Selve installasjonen Mind Gap, som en slags forestilling for sansene, framstod med sine estetiske grep som ulik alle andre utstillinger. Men mellom alle speilflatene og trestammene fantes også en oppstilling av *objekter* relatert til hjerneforskningen, og jeg vil her undersøke hva denne strukturen forteller om selve tematikken.

Oppstillingen startet kronologisk, noe som er et anerkjent museologisk prinsipp (Eriksen, 2009, s. 189). Det første objektet var en egyptisk kanopekrukke fra faraotiden, som er et vitne fra en kultur som ikke forstod hva hjernesubstansen ble brukt til, og derfor kastet den, mens alle andre organer ble sett som verdifulle og derfor balsamert (Høystad, 2011, s. 37). Men videre inn fant vi en 5000 år gamle hodeskalle med hull i, som hadde blitt trepanert, altså utsatt for tidlig hjernekirurgi (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 8). Denne viste at noen eldre kulturer faktisk hadde en forståelse av at sykdommer kunne sitte i hodet. På motsatt vegg var det et bilde av Fritjof Nansen, en omtale av hans pionérvirksomhet som moderne hjerneforsker, og forsiden av hans doktoravhandling fra 1887. Nansen var en av de første som

beskrev sentralnervesystemet på samme måte som vi gjør i dag (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 10). Lengre inn fant vi oppstillingen av hjerner lagt på glass i formalin, der noen var hele og andre var snitt, på rekke og rad. En slik oppstilling peker tilbake til en eldre museumspraksis der gjenstandene er læremidler for utdanning, og der mange nesten like eksemplarer var et poeng (Eriksen, 2009, s. 152). Monteringen blant alle speilene, og belysningen skapte en estetisert og samtidig fremmedgjørende effekt. Hilde Hein hevder at «Shorn of their past and deprived of the use-value they had as objects in the world, all objects displayed in a museum acquire a new presentational character. At this new secondary level they are commodified and rendered objects of (exhibition-utility) exchange» (Hein, 1997, s. 268). At gjenstandene er *utstilt* blir her tydeliggjort for tilskueren, men altså delvis ved hjelp av et sitat tilbake til en eldre museumspraksis hvor vi antar objektene også hadde en nytteverdi for forskningen. Ved siden av objektene stod det noen korte setninger med beskrivelse av en sykdom eller misdannelse. En hjerneforsker vil her kanskje se anatomiske strukturer og spor etter biologiske prosesser, mens en vanlig tilskuer uten denne forståelsesmåten vil kunne oppleve dette delvis som estetiserte organiske, nesten abstrakte mønstre - til man kommer på at dette er hentet fra menneskekroppen og er eksempler på flere livstruende tilstander. For tilskueren blir dette et såkalt *memento mori* – en påminnelse om vår dødelighet. Det blir altså en veksling mellom skjønnhet og det avskyelige, truende, eller det *sublime*, slik Immanuel Kant beskriver det. Jeg vil utdype dette fenomenet senere, i analysen av publikumsundersøkelsen. Utstillingen av organer lagt i formalin på glass viser at hjerneforskningen har en kroppslig side, som altså ikke handler om abstrakte prosesser og nevroner og deler som er så små at man må bruke apparater for å se dem.

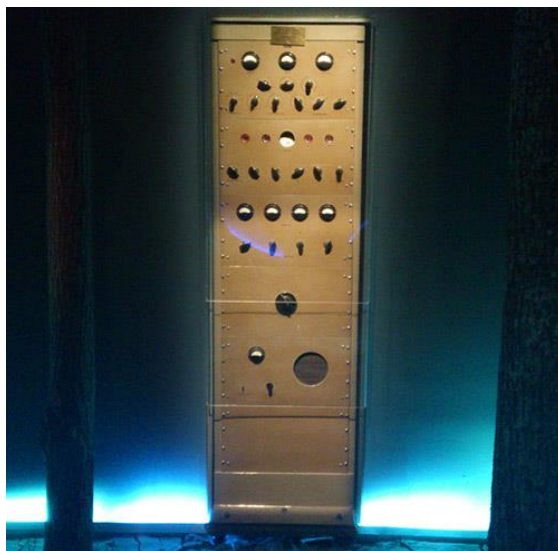
Slik som jeg har vist at det fantes en størrelses-akse i selve rom-metaforen, hvor tilskueren altså var henholdsvis utenfor hjernen, inni hjernen, og til sist vandret blant nervetråder og synapser, fantes det en lignende akse i utvalget av gjenstander, ved at det i Speilrommet var objekter relatert til forskning på den utvendige og *synlige* hjernen, mens forskningen på de minste delene, og hjernens mekanismer, ble presentert lengre inn. Glassene med organer viste hvordan ulike sykdommer som kreft og såkalt vannhode, endret hjernens utseende. På motsatt side av Speilrommet fant vi blant annet flere kranier, som virket å være av eldre dato. Et av dem hadde et hull etter trepanering, og ved to kranier stod det at dette var eksempler på såkalte lang- og kortskaller. Nær disse var det i tillegg et kranium som det var tegnet streker på. Strekene er såkalt frenologi, en lære som hevdet at man vitenskapelig kunne lese mentale evner ut fra formasjoner på kraniet. Merkelappene ved siden av forklarte kun om slike konkrete fakta. Man måtte selv vite at de frenologiske tolkningene alltid falt i favør av et

typisk (nord)europaisk utseende, og at disse eksemplene viser at hjerneforskningen har produsert argumenter for rådende politikk, og bidratt til rasisme og segregering. I dag blir slike analyser avvist som pseudovitenskap, men rester av denne forståelsesmåten lever videre i uttrykk som «lavpannet», når det brukes om en antatt mindre intelligent person. Lengst inn i Speilrommet var det som nevnt en rekke utstoppede dyr, og variasjonen i disse var kanskje større enn forventet. Laboratorierotter er velkjent, men fisk, krabbe, hummer, og en kanin? Jeg leser variasjonen som selve poenget her, som innbyr til refleksjon. I flere nisjer er det ulike gjenstander som har vært brukt i hjerneforskningen. Nede ved gulvet stod det en eske som inneholdt en løgndetektor for hjemmebruk. Denne kunne vært kjøpt i en museumsbutikk, og viser hvordan vitenskapslignende praksis også brukes som forskning hjemme, som adspredelse og underholdning. Andre objekter, for eksempel en reflekshammer, framstår som kjent fra legekantoret. Her blir vi minnet på at hjerneforskningen har et daglig virke sammen med andre medisinske praksiser. Selve Speilrommet skaper en spesiell stemning, men utvalget av gjenstander vil jeg likevel hevde er med og av-mystifiserer hjerneforskningen. Dette rommet er en sterk blanding av resonans og vidunder. Den estetiserte rammen med lys og speil skaper en vidunderlig men også fremmedgjort atmosfære, men dette gjør at gjenkjennelsen, resonansen, overfor det kjente bare oppleves enda sterkere. Kjente objekter som reflekshammeren blir gjenoppdaget som nettopp noe *kjent*. Et lite objekt i glass kunne vært en pyntegjenstand, men teksten ved siden av forteller at det er en modell av hjernens hulrom. Her ser vi at det faktisk finnes *gaps*, eller åpninger, i hjernen.

Det var ingen steder i Mind Gap hvor man fikk en sammenhengende framstilling av «slik virker hjernen». Fokuset var på forskningen på forskjellige områder. Organiseringen i Skogrommet, i stammer utover gulvet, kan ses som en framstilling av det vitenskapelige feltet, som er satt sammen av mange disipliner uten noe hierarki. Ved å høre på videoene der forskerne snakket, kunne man få biter til et større bilde. Sprekkene i gulvet kan her symbolisere at vi faktisk går på et puslespill. Men dette gulvet er også et sitat fra en av Wilsons mest kjente tidligere verker, da det ligner på gulvet i installasjonen *Memory/Loss* fra biennalen i Venezia i 1993. Navnet viser at det er en forbindelse til tematikken her, men innholdet i *Memory/Loss* var en framstilling av en torturmetode som resulterer i hukommelsestap (*Change Performing Arts*, 1993). Å finne fram til slike metoder er også en form for hjerneforskning, og hører med til feltets etisk problematiske sider. Ut over dette sitatet, som man må kjenne til Wilsons produksjon for å forstå, var det ingen tekster eller videoer som tok opp dette aspektet. Skogrommet fikk navnet sitt fordi det går trestammer fra gulv til tak. Treet er en gjenstand med mange symbolske betydninger, men kanskje den mest

kjente er *kunnskapens tre* (Tre, 1992). Gjenstandene som var hengt opp i trestammene kan derfor ses som kunnskaps-frukter. Helt øverst i en trestamme var det en utstoppet ugle, og vi hørte også uglelyder, noe som kunne assosieres med *Minervas* ugle. Minerva var visdommens gudinne, og når uglen flyr om natten betyr det i følge Hegel at visdommen kommer sent, når hendelsene allerede er over (Søbye, 2007). Belysningen i Skogrommet var som månelys.

Mellom trærne var det spent opp ulike mindre objekter. Vi kunne se at *Hippocampus*-strukturen som er viktig for hukommelsen, faktisk ligner sjøhesten som den har navnet sitt fra. Det var øreknokler fra en hval, der teksten forklarte at evolusjonen av dette sanseorganet hadde resultert i et materiale som var langt mer motstandsdyktig mot nedbrytning enn vanlig bein. Lengre inn var det et sølvsmykke modellert etter øreknoklene på et menneske. Noen av objektene som det blir forsket på, har altså poetiske og estetiske kvaliteter. Her hang det også en flaske rød neglelakk, og teksten forklarte at denne brukes for å feste elektroder på hodet til laboratorierotter. Her blandes dagligliv med avansert forskning. De store apparatene på gulvet ble framstilt på vanlig museumsvi, slik jeg viste i illustrasjon av jukeboksen tidligere, med spot-belysning og en forklarende plakater ved siden av. Dette var den mest ordinære paratekst-bruken i hele Mind Gap, men virkningen er likevel annerledes på grunn av rommet, som altså var en skog med en lydkulisse av naturlyder. Skogrommet var dunkelt, og spotbelysningen på apparatene trakk oppmerksomheten mot dem. Historisk minner dette om hvordan vi oppstiller gjenstander for religiøs bruk. Norges første EEG-maskin ligner her en altertavle, som vi kan se på bildet. Tilsvarende kunne mindre apparater kunne være «små» helligdommer, men den tilsynelatende tilfeldige plasseringen mellom trestammene gjorde også at de virket litt bortkomne. Jeg vil hevde at apparatene her ble mytiske og mystifiserte, men igjen vil jeg vise til Hilde Hein, som påpeker at det er dette museene egentlig alltid gjør med alle sine gjenstander, som faktisk er tatt ut av kontekst (Hein, 1997, s. 268). Måten dette aksentueres på



her, kan ses som en ironisk kommentar til denne museumspraksisen. Apparatene var montert slik at vi kunne gå helt inntil dem, og eventuelt projisere at det var oss selv, museumsgjesten, som kunne bruke apparatet. Men i motsetning til jukeboksen, som er et apparat vi har en mulighet til å forstå, er disse apparatene u-forståelige for de fleste av oss. Noen elementer, for eksempel brytere, er gjenkjennelige, men disse apparatene har en egen medisinsk *estetikk*,

som har konnotasjoner til oppfatninger om at dette er prestisjefyllt og bare er for spesialister. Det var bare noen få helt nye apparater. Mind Gap var altså ikke primært en utstilling av den nyeste teknologien innenfor hjerneforskningen. I stedet var det et visst retro-preg her, hvor eldre apparater med runde hjørner, i lys gul farge, og med store analoge visere, framstår som *vennligere* enn nye apparater i børstet stål med digitale display. Apparatene har virkninger på oss, som estetiske historiske gjenstander, men de har også virkninger på forskerne. I *Teknovitenskapelige kulturer* handler bidraget fra antropologen Sharon Traweek om hvordan forskere omtaler maskiner, apparater og programvare som «sexy og søtt». Hun referer til at det kan være «en sterk erotisk opplevelse» å omkonfigurere store apparater, og at «noen foretrekker det sublime», altså det komplekse og flertydige (Traweek, 2001, s. 208). I Eriksens *Museum. En kulturhistorie* framkommer det at gjenstandene i de tidlige museene, som var private samlinger, var symboler for *eierens* beherskelse av verden (Eriksen, 2009, s. 35). Altså: når disse apparatene framstår som avanserte, må de som kan betjene dem også være det.

Det er betydelige innslag av håndarbeid knyttet til mange av disse apparatene. Vi så ark med grafer som var tegnet for hånd, basert på observasjoner i mikroskopet, og vi så et elektronmikroskop der det hang ledninger på kryss og tvers. Det så både svært kostbart og svært sårbart ut. I en kasse kunne vi se en anatomi-manual med lefsete hjørner, som tydeligvis var godt brukt. Apparatene i dette rommet ble utviklet for å hjelpe forskerne til å se det vi ikke kunne se med våre egne øyne. Her er vi altså over på forskningen på de små elementene i hjernen. Samtidig var det mange spor av mennesker. Hjerneforskningen er en virksomhet som etterlater fingermerker, som designer og modifierer apparater med en egen estetikk, og som tar med seg dagligdagse gjenstander inn i en virksomhet som samtidig er svært avansert og abstrakt.

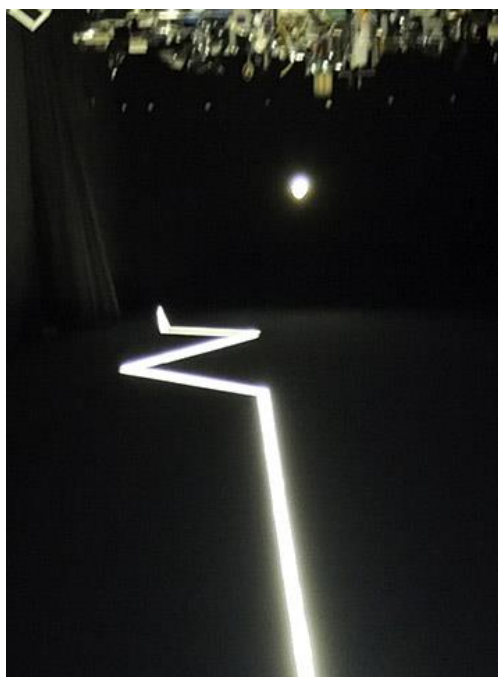


Bildet er en collage av «hjerneforskere» slik de ble framstilt i Mind Gap. Øverst fra venstre ser vi et eksempel på forskeren omgitt av avanserte apparater, slik jeg beskrev det i teksten. I midten Espen Dietrichs foran et skrivebord i uorden, noe som assosieres til inspirert og kreativt arbeid. Til høyre et eksempel fra en video på bruken av helt ny teknologi. Nederst ser vi Fritjof Nansen i en historisk ramme, der han ser over på sitt forskningsobjekt og framstår som en klassisk vitenskapsmann. Ved siden av er det en modernisert utgave, her bak mikroskopet: Jon Storm-Mathisen har forsket på signaloverføringen mellom hjernecellene, altså de aller minste bestanddelene i hjernen, og er kanskje er Norges mest kjente hjerneforsker. I *Teknovitenskapelige kulturer* undersøker Donna Haraway framveksten av den nye vitenskapsmannen fra 1600-tallet, som var: «ærbar, beskjeden [...] Feminin beskjedenhet angikk kroppen; den nye maskuline dyden angikk tanken. Denne beskjedenheten skulle bli nøkkelen til hans pålitelighet; han rapporterte om verden, ikke om seg selv» (Haraway, 2001, s. 195). Vitenskaperen var et vitne, ikke en erobrer. May-Britt Moser, nederst til høyre, forsker på hukommelse, på internasjonalt nivå. De to bildene til høyre får representere at kvinneandelen virker å være nokså høy på dette feltet, og dette understøttes i filmen som den såkalte Osloskolen, hvor det framkommer at Norges første kvinnelige professor i medisin, Kirsten Kjelsberg Osen, var nettopp hjerneforsker. Denne filmen viser også gode personlige relasjoner mellom forskerne, og at de har stor respekt for hverandre. En rekke klipp viser at den praktiske forskningen er et lagarbeid, med mange assistenter involvert. Det fortelles også om at det har tatt mye tid å nå fram til gjennombruddene, og at det har vært flere blindspor i forskningen. Denne filmen var spilt av på en større skjerm i et hjørne av skogrommet, med

høytalerlyd slik at flere kunne høre samtidig, og ble på den måten hovedinnholdet. I noen av de små monitorene var det intervjuer med enkeltforskere, som her fikk forklare om sine prosjekter. Noen av disse filmene inneholdt eksempler på tester som brukes for å avdekke nevrologiske lidelser. Her var det mulig for publikum å «teste seg selv», selv om dette ikke er hovedmålet. Det visuelle hovedgrepet her, var at personen snakker rett i kamera, slik at det ble en form for dialog med den som så på. Eksempler på dette blikket inn i kamera er vist i bildecollagen. De fortalte om sin interesse framfor å være belærende, og dette bidro til en nærhet som jeg vil hevde *avmystifiserte* hva det vil si å være hjerneforsker. Dette var ikke didaktiske presentasjoner med diagrammer og dramaturgi, men forskerne fortalte om ny viten slik at man som publikum etter hvert kunne danne seg et mer generelt oppdatert bilde av forskningen. Om lag halvparten av disse videoene var med pasienter med ulike nevrologiske eller mentale lidelser. Gjennom disse ble det levendegjort hva slags utfordringer hjerneforskningen står overfor. Disse videoene hadde en empatisk appell, og Mind Gap skaper her en balanse ved å betone det menneskelige mot det akademiske og abstrakte ved hjerneforskningen.

Der hvor både Speilrommet og Skogrommet brukte flere standardiserte måter å organisere en utstilling, var det mørke rommet noe helt annet. I det øvrige museet er mange mindre gjenstander plassert bak glass, men da er de godt belyst, og man kan komme tett inntil dem. I det mørke rommet var alt montert i taket, og utenfor rekkevidde for både berøring og nærstudier. Klyngene av gjenstander dannet formasjoner, og en visuell effekt som kan assosieres med beskrivelsen som Camilla Mordhorst ga av en medisinsk utstilling på British Museum, hvor et livs forbruk av piller var presentert på et langbord (Mordhorst, 2009, s. 119). Er disse apparatene, operasjonskåler og verktøy så å si vårt medisinske liv? Dette rommet var åpent for mange ulike tolkninger, men fordi rommet var så åpent og abstrakt, vil jeg si at en fellesnevner for mange tolkninger er at dette rommet stod for en *yttergrense*. Min egen første assosiasjon til gjenstandene i taket her, var til lobotomi og annen hjernekirurgi, som er inngrep som kan endre på pasientens personlighet. Effektene kan være planlagte eller utilsiktede, men å endre på selve mennesket på denne måten representerer en etisk yttergrense. Også ulikt de andre romme, var det her et tydelig tidsforløp. Dette er et argument for at Mind Gap var en forestilling vel så mye som en utstilling. «Lynet» kunne være en iscenesetting av signaloverføringen mellom synapsene: det øyeblikket hvor tanken oppstår, og der hvor vi nå vet at det faktisk *er* et gap mellom hjernecellene (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 25). Her er vi ved en foreløpig yttergrense i vår *forståelse*. Det grafiske uttrykket som gjenstandene i taket dannet sammen med lyset, lignet på science fiction-estetikk. Her ser jeg

to interessante koblinger til hjerneforskningen. På grunn av tordenbraket i Mind Gap går det en assosiasjon til filmen om Doktor Frankenstein som forsøker å skape kunstig liv i laboratoriet (Simensen, 2012). Lynet bidrar her med livgivende energi, men blant filminteresserte er det kjent at ekstra torden ble lagt til for å sensurere vitenskapsmannen i det han sier «Now I know what it feels like to be God!» (P3, 2011). Den originale bokens tittel er «Frankenstein - or The Modern Prometheus» (Simensen, 2012), og tematiserer vitenskapens framskritt og ukjente konsekvenser. En annen assosiasjon går til filmer fra nyere populærkultur, og spesielt *Tron*, hvor handlingen består at en person går inn i en digital spillverden, og må forholde seg til en glidende overgang mellom sin egen og en digital virkelighet. *Tron*-filmene er produsert av Disney, som markedsfører dem globalt for et ungt publikum (Rose, 2010). Refleksjonene fra gjenstandene i taket minner om de digitale landskapene i disse filmene, og kunne bli en assosiasjon for et yngre publikum. For dem kunne det også være kjent at forskere forsøker å utvide hjernens evner og kapasitet, med ulike former for kunstig intelligens. Spørsmålet blir hvor dette fører oss. I dette rommet kunne man altså trekke opp diskusjoner rundt forskningens framtid og etiske grenser. At alle gjenstander i dette rommet var plassert i taket, mens gulvet var tomt, kunne også leses som at rommet var opp-ned. Hjerneforskningen har vist at synsinntrykkene treffer synsnerven vår opp-ned, og at vi bruker hjernekapasitet for å snu dette den riktige veien igjen. Dette kan være kjent kunnskap for et yngre publikum. Mye av hjerneforskningen dreier seg om å forstå synet, som er vår mest komplekse sans (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 26). Det mørke rommet overlot mye til museumsgjestens egen *fantasi*, og mange skoleelever skal ha uttalt at dette rommet



var drømme-aktig. Hjerneforskningen kan ikke gi noe definitivt svar på hvorfor vi drømmer (Dietrichs & Gjerstad, 2008, s. 127). Fantasi og drømmer representerer egenskaper ved mennesket og vår mentale aktivitet som er i ytterkanten for hva den naturvitenskapelige forskningen kan forstå.

Hvis man snudde og så seg tilbake ved utgangen, ville man kunne se det som vises på bildet. Lynet i gulvet lignet en stilisert menneskefigur, som eventuelt sover og drømmer. Assosiasjonen ble forsterket av at det var utstilt en hjerne på sokkel bak det runde vinduet, slik at det ble figurens hode.

Posituren ligner også på statuen Thinking Rabitt, og proporsjonene på rommet er omtrent de samme som boksen som denne statuen var plassert i. En tolkning av dette formgrepet, er at vi nå er inne i denne boksen selv, og at det dermed er oss som tilskuer som har blitt til «thinking rabitt», som kan ses som en metafor for hjerneforskeren. Her er vi over på hvordan selve installasjonens utforming selv produserer et slags budskap. Formen skaper en *retorikk* i formidlingen, og dette vil jeg analysere i det følgende.

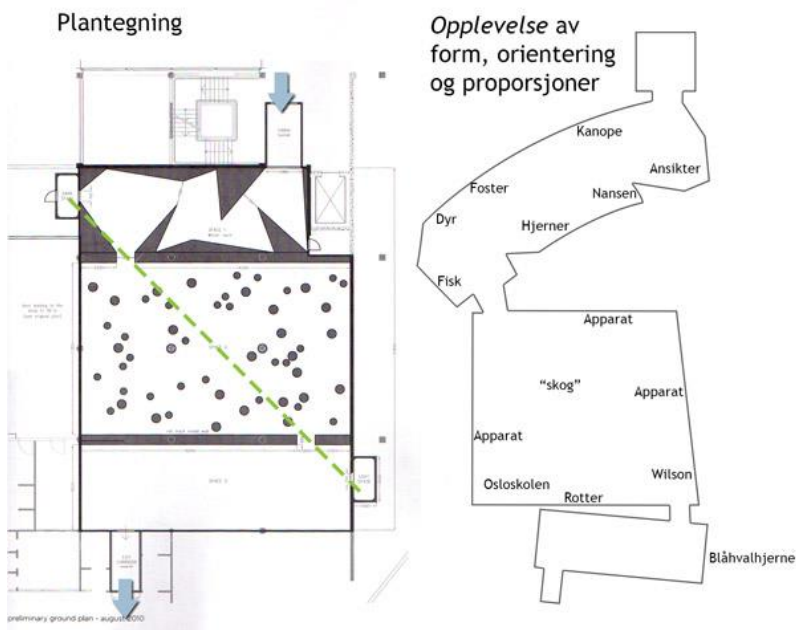
5.5 Strukturering av utstillingen, som form og retorikk

I denne delen vil jeg ta for seg installasjonens overordnede organisering, og deretter lese utstillingen som en form for retorikk. Utgangspunktet her er at selve strukturen er med og skaper et innhold i Mind Gap.

Når vi nærmer oss slutten, ser vi at installasjonen er delt i tre omtrent like store deler. Wilsons co-designer fortalte at han delte utstillingsområdet i ulike rom for å få det til å virke større. Utstillingsrommet på totalt 400 m² er fullt av søyler som begrenser mulighetene for «organiske» design-løsninger. I Mind Gap ble veggene plassert slik at de kledde inn mange av søylene, og i Skogrommet ble de resterende malt slik at de ble kamuflert blant trestammene. Kuratoren fortalte at han hadde sett at Wilson bruker tredelinger som et grunnprinsipp. Belysningen var for eksempel lys-medium-mørk. Jeg har vist hvordan oppbygningen er organisert etter ulike akser. Presentasjonen av hjerneforskningen var etter en historisk akse, og her kan si at hovedrommene representerte fortid, nåtid og framtid. Her kan vi også se et sammenfall hvis vi sier at de tre hovedrommene representerer de tre ur-elementene vann, jord og luft. Speilrommet kan sies å handle om opprinnelse, skogrommet om liv og arbeid, og det tomme, mørke rommet om tankens frie rom. Det er også mulig å se de tre rommene som representasjoner av hver sin fase i et døgn, og det mørke rommet står da for søvnfasen, som vi jo bruker omtrent en tredjedel av vår tid på. Speilrommet utgjør den delen vi bruker til rekreasjon og sosiale aktiviteter, mens Skogrommet representerer arbeid og studier. I kompendiet med dokumentasjon av planleggingen av Mind Gap er det en side med en lang rekke av Wilsons tre-delinger (The Watermill Center, 2010, s. 40). Disse ble senere brukt i elevoppgaver etter omvisningene, og dette handler om å tenke kreativt, og å lære å se, noe jeg kommer tilbake til.

Når vi ser på plantegningen over utstillingsområdet, er dette kompakt og firkantet, men slik var ikke *opplevelsen* av

installasjonen. Jeg har laget en illustrasjon som viser hvordan jeg opplevde romstørrelse og orientering. Mind Gap hadde som nevnt det minste arealet på museet, men virket likevel som en stor utstilling. Det er også interessant å merke seg opplevelsen av en relativ forminskning innover i



installasjonen. Speilrommet var i virkeligheten litt mindre enn det mørke rommet, men Speilrommet virket mye større. Her vil det finnes ulike subjektive oppfatninger, men en slik analyse viser at retningssansen og romfølelsen lett lar seg påvirke. På plantegningen ser vi også at Mind Gap var helt symmetrisk oppbygd og langt mer skjematisk enn det utstillingen ble opplevd som. Slike ordensprinsipper kan skape sammenheng i en utstilling, selv om det altså ikke er direkte synlig. Vi ser at nisjen der barokkstolen stod (øverst til venstre), var diagonalt overfor en tilsvarende nisje. Aksen er markert med grønn strek i tegningen. I kompendiet framkommer det at man opprinnelig ønsket at det skulle være mulig å gå inn i begge nisjene fra utsiden (The Watermill Center, 2010, s. 27 og s. 37), men dette lot seg ikke realisere i praksis. Spilledåsemusikken i den første nisjen, ble spilt av baklengs i den motstående. Dette er ikke mulig å verifisere uten å analysere lyden i et opptak. Lydens speileffekt er altså et formelt grep som er skjult for publikum. Over barokkstolen hang det en rottehjerne, som er den minste pattedyrhjernen som hjerneforskerne jobber med, mens det i den motstående nisjen var det en sokkel med en blåhvalhjerne, som er den største pattedyrhjernen som finnes. Her danner det seg altså en størrelsesakse gjennom installasjonen. Menneskehjernen, som er stor, men ikke størst, beveger seg i installasjonen mellom disse ytterpunktene. Dette ser jeg som en form for et økologisk budskap i Mind Gap, altså at menneskene står i en nær relasjon med naturen og evolusjonen. Her ser vi at innhold blir skapt av formen. Et tilsvarende budskap mener jeg kan leses ut av hvordan laboratorierottene ble brukt som formgrep. Fra Speilrommet så vi ut på en rottehjerne hengende over barokkstolen i nisjen. I skogrommet var det et utløp for *levende* rotter, og dette var fra den

samme veggen, som dermed skapte en forbindelse mellom disse elementene. De levende rottene kunne bevege seg ut i en kanal som gikk langs hele den tykke veggen nederst på plantegningen, med vindu ut mot Skogrommet. Kanalen sendte ut en tykk strek av sterkt hvitt lys, av samme type som vi så i de tynne slissene i taket i Speilrommet, og også i lynformasjonen i gulvet i det mørke rommet. Dette lyset virket som det kom fra utsiden, slik at man fikk en følelse av å bevege seg rundt i en hule med sprekker i, altså «gaps», i Mind Gap. At rottene kunne bevege seg fritt i denne kanalen, som altså virket å være «på utsiden», betød samtidig at det nå var de som så på oss og ikke omvendt. Installasjonens lukkethet, men med flere påfallende hull og sprekker ut mot en ytre verden, kunne påkalle et grunnleggende filosofisk spørsmål: om andre mennesker har samme bevissthet som oss selv, og om dyr har bevissthet (Gundersen, 2008, s. 71). Sammen med assosiasjonene til kunnskapens tre, der menneskets kunnskap innebærer at de må forlate paradiset, Minervas ugle, og eventuelt også Frankenstein/Prometevs, er dette ulike formgrep som kan tolkes som et budskap om risiko, forsiktighet og ydmykhet. Musikkvalget i Speilrommet, fra La Dolce Vita, kan også tolkes som en variant av dette budskapet. Wilsons kraftige mørke stemme som sier «Mind - Gap!» mellom rommene, og selve tittelen, som kan tolkes som en advarsel, passer også inn i en tolkning av et slikt budskap. Dette lå altså i selve strukturen på utstillingen.

Hvilken teknologi bruker en utstilling for å formidle sitt budskap? Dag Solhjell sier at det er paratestene, som er utstillingens *retorikk*, som former budskapet. Utstillingen kan altså forstås som en slags tale. I Solhjells eksempler er det kunst som vises fram, og som retorisk framstilles som «viktig», «verdifull», «moderne», etc.. I en utstilling som Mind Gap så vi at noen av de samme virkemidlene ble brukt, som for eksempel spot-lys for å gjøre et objekt interessant, og kanskje «vidunderlig». Her handlet det ikke om å få objekter til å virke verdifulle, men om å skape et slags narrativ om hjerneforskningen. Her vil jeg undersøke om, og hvordan Mind Gap var en retorisk annerledes formidling enn det øvrige museet.

Ved å lukke seg inn fra det øvrige museet kunne installasjonen ta kontroll over sine egne virkemidler, men museet rundt var likevel en retorisk kontekst. Norsk Teknisk Museum er et *saklig* museum, men det er også underholdende. Museets «tale» benytter en klassisk retorisk oppbygning, der vi finner både det belærende (*docere*), det bevegende (*movere*) og det underholdende (*delectare*). Vi ser at selve bygningen, og andre paratekster, konstruerer museets ethos, altså karakter eller personlighet, mens innholdet er basert på logos, altså det fornuftige og resonerende. Jeg vil hevde vi ser lite pathos, altså det følelsespregede på Norsk

Teknisk Museum, mens dette var et viktigere aspekt i Mind Gap. Jeg vil her gi et resymé av installasjonen forstått som retoriske gester.

Mørket i inngangspartiet er en retorisk figur som lukker omverdenen ute, og som paratekst skaper den en *konsentrasjon* om det som nå blir presentert. Speilrommet er først en stor *overraskelse*, men her er det en rekke møteplasser som konstruerer en identitet og en sosialitet. Vi blir presentert for ansikter vi skal møte igjen senere, i det at menneskene på videoskjermene som møter oss når vi går ut av det mørke heis-rommet, også dukker opp på de små videomonitorene i Skogrommet. Dette skaper sammenheng og en narrativ struktur. I Speilrommet *drøftes* det hva det er å være menneske gjennom sansning, møter med seg selv og de andre, og i møtet med vår medisinske kulturhistorie. Ved å se vårt indre utstilt møter vi vår sårbarhet, som kan framkalle sterke reaksjoner, altså pathos. Speil som glitrer på gulv, vegger og i tak er innslag som skaper en underholdende atmosfære, retorikkens *delectare*, sammen med den lette musikken. I Speilrommet var det bare noen få steder med belærende tekster (*docere*). Her var det likevel mange *pekere* til andre historier, men dette forutsetter viten som den besøkende måtte ha hatt fra før, eller hentet senere fra andre kilder. Disse pekerne er altså bare synlige for deler av publikum. I Skogrommet møter vi videoer med hjerneforskere og andre, som ser tilskueren ansikt til ansikt. På denne måten formes talerens *ethos*, altså troverdighet. Her tales det til fornuften med ord og *resonnementer*, altså retorikkens *logos*, men pasienthistoriene inneholder en underspilt dramatikk. Dramaet, der man skjønner konsekvensene av å ha en alvorlig nevrologisk sykdom, oppstår gjennom identifikasjon. Å bruke personlige historier er ikke så uvanlig på museet, men disse er vanligvis anonymiserte eller konstruerte eksempler. I Mind Gap var det virkelige skjebner, som man hørte aktivt på ved å løfte telefonrøret mot øret. Dette grepet ble en paratekst for å oppleve noe privat og nærværende. Det som er spesielt med mange mentale og nevrologiske lidelser, er at de påvirker personligheten eller evnen til å delta i et vanlig sosialt liv, ved at man for eksempel er svært trøtt og ukonsentrert. Men å være trøtt og svimete, er jo også helt normale tilstander, så når pasienten spør «er det meg, eller er det sykdommen?» understreker det disse sykdommenes spesielle karakter. Disse filmene påkaller som nevnt empati, men språkbruken og retorikken er likevel lite affektiv. Tilskueren blir aldri overlesset av emosjonelle uttrykk, og får dermed plass for å kjenne på egne reaksjoner.

I skogrommet ser vi hjerneforskningens estetiske skjønnhet, i form av medisinske apparater, knokler og håndtegnede grafer. I en video sier Jon Storm-Mathisen at han noen ganger blir sittende og se ekstra lenge i mikroskopet fordi formasjonene er så vakre. I videoen med

Robert Wilson selv, som avslutter dette rommet, ser vi en danseforestilling vokse fram. Den er visuelt inspirert av deformasjonene i fingre og tær som har oppstått på grunn av alzheimers hos en av hans tidligere samarbeidspartnere, og verket *Dancing in my mind* blir en elegi over det menneskelige tapet som oppstår på grunn av denne nevrologiske lidelsen. I det mørke rommet er det et forløp med kraftige lyd og lyseffekter som skaper et ytre drama. Her brukes et retorisk pathos. I det mørke rommet var *fraværet* av tradisjonell museumsretorikk, i form av saklig informasjon, påfallende. I stedet var dette rommet mer assosiativt, og flere skoleelever skal ha kalt dette for et drømmerom. Fraværet av en avrundet konklusjon aksentuerer den brå overgangen til det dagligdage, i det man plutselig står i museets garderobe. Kontrasten mellom stemningen inne i Mind Gap og på utsiden, blir et argument for å forstå Mind Gap som en først og fremst introspektiv, altså selvutforskende utstilling.

Sett opp mot andre utstillinger på museet, var Mind Gap mer emosjonell. Dette henger sammen med utstillingens retoriske oppbygning, og ikke nødvendigvis tematikk. Det er mulig å framstille hjerneforskningen på en langt kjøligere måte enn dette. Det er individuelt i hvor stor grad man ville få emosjonelle reaksjoner av å se hjerner på formalin, og av å høre videoene med personer med nevrologiske lidelser med videre. Jeg mener likevel å ha vist at Mind Gap var retorisk kompleks utstilling, og at retorisk kompleksitet er en spesiell egenskap som gjør at utstillinger skiller seg fra hverandre.

Jeg vil også hevde at Mind Gap hadde et spesielt retorisk nærvær, eller intensitet, og ved et tilfelle fikk jeg se hvordan dette ble konstruert. Ved et av mine besøk, hvor det var få besøkende i installasjonen, opplevde jeg at en del av veggen i Speilrommet ble åpnet. Dette var en servicedør for at museumspersonalet skulle kunne komme inn og mate fiskene og rens akvariene. I det dette skjedde, var det som det ble punktert et hull i Mind Gap. Speilene var ikke spennende lysflater mer, og veggene i installasjonen framstod bare som oppstilte plater - slik de fleste andre utstillinger gjør. *Fortryllesen* var brutt. Virkningen av å være i Mind Gap, nærværet og intensiteten, var i stor grad avhengig av at installasjonen som materiell helhet var fullstendig lukket og intakt rundt tilskueren.

Bruken av lyd og musikk var et retorisk grep som skilte Mind Gap fra andre utstillinger på museet. I artikkelen «Følelser på museum» i tidsskriftet Nordisk Museologi undersøker to danske forskere hvilken hvilke elementer i en utstilling som skaper et emosjonelt engasjement som kan bidra til «den gode museumsopplevelse». Det viser seg her at musikk kan ha spesielle virkninger (Djupdrædt & Brandt, 2009, s. 59). De undersøker forskjell i responsen på en utstilling av et såkalt myrlik, et naturlig konservert, over to tusen år gammelt lik i svært

god stand. Dette var altså en utstilling av død, slik noe av Speilrommet i Mind Gap også var.

Forskerne observerer:

Den tydeligst observerede forskjell mellom vores nye installation kontra den oprindelige opstilling var, at en del besøgende nu satte sig nede i rummet. Det var der ingen besøgende som gjorde, når musikken ikke var der. Som én besøgende fortalte: Jeg synes det var meget hyggeligere at sidde og kigge på ham i dag[...] (Djupdrædt & Brandt, 2009, s. 59).

I denne undersøkelsen ble det brukt musikk med en tekst som reflekterte over et levd liv. Ingen av respondentene hadde fått med seg innholdet i teksten, men de fortalte at de følte større tilknytning og identifikasjon med utstillingen, og at den angikk dem i større grad. Respondentene som hadde opplevd den samme utstillingen uten musikk, hadde kun saklige og rasjonelle kommentarer (ibid., s. 59). Her er det også verd å merke seg at bare 2/3 av publikum har fått med seg at det faktisk var musikk i utstillingen. De som var bevisste musikken, mente også at de hadde tilbragt mye lengre tid foran de ulike objektene enn de faktisk hadde gjort, i følge forskernes tidtaking før intervjuene. Min tolkning blir at musikken derfor må ha påvirket noe ved *kvaliteten* i tidsbruken, som gjorde opplevelsen mer innholdsrik. Undersøkelsen konkluderer med at «Det ekstra affektive lag i opplevelsen affødte her, helt i tråd med vores hypotese, et større engagement i og forståelsen af utstillingen» (ibid., s. 61). Men forskerne påpeker også at rommene må være tilrettelagt og innrettet mot bestemte emosjonelle responser for at emosjonelle virkemidler skal være virkningsfulle (ibid., s. 62). Her er det en fordel med en lukket installasjon, slik Mind Gap var.

5.6 Impulser fra Mind Gap

En impuls er en påvirkende kraft, og vil her undersøke hvordan Mind Gap kan ses som en *påvirker* for henholdsvis et produkt, for idéutvikling på mange plan, og for meningsproduksjon i form av kritikk. Mind Gap hadde virkninger ut over det publikum opplevde, og et eksempel på en slik virkning er at kuratoren og co-designeren ble invitert av Norsk kulturråd for å presentere Mind Gap på deres årskonferanse. I følge kuratoren har Norsk Teknisk Museum aldri fått en slik henvendelse fra Kulturrådet før, og man kan derfor si at Mind Gap ble en impuls som endret hvordan museet blir oppfattet, i alle fall i ett miljø. Mind Gap ble også en impuls for å (videre)utvikle nye tenkemåter rundt museet, estetikk og forholdet til publikum. Til sist i denne delen vil jeg analysere en respons på Mind Gap, i form av en kritikk av utstillingen i et offentlig medium.

5.6.1 En bok, for fordypning?

I forbindelse med Mind Gap ble det laget en bok på 230 sider, og noe slikt har Norsk Teknisk Museum aldri gjort før. I min publikumsundersøkelse var det ingen som kjente til at boka *Atten forskningsportretter* fantes. Årsaken til dette kan handle om hvordan museet stilte ut boka, altså hvor tilgjengelig den var, men også om at publikum ikke forventet å finne en slik bok. Hva er dette for et produkt? Ved påkostede kunstutstillinger blir det gjerne produsert en bok som kalles en *katalog*, mens til mindre utstillinger, og vanligvis på Norsk Teknisk Museum, blir det bare laget et informasjons-ark eller hefte. Produktet blir dermed en paratekst, som signaliserer hva slags utstilling dette er. Dag Solhjell viser at teksten også kan være en paratekst, som med sine retoriske virkemidler sier noe om utstillingens viktighet (Solhjell, 2002, s. 24). I omfang, er dette en paratekst som hører til på kunstmuseet. Men boka ikke en suvenir fra utstillingen, slik katalogen fra en kunstutstilling kan være, for her er det ingen bilder fra Mind Gap, og den handler heller ikke om at dette er en «viktig» utstilling, for kun helt bakerst finnes en omtale av Robert Wilson og hans Watermill center. Formgivingen avviker fra normen både på dette museet, og også paratekst-normen på en kunstutstilling. Fargen på omslaget minner om den lyse guldfargen på eldre medisinske apparater, av den typen som det også finnes noen av inne i installasjonen. På omslaget står *kun* Robert Wilsons håndtegnede logo, som også ble brukt i annonsematerialet. Den samme karakteristiske håndskriften har blitt brukt i en rekke av hans sceniske produksjoner, som Parsifal og Woyzeck (Safir, 2011, s. 140). Mind Gap-logoen blir dermed gjenkjennelig for noen som Wilsons *signatur*, og signaturen er viktig paratekst for vise at at verket er ekte og av en betydningsfull kunstner (Solhjell, 2001, s. 87). På omslaget er det ikke engang en strekkode, og boka ser ikke ut som et produkt museet har tenkt å tjene penger på. Papiret er halvmatt og mykt, og produktet minner derfor litt om et kompendium. Denne enkle stilen følges opp av fotografiene inne i boka, som viser forskerne i sine arbeidssituasjoner. Ved nærmere ettersyn er elementer ved boka og det fotografiske arbeidet mer sofistisert enn det virker som, og holder en høy profesjonell standard. Boka viser seg å være formgitt av Wilson selv, og dette gjør at den kan tolkes som en forlengelse av installasjonen. I boka treffer vi flere av de forskerne som også er med på video inne i installasjonen, pluss noen til. Var boka et kompromiss, fordi stoffmengden ikke lot seg innpasse i selve installasjonen? Det er vanskelig å forestille seg denne tekstmengden presentert på plakater, elektronisk, eller i enda lengre videoer. Ut fra tekstens stil, vil jeg tro at målgruppen for boka var voksne, og sannsynligvis de spesielt interesserte. Jeg vil undersøke hvordan boka underbygger den måten hjerneforskningen ble presentert på inne i installasjonen, og hvordan den er annerledes.

I boka får vi en generell innledning om hjerneforskningen, som installasjonen ikke hadde. Innledningen starter med en metafor som forklarer kompleksiteten i feltet, og setter aktørene i en sammenheng. «Det går år an å tenke hjernen som en by» (Norsk Teknisk Museum, 2011, s. 9) og videre «Kompleksiteten i en storby gjør at selv om man kjenner den sentrale infrastrukturen og vet sånn omtrent hva folk pleier å gjøre, kan man ikke beregne eller forklare alt som skjer» (ibid., s. 10). Metaforen er velegnet fordi hos hjerneforskere er det noen som driver med de mer overordnede strukturene, noen med trafikk på mellomnivå, mens noen jobber med de små detaljene. I en trykket tekst er det også lettere å finne språklige detaljer enn i en video, og vitenskapssynet, det vil si hvorfor forskerne jobber med dette og hva de tenker om det, er lettere å få øye på her, enn inne i installasjonen. Formuleringer som: «kan ikke beregne eller forklare alt» dukker opp i ulike varianter. Det som formidles her, er altså ikke et vitenskapssyn som er skråsikkert på seg selv. Likevel finnes det hos noen en teknologisk optimisme, som kanskje er en motivasjon som må til, om at i alle fall deres felt skal kunne bli fullstendig forstått: «på bakgrunn av utviklingen av disse nye teknologiene, i kombinasjon med datautviklingen i det hele tatt, mener noen at man en gang i framtiden vil kunne finne ut når eller hvordan bevisstheten oppstår» (ibid., s. 11). Dette balanseres raskt av to filosofer, som er skeptiske. De «peker på at den politiske, sosiale og moralske anvendelsen av kunnskapene om hjernens 'natur' alltid må underkastes debatt. Selv om man en gang i framtiden for eksempel skulle avdekke nøyaktig hvordan hjernen prosesserer moralske valg, ville man ikke dermed kunne stole på at hjernen velger rett» (ibid., s. 11).

Det er egne artikler om forskning på hukommelse og stedsansen, hjerneinfarkt/slag, Parkinsons, Alzheimer, Multippel sklerose (MS), psykoser og stemmehøring. Dette er symptomer og tilstander som har store konsekvenser for personene som rammes, og innebærer store kostnader for samfunnet. Boka viser, slik som videoene i installasjonen, et utvalg koblinger hjerneforskningen har til samfunnet, og hvordan den påvirker mange menneskers livsvilkår. Det blir presentert et forskningsnettverk som har som sin uttrykte visjon «å være en drivende kraft i å føre sammen hjerneforskning og industri for å skape 'smart solutions' for individer og samfunn», og viktigheten av dette understrekes av et sitat fra helseministeren (ibid., s. 56). To artikler bringer ny kunnskap som vi kan si bryter med en populær sannhet: at vi ikke kan danne nye hjerneceller etter et visst stadium som barn. Her vises det til forskning som handler om hvordan hjernen *kan* endre seg, og på en måte likevel kan vokse. Ut fra dette argumenteres det for at barn burde ha gymnastikk hver dag, for hjernens skyld. Hjerneforskningen har altså mange grensesnitt, mot helse, næring og skole/fritid. De tematiske ulikhetene underbygger inntrykket av hjerneforskningen som et

svært sammensatt felt. Utover innledningen, med by-metaforen, er det er ikke noen samlende artikkel som handler om «hvordan hjernen virker». Dermed hevder heller ikke boka at noen felter innenfor hjerneforskningen er viktigere enn andre.

Forskerne er fotografert i sitt eget miljø, noe som gir bildene et uformelt, gjenkjennelig preg. Den tekniske kvaliteten i alle ledd i denne lite prangende boka, understreker likevel seriøsitet. Dette ser jeg som et retorisk grep, som også vises i språklige formuleringer. Her er det lite belæring. I tekstene uttrykkes det en drivende nysgjerrighet og entusiasme, men det brukes aldri uttrykk som «fantastisk spennende» og lignende, som man kan finne i populærvitenskapelige framstillinger av hjerneforskningen. I stedet forstår man at forskerhverdagen består av mange små skritt. Det som uttrykkes i denne boka blir bare mer virkningsfullt av at det ikke overdrives. Boka framstår som sober, altså enkel og nøktern i både språk og uttrykk, men den er også elegant og virkningsfull. Det ble ikke produsert andre artikler i forbindelse med Mind Gap for salg i museumsbutikken, og jeg anser derfor denne boka for å være en forlengelse og integrert del av Mind Gap. Jeg vil videre undersøke hvordan innholdet passer inn i idégrunnlaget for Mind Gap, og her er tar jeg først og fremst utgangspunkt i mine samtaler med kuratoren.

5.6.2 Realisering av en idé

Mind Gap kan ses som realiseringen av et ønske om å utvikle museet og gjøre noe annerledes. I følge kuratoren reiste han og kollegaer av og til rundt og studerte andre utstillinger. I en slik sammenheng så de *Everything you can think of is true*, som var åpen i perioden 2008-2009 på Det kongelige bibliotek i København (Det kongelige bibliotek, 2012), og om denne sa han: «Vi liker [slike] utstillinger som romlig tilfører noe, som ikke er bare et ting-bibliotek, og utstillinger som er en opplevelse, som gjør noe med deg, som en kunstutstilling. Som ikke gir alle svar – de kan jeg søke opp på internett». Inspirasjonen til å gjøre noe annet var altså delvis estetisk, men også teknologisk begrunnet. Med internett tilgjengelig er museet mindre bundet til å drive med saksformidling i selve utstillingen. Kuratoren viste også til statlig kulturpolitikk: «vi er jo pålagt å lage mer spennende utstillinger», med henvisning til NOU'er som den såkalte museumsmeldingen. Utstillingen i København var laget av Robert Wilson, og inspirerte til en ambisiøs innstilling hos den norske gruppen, som han beskriver som «hvis de kan, kan vel vi også?». Det innebar også at de så ut over museets vanlige samarbeidspartnere. Ønsket om å gjøre noe annerledes var forankret i organisasjonen, men idéutviklingen til det som ble Mind Gap fikk moment fra en annen Wilson-utstilling.

Utgangspunktet for at det ble en utstilling om hjerneforskningen, var at det skulle være en utstilling om forskning i forbindelse med jubileet til universitetet i Oslo. Geologi, som også er et forskningsfelt med lang tradisjon i Norge, var et alternativ, men jubileumskomiteen valgte hjerneforskningen. Kuratoren fortalte at det uansett var et overliggende konsept for utstillingen at man skulle formidle forskning på en praktisk og jordnær måte. Kuratorens bakgrunn kan også spille inn her, for han sa: «Det hadde med måten jeg er vant til å tenke vitenskap. Som antropolog, med feltarbeid på vitenskap og praksis, og feltstudier på laboratoriearbeid. Jeg har en tro på at det er det de gjør, daglig praksis som betyr noe». Elementene som skulle med ble valgt ut av en liten arbeidsgruppe, men kuratoren påpekte at: «sykdom var viktig, både for å få det engasjerende, men så er det er også noe hjerneforskerne snakker mye om, for å få penger. Dette er viktig for å skjønne Alzheimers, Parkinson, og så videre. Dette er grunnen til at samfunnet betaler, og er også forskningens relasjon til samfunnet.» På mitt spørsmål om forskerne så dette som en enkel løsning på et stadig formidlingspress, mente han at dette i så fall måtte være individuelt. Han viste til at Forskningsrådet ønsker at det skapes formidling, og at det gjerne lages en populærvitenskapelig del, men: tiden og entusiasmen som de involverte forskerne la i arbeidet med Mind Gap, mente kuratoren var et klart tegn på at de så det som meningsfullt. Det var også en tilleggsverdi for dem, i det at «Mind Gap kan de bruke til seminarer, og de kan ta med kollegaer og familie og vise dem at dette forsker jeg på». Jeg ser ut fra dette at det danner seg et tydelig forskerperspektiv, altså en utstilling som ikke bare handler om hjernen, men om det å forske på den. Hvilket syn på forskningen lå bak? Kuratoren fortalte at han selv kalte prosjektet «Mind the gap» som en tidlig arbeidstitel. Han forklarte at: «for du har jo synapsene, som Nansen var inne på. Edvard Moser [profilert yngre forsker] likte gap-tankegangen, for det er jo et kjempegap mellom hva de [Moser] driver med i forhold til enkeltceller og hukommelse, og adferdsforskere – et hav av ting vi ikke vet mellom de to der».

Kuratoren ønsket altså å *framheve* at det er et gap mellom de ulike feltene som utgjør hjerneforskningen. Det er et gap mellom disipliner, det er et gap av kunnskap som mangler, og det er et gap mellom ny og gammel kunnskap som strekker seg fem tusen år tilbake. Dette er en helt annen måte å presentere vitenskap på, enn i tradisjonelle museer hvor vitenskapen brukes til å gi autorative svar. Kuratoren fortalte videre at «Mind the gap» ble et konsept som la opp til å framstille vitenskap som en måte å jobbe på som innebærer mye prøving og feiling, hvor den ene grenen ofte ikke vet hva den andre grenen holder på med, og hvor det fremdeles er mye man ikke forstår. Kuratoren uttalte seg kritisk til visse

populærvitenskapelige framstillinger av hjerneforskningen, hvor det gis inntrykk av at hjernen er en mekanikk vi snart forstår alt av. Han nevnte den danske popularisatoren Lone Frank som et eksempel. Kuratoren selv mente han stod for en annen tilnærming, og siterte en norsk hjerneforsker som ved en anledning tegnet en svart prikk på et ark for han, og sa «*dette er hva vi vet om hjernen!*».

Mind Gap var ikke bare en uvanlig måte å framstille vitenskap. Den estetiske løsningen var et resultat av man klarte å engasjere Robert Wilson. I følge kuratoren, viste det seg at Robert Wilson ikke forlangte noe høyt honorar, men: når man engasjerer han, engasjerer man i praksis et helt firma med samarbeidspartnere fra mange land, og da stiger kostnadene. Flere av løsningene i Mind Gap var uprøvde, i alle fall i Norge, og det var en utfordring å få det til innenfor budsjettet. Mind Gap ble uansett museets største satsning noen sinne. I forprosjektet gikk mye av tiden med til å skaffe eksterne midler. Kuratoren beskrev dette som en stor utfordring, men når Wilson kom med på laget gikk det lettere. Wilsons løsninger betød altså en kostnad, men hans berømmelse gjorde det enklere å få til finansieringen. Det tidligere Medisinhistorisk museum ved Universitetet i Oslo, som nå er en avdeling ved Norsk Teknisk Museum, har en stor samling med aktuelle gjenstander for en utstilling om hjernen. Anne Eriksen påpeker at:

Hensikten er heller ikke lenger å vise frem de fineste, beste, vakreste eller mest sjeldne gjenstandene [...], men i stedet å finne frem gjenstander som på best måte kan si noe om spørsmålene som den aktuelle utstillingen skal behandle. De fag- og problembaserte utstillingene fordrer dermed en bevissthet om de utvelgelsesprosessene som foregår, og en klarhet om de kriteriene som legges til grunn (Eriksen, 2009, s. 194).

Kuratoren hevdet det var få konflikter forbundet med å velge ut ting, og han sa at «det var en åpen holdning» blant det medisinsk-faglige personalet, og: «ingen visste jo hvordan dette ville bli», med Wilson på laget. Den konkrete utformingen av Mind Gap ble utviklet og delvis prøvebygget under en workshop på Wilsons Watermill center utenfor New York, hvor flere norske prosjektdeltagere var med. På mitt spørsmål om hvorfor ikke de mørkere sidene av hjerneforskningens historie var mer direkte synlig i Mind Gap, svarer han at dette var med hensikt, og at det også var et estetisk valg, basert på Wilsons praksis. Kuratoren antok at mange i publikum kjenner til disse sidene av medisinsk historie ganske godt, som sin allmennkunnskap, og at det derfor ikke var nødvendig å vie mye plass til dette. «Å utelate noe man (publikum) regner med å finne, har også den effekten at man selv begynner å tenke. Å konstruere aktivt, framfor å konsumere passivt. Det var ideen.» Kuratoren forklarte at

eksplisitt bruk av fravær er gjennomgående estetisk grep hos Robert Wilson. Publikum må selv fylle gapet.

I forbindelse med mitt arbeid med denne undersøkelsen fant jeg boka *Hjernen og kunsten*, utgitt av Den norske nevrologiske forening i 2001. Her presenterer foreningen ulike kunstverk hvor de mener ulike nevrologiske lidelser har spilt inn, som inspirasjon, eller i selve verkets form og innhold. Jeg vil ikke drøfte denne bokens framstillinger her, men at en slik bok ble laget, dokumenterer at det finnes en stor kunstinteresse i dette forskermiljøet. Det kan også se ut som at de ser en nokså naturlig forbindelse mellom det de selv forsker på som naturvitenskap, og ulike estetisk-kunstneriske uttrykk. Dette kan være en årsak til den velviljen som Mind Gap-prosjektet, med Wilson på laget, ble møtt med i fagmiljøet. Som nevnt ble Mind Gap også en arena hvor hjerneforskere kunne bli mer synlige, og et springbrett for ulike evenementer. Dette er funksjoner og effekter av en utstilling som ikke er alltid like synlig for det generelle publikum. Kuratoren påpekte at «når utstillingen åpner er den ikke ferdig, da begynner den. Vi har en arena for diskusjon. Da får vi tak i forskere som kommer på temadager. Hvordan de fungerer, og lignende. Dette aktualiserer utstillingen gang på gang. [...] Vi tenker utstillingen som en stor formidlingsammenheng. Å være i dialog, en aktør i samfunnet». Dermed ser jeg at det å skape oppmerksomhet rundt utstillingen ble en naturlig og viktig del av prosjektet, for slik kunne man nå dette målet. Dette ligner også på en praksis som kjennetegner det såkalte post-museet. I artikkelen «Interpretive communities, strategies, repertoires» av Eileen Hooper-Greenhill, omtaler hun endringer utstillingens plass: «In the post-museum, the exhibition will become one among many other forms of communication. The exhibition will form part of a nucleus of events which will take place both before and after the display is mounted» (Watson, 2007, s. 81). Som vi ser, var kuratoren helt sentral i å utvikle utstillingens retoriske elementer, fra idéutvikling til arrangementene, i denne sammenheng paratekstene, som gjorde Mind Gap til en viktig og aktuell utstilling.

Slik jeg ser det, ble Mind Gap en katalysator for å realisere ideer rundt vitenskap som praksis, og der ideen om det finnes gap i vår kunnskap fikk sin parallell i den estetiske løsningen. Idéutviklingen skjedde her underveis, som en prosess, og kuratoren understreker at dette var en annerledes erfaring enn fra andre utstillinger, der man også hadde brukt eksterne kunstnere og utstillingsspesialister. Slik jeg tolker det, gikk Wilson og hans medarbeidere mye dypere inn i tematikken. En konsekvens av dette var konstruksjonsmessige utfordringer og stor

ressursbruk, men kuratoren understreker at staben er god på dugnad, og fortalte at «Hele huset var med!», når flere tonn med leire skulle bæres inn og bli til gulvet i Skogrommet.

5.6.3 En ny utstillingsform?

At en av Robert Wilsons faste co-designere bor i Oslo, gjorde Mind Gap lettere å realisere. Han har bakgrunn fra Sveits, og intervjuet foregikk på engelsk og litt norsk. Jeg presenterer hans utsagn i norsk språkdrakt, da jeg anser at en som ikke har engelsk som morsmål ikke i så stor grad benytter idomatiske uttrykksmåter og nyanser som er vanskelige å oversette. Jeg kjenner også terminologien på hans fagfelt på både engelsk og norsk, og mener derfor en norsk oversettelse blir presis og hensiktsmessig i denne sammenhengen.

I likhet med Wilson selv er co-designeren utdannet arkitekt, men praktiserer som scenograf i ulike sammenhenger. I vår samtale kaller han seg ikke for «kunstner», fordi han anser den tradisjonelle kunstnerrollen, med kunstneren som superstjerne, som utspilt. Om dette sa han videre at «kunstneryrket kan leve videre en stund i Skandinavia på grunn av støtteordningene, men når bilder og musikk er overalt, er det vanskelig for kunstneren å forsvare sin posisjon og funksjon», og han refererte til Walter Benjamin og hans essay «Kunstverket i reproduksjonsaldren». Herfra siterer jeg følgende: «Da kunstens i den tekniske reproduserbarhets tidsalder løste seg fra sitt kultiske fundament, forsvant dens skinn av autonomi» (Benjamin, 2008, s. 223). Co-designeren sier at kunstneryrket glir over i andre, som scenografi og arkitektur, men han trekker fram at kunstneren likevel har et oppdrag: «Kunstnerens ansvar er å minne samfunnet på hva det har valgt å glemme». Her ser jeg at allerede selve tittelen Mind Gap peker mot at dette: å bli minnet på hva vi ikke vet, og hva vi kanskje har valgt bort av kunnskap. I hvor stor grad er Mind Gap en annerledes formidlingsform? Co-designeren, som har arbeidet med Wilson i ulike prosjekter i over ti år, hevder at den utstillingsformen vi så i Mind Gap kanskje er ny i Norge, men at han så lignende ting i Paris og London for tjue års tid siden. Han forklarer også at der har det også vokst fram en liten industri av leverandører, som i dag dessverre utgjør «en mafia», mens i Norge er dette nytt og åpnere. Men det som mangler i Norge, hevder han er en *narrativ kompetanse*, og derfor ble han hentet inn som teaterperson. Han har vært med å designe et vitensenter i Norge, men opplevde at: «det skulle bare være fint og dekorativt». I hans øyne er ikke dette godt nok, og han hevder at: «de fleste vitensentre er for intellektuelle». I Mind gap var balansen mellom fag og det artistiske perfekt, etter hans syn. «Det hjalp å komme med en stor kunstnerprofil som Robert Wilson» hevder han, men understreker at «Norsk Teknisk

Museum var uansett veldig åpne». Som et eksempel nevner han at de godtok at det først rommet var uten tekst, og at det var bare litt tekst i det neste. I museet fantes det altså en forståelse av en normal-utstilling, som var mer rik på tekst, men denne forståelsen lot seg utfordre.

Om hvordan en slik utstilling får sin form, sa co-designeren at det kognitive, eller det pedagogiske, ikke er utgangspunktet, men at det er *kroppen*. «Mind Gap er mer empirisk persepsjon med hele kroppen» og «dette bør kontemporære utstillinger gjøre mer av: bruke kroppskunnskapen». Han trekker fram Olafur Eliasson som et eksempel (jamfør Olafur Eliasson, 2013), og forteller om et galleri i Berlin hvor det ikke var noen objekter; man gikk bare gjennom farget lys. Co-designeren mener at et fotografi av dette kan bare gjengi et minne for de som var der, det kan ikke formidle erfaringen, og påpeker også at i denne utstillingsformen likestilles også ung og gammel; det er et demokratisk format. I teateret og i utstillingen ser man med hele kroppen. Om Mind Gap forklarte co-designeren: «I det første rommet ønsket vi å etablere en visuell dialog. Vi må lære å se igjen. Vi kan alle høre, men å lytte er noe vi faktisk må lære oss.» Co-designeren sammenligner med hvordan det å utvikle smak for mat er et eget fag i fransk skole, mens denne evnen tas som en selvfølge her i landet. «Men å lære å bruke en sans krever ikke forkunnskap. Det kan være en fordel å slå av hjernen, på en måte». Det jeg ser her, er at co-designeren anvender fenomenologiske teorier om såkalt epoché, altså å holde fokus på selve sansningen, og at den såkalte livsverden, som inkluderer hele kroppen, må være utgangspunktet. Han fortsetter med å forklare at det er vesensforskjell på å se et 3D-motiv på en skjerm, i forhold til å se et lignende motiv i virkeligheten. Skjermbildet må prosesseres intellektuelt, og slik kan et to-dimensjonalt bilde påkalle et *minne* om det virkelige, mens det å se en installasjon, er å se med hele kroppen. Han fortalte videre dette om hvordan kropp ble brukt i Mind Gap:

Mind Gap handler om å oppleve din egen og andres kropper på ulike måter. Det som skjer når du kommer inn i Speilrommet, er at du ser hodet til en annen person [HD videoinnspilling av en person i full størrelse, som ser rett i kamera] på speilbildet av din egen kropp. Her ser du også de andres kropper, multiplisert av speilene. I det første rommet handler det om hvordan du forholder deg til å være i en gruppe. I det andre rommet, skogrommet, ser du de andre mer på avstand. Du kan vandre rundt mellom trærne, stille deg opp og se hva de andre gjør. I det tredje og mørke rommet, ser du ingen i mørket - men du vet at de er der.

Co-designeren sa at det var en utfordring å få publikum til å gå inn i Mind gap uten fordommer, og holder fram Albert Einstein som et ideal. Einstein skal ha sagt at man bør beholde barnets nysgjerrighet, og hadde selv dette som motto hele livet. Co-designeren

refererer igjen til Walter Benjamin: «Når han [Benjamin] beskriver kunstverket, handler det om det *kultiske* og kontemplasjonen», men co-designeren påpeker at kirken, hvor denne kulten foregikk, var også en *møteplass*. Han håper kunsten kan blomstre opp igjen som et sted å møtes, og viser til Bauhaus, og til og med Pirat-bevegelsen som steder der det «skjer noe» i kulturlivet. Etter hans oppfatning er det slik at «folk kommer for festen», og ut fra dette forstår jeg at det viktigste ved Mind Gap, er at noe skjer, og at det er sosialt. Han kaller ikke seg selv kunstner, og kaller ikke Mind Gap for kunst, fordi det kan virke ekskluderende. Slik jeg ser det var det derfor riktig, og viktig, at Mind Gap ikke ble oppført på et kunstmuseum, for selve institusjonen ville da vært som paratekst som pekte mot en bestemt estetisk praksis. I det å oppleve sin egen kropp, og i det å observere seg selv og de andre, går Mind Gap i dialog med tilskueren. En slik tilnærming har likheter med såkalt relasjonell estetikk, som kunstteoretikeren Nicholas Bourriaud har blitt kjent for å artikulere. I *Relasjonell estetikk* sammenfatter han at: «etter perioder med relasjoner med relasjoner mellom menneske og guddom, videre mellom menneske og objekt, så konsentrerer dagens kunstneriske praksis seg om sfæren av mellommenneskelige relasjoner (Bourriaud, 2007, s. 38) I mange av Bourriauds eksempler utgjør publikum selve materialiteten, det vil si at det kunstneriske uttrykket er *at* de samler seg, og gjør forskjellige aktiviteter. Slik var det ikke med Mind Gap, men slik co-designeren forklarte om konseptet med de tre rommene med å studere seg selv overfor andre, og de andre i publikum, er relasjonen til de andre likevel en viktig del av erfaringen i Mind Gap. Vektleggingen på møtet med det sosiale og selvet gjorde Mind Gap til en utstilling ulik de andre på museet.

Med dette blir Mind Gap, men sin åpenhet i tolkning og uavsluttede form et sted eller en hendelse der publikum oppfordres til å finne ut mer selv. Dette legger opp til en ikke-ekskluderende demokratisk handling, som gir en emansipert – frigjort tilskuerrolle, slik også Rancièr beskriver det. Når disse ideene ser ut til å ha funnet en form her, kan Mind Gap ses som artikuleringen av strømninger som har eksistert en stund innenfor museumssektoren i andre land. At museet *er* en møteplass, er formulert allerede i en NOU, men her i Mind Gap fikk det en annen kroppslig betydning. Både kuratoren og co-designeren hadde altså idéer om Mind Gap som en møteplass, og kanskje en møteplass av en annen art enn det som hadde vært skapt på Norsk Teknisk Museum tidligere. Dermed kunne Mind Gap bli en utfordring for museet. Jeg vil i det følgende undersøke hvordan den avdelingen som jobber med å tilrettelegge publikumsopplevelsen for den største gruppen av besøkende, nemlig skolelever, forholdt seg til Mind Gap.

5.6.4 En ny kontakt med publikum?

Min kilde for å kunne gjøre denne delen av undersøkelsen er et intervju med lederen for *Skoletjenesten* på Norsk Teknisk Museum, som hadde ansvaret for omvisningene for alle publikumsgrupper i Mind Gap. Dette arbeidet involverer omtrent 25 personer i større og mindre stillinger ved museet. I avdelingen for samling og utstilling er det til sammenligning 15 ansatte, i følge museets nettside. Omvisningene er derfor en viktig oppgave. Lederen for *Skoletjenesten* uttalte at han var svært fornøyd med avdelingen, som hadde utført en krevende jobb ved å ha produsert 623 omvisninger i løpet av de 18 månedene Mind Gap var åpen. *Skoletjenesten* var ikke involvert i planleggingen av Mind Gap, men lederen sa de hadde fått gode tilbakemeldinger på opplegget sitt, som altså tok utgangspunkt i den ferdige installasjonen, og var deres *egen tolkning* av Mind Gap. Jeg vil her undersøke hvordan museets konsept for kommunikasjon med publikum passer med de teorier jeg har presentert om dialogbasert undervisning av Olga Dysthe og den emansiperte tilskuer av Jacques Rancière.

Tradisjonell museologisk praksis legger visse premisser for hva en omvisning forventes å være, slik som her: «Når det gjelder omvisninger for barn, finnes det en sterk forventning om at de får et *ark*», forklarte lederen først, men han var ikke fornøyd med en slik standardisert rutine. Et slikt ark inneholder typisk oppgaver der barnet skal identifisere bestemte gjenstander i utstillingen, og kanskje inneholder det noen utfyllende opplysninger. I starten fikk elevene slike ark også i Mind Gap. Motstanden mot slike ark, hos lederen selv og hos andre i personalet, sa han kom av at de tar oppmerksomheten bort fra å *oppleve* utstillingen personlig, og at arkene signaliserer en slags fasit på hva som er riktig fokus og viktigst å få med seg. Jeg ser her en sympati med tilskueren som heller bør få tolke utstillingen ut fra sine forutsetninger, slik Rancière beskriver den emansiperte tilskuer. Etter en periode forstår jeg at arkene ble forlatt, men for likevel å samle inntrykkene, ble det laget et opplegg for en oppsummering på museet og for etterarbeid på skolen. Her fikk elevene komme til orde, altså en slags dialog, for dette etterarbeidet bestod av oppgaver der tematikken ble videreutviklet, i stedet for en gjentakelse av det de hadde sett i installasjonen.

Av lederen fikk jeg vite at undervisningsopplegget de utviklet var for grunnskolens mellomtrinn og oppover, og tok utgangspunkt i skolens læreplaner i naturfag. Mellomtrinnet, der barna er fra 10 år og oppover, hadde fokus på sanser, og her det ble stil spørsmål som: «Hva er det som gjør at vi kan høre?», «Hvordan ser vi?». Lederen forklarer at objekter i Mind Gap, men også installasjonens i seg selv, her ble brukt for å eksemplifisere. At det ble

mørkere i rommene innover ble brukt til å observere at pupillene utvider seg. I tillegg til det naturfaglige, ble barna utfordret på utstillingens *form*. «Hva har Wilson tenkt?» «Hvorfor ser utstillingen ut som den gjør?» Her nevner lederen Akerselva-utstillingen litt lengre inn i museet, som et eksempel på en tradisjonell utstilling som ikke innbyr til denne type refleksjon - selv om også slike utstillinger bruker retoriske grep og formidler et bestemt budskap. Mind Gap ble altså brukt som en øvelse i medieanalyse. Lederen bekrefter at dette var en slags bonus til det naturfaglige, men forteller at på dette punktet var tilbakemeldingene fra skolene mer blandet, for lærerne er under press for å kunne «krysse av for deler av pensum» etter et museumsbesøk, og dette er også viktig for å kunne forsvare tidsbruken, som ofte går ut over annen undervisning.

Undervisningsopplegget brukte en noen metaforer. I en mal for omvisning som jeg fikk se, står det at omviseren skal si «Den utstillingen du nå skal inn i – Mind Gap – tar deg med inn i hjernen din» (Norsk Teknisk Museum, 2012a). Senere i veiledningen står det «altså å forske på din egen hjerne». Jeg vil si, at når museets omviser bruker bilder, så blir disse autoritative. Omviseren vil ofte bli oppfattet som museets *ekspert*, selv om måten museets ansatte kommuniserer med publikum på nå, er mykere enn tidligere (Macdonald, 2002, s. 47). Jeg ble opplyst om at Skoletjenesten hadde hatt et midtveis-seminar om Mind Gap, og at det her kom innstill fra en stipendiat som arbeidet med skoleforskning, hvor fokuset var undervisning av realfag, med Mind Gap som et case. På bakgrunn av stipendiatens arbeid, ble undervisningsopplegget endret. I det reviderte undervisningsopplegget ble selve installasjonen tatt enda mer i bruk, og det ble spilt elevenes egne erfaringer og fortolkninger. Det ble altså mer dialog, framfor mer generell undervisning om hjerneforskning. I det nye manuskriptet for omviseren står det:

Man tror at speilnevroner reagerer på bevegelser, ansiktsuttrykk, kroppsholdning eller følelser som smerte eller glede. Forskerne har altså funnet en fysisk forklaring på empati eller medfølelse. Det finnes spesialiserte nerveceller som reagerer når vi ser andre gjøre en bevegelse. Hvis du strekker ut armen din og jeg ser det, vil de samme nervecellene reagere som om det var jeg som strakk armen ut. Altså: Min hjerne speiler din bevegelse! (Norsk Teknisk Museum, 2012a).

Jeg ser her et eksempel på en sammenkobling av naturvitenskap og et humanistisk begrep som medfølelse. Lederen for Skoletjenesten forteller at det videre i manuset ble foreslått å koble denne speilingen til noe som var et helt aktuelt fenomen, nemlig massehysteriet som oppstod under artisten Justin Biebers besøk i Oslo, og hvordan det kunne være at speilnevronene gjorde at man oppførte seg så likt i en flokk. Dette ser jeg som et grep som skaper en personlig relasjon til utstillingen, og en dialog mellom omviser og publikum.

Manuskriptet tar også for seg kanopekrukken fra Egypt, som ble brukt til å oppbevare indre organer fra et mumifisert lik i – unntatt hjernen, som ble kastet. Lederen for Skoletjenesten forteller at denne typen kunnskap er fersk hos målgruppen, og at skolelever ofte selv kunne få ordet og gjenfortelle hva krukene ble brukt til. Ut fra dette kunne man diskutere forståelsen av hjernens funksjon historisk. Forsøksdyrene ble brukt som utgangspunkt for diskusjoner om de etiske sidene ved dyreforsøk. Her sier Olga Dysthe om den dialogbaserte undervisningen, at: «det legges vekt på muligheter for å lære gjennom å møte andres oppfatninger og syn» (Dysthe et al., 2012, s. 6). Lederen forklarer videre at omviserne kunne spørre slike ting som: «kan små akvariefisk fortelle oss noe om menneskets hjerne?», og svare bekræftende på dette. Her ser jeg en helt konkret kobling mellom menneske og natur, eksemplifisert ved dyr som står svært langt fra oss i størrelse og utseende. Med dette støtter Mind Gap opp under utviklingslæren, hvilket er ukontroversielt for de aller fleste, men for publikum kan det være en konkret påminnelse om at hjernen vår er et organ som står i slektskap også med enkle former for liv. Videre ble jeg forklart at for ungdomstrinnet ble *forelskelse* brukt som utgangspunkt for å snakke om ulike prosesser i hjernen. Dette er et tema som ikke er nevnt i selve installasjonen, men noe som Skoletjenesten la til selv, som et aktuelt tema som var velegnet for å illustrere hvordan hjernen mottok, bearbeidet og styrte en rekke kroppslige prosesser. Inspirasjonen var spilene, ble jeg forklart. Her ble altså selve installasjonen brukt som utgangspunkt, og ikke et av de utstilte objektene. Av andre eksempler på hvordan man brukte Mind Gap for å skape dialog og diskusjon, fikk jeg vite at hjernene på formalin ble brukt til diskusjoner om *det ekle*, mens i Skogrommet kunne man komme inn på norske hjerneforskere ved hjelp av videoene. I manuset står det om Marianne Fyhn, som snakker i en av videoene: «Da hun var 31 år fikk hun prisen for verdens beste doktorgradsavhandling i hjerneforskning» (Norsk Teknisk Museum, 2012a). Her ser jeg at utstillingen og omviseren bygger stolthet, både på faget og nasjonens vegne. Her snakkes det altså mest konkret om selve hjerneforskningen. Lederen for Skoletjenesten fortalte at i det mørke rommet brukte man drømmer som tematikk, og det ble stilt åpne spørsmål, som: «Hva er grunnen til at vi drømmer?». Undervisningsopplegget for videregående trinn var enda mer raffinert, og også differensiert. For studieretningen Media og kommunikasjon ble det gitt oppgaver som «hvordan bruker man lys i Mind Gap?» For naturfaglige linjer tok man for seg hjernens funksjon, og for helsefaglige studier ble det et ekstra fokus på sykdommer i nervesystemet og hjernen, og hvilke konsekvenser dette har. Lederen for skoletjenesten nevnte også en studieretning som heter Naturfag, helse, teknologi- og forskningslære, og referer til at en lærer her uttalte at: «endelig var det en utstilling som handler om *forskning*».

Jeg fikk altså vite om en ekstern stipendiat som hadde vært involvert i utformingen av undervisningsopplegget, og han hadde lansert et konsept som han kalte *åpenbaringsrom* på det nevnte midtveisseminaret (Nordal, 2012, 14). En «åpenbaring» har religiøse konnotasjoner, men brukes her på tre måter: om selve møtet med rommet, der spesielt Speilrommet gjør et sterkt førsteinntrykk, om møtet med kunnskap, og om den indre opplevelsen det er å lære, i følge lederen for Skoletjenesten. Jeg mener at dette betoner den fenomenologiske siden av kognitive prosesser. Å tenke kan oppleves som fysisk anstrengende når det er vanskelig, men som behag og lettelse, når man har framgang. Her vil jeg trekke inn Maurice Merleau-Ponty, som i følge Ulla Thøgesen brukte *epoché*-begrepet, der man «holder antagelser om verden tilbake», og gjennom dette oppnår en ny *forbauselse* over verden (Thøgersen, 2004, s. 32). Min forståelse av bruken av åpenbaringsrom som et konsept i Mind Gap, er at Skoletjenesten ønsket å få fokus på at kunnskap, gjerne eureka-øyeblikket, inneholder glede og begeistring, og at dette både er en belønning og en motivasjon for å jobbe videre. Det virket som om undervisningsopplegget først og fremst var en rekke innspill, framfor ferdige svar. Når det ble spurt hvorfor vi drømmer, var ikke dette bare for å få en rekke forslag på bordet. Ved å forklare at hjerneforskningen faktisk ikke vet helt hvorfor enda, men at det finnes flere teorier, kunne deltagerne få oppleve at hjerneforskningen som et ufullført prosjekt. Her ble tilskueren gjort til en verdifull medspiller framfør en passiv tilskuer. Som jeg redegjorde for i teorikapittelet, mener Rancièr at vi må bort fra den passive rollen. Erfaringen av slike åpne kunnskapsrom kan kanskje til og med virke motiverende for interesser og karrierevalg i retning forskning for noen elever.

Lederen for Skoletjenesten redegjorde for at erfaringene fra omvisningene var sammensatte. Mest dramatisk var det at det hadde skjedd om lag 20 besvimelser i Speilrommet, og ved et tilfelle måtte man tilkalle ambulanse. Slike reaksjoner hadde museet ingen tidligere erfaring med. Besvimselsene peker på hvor intens sansningen i Mind Gap kunne arte seg. På grunn av tilbakemeldinger om ubehag, måtte elementer i installasjonen omarbeides. Det ble da satt opp Exit-skilt, og den opprinnelige enveis-døra som ledet innover, ble laget slik at man kunne snu og gå ut. Omviserne fikk kompetanse i å se etter tegn på ubehag, og kunne forebygge dette ved å be gruppen sette seg ned. Men lederen hevdet også at samtidig gjorde dette sansningen mer oppmerksom og kontemplativ, noe som var en gunstig effekt. Han refererte til at en lærer skal ha uttalt at «det er alt for sjelden man er stille, og kjenner på hvordan det *er*». Igjen ser jeg her hvordan Mind Gap var en svært fenomenologisk installasjon, i det den gjorde publikum oppmerksomme på deres egen livsverden. Lederen forteller videre at andre erfaringer var i forhold til tranghet og nærhet til gjenstandene. En skoleklasse er på opptil 30

elever, men i Mind Gap viste det seg umulig å ha større grupper enn 20 personer av gangen, og det ble derfor utfordringer med logistikk. «Vi har tilpasset oss designeren. Ideelt skulle det vært omvendt», mente lederen for Skoletjenesten, som fortsatte:

Det var trangt [i Mind Gap] - gjenstander ble revet ned, for slik oppfører man seg her på Teknisk museum! Det ville nok ikke skjedd på Astrup Fearnley. Publikum har en forventning om at på hos oss skal man kunne løpe og ta på ting, og det skje noe hele tiden. Robert Wilson ville at det skulle henge en [modell av en] rottehjerne over den barokke stolen [i det lille rommet utenfor selve installasjonen], og at rommet skulle være åpent slik at man kunne gå inn og sitte i stolen. Vi var sikre på at den [rottehjernen] ville forsvinne neste dag. Det ble et kompromiss ved at vi hengte et tau foran inngangen til rommet.

At denne stolen, som finnes illustrert sammen med en jukebox i starten av analysen, ble seende ut som en vanlig ikke-rørbar utstillingsgjenstand, var altså på grunn av publikums forventninger til dette museet. Mind Gap *aktiverte* publikum, men for museet betyr dette også slitasje. Et annet, og mer uventet engasjement, kom fra flere voksne tilskuere, som inne i utstillingen spontant hadde fortalt om personlige erfaringer med sykdom og endringer i nervesystemet og hjernen. I følge lederen, hadde omviserne opplevd at det var stor dramatik i disse historiene, som ofte hadde store sosiale konsekvenser. At det oppstod en slik personlig relasjon med publikum var uvanlig. Jeg ser at dette kan være en grunn til at mange i personalet følte et sterkt engasjement rundt Mind Gap. Lederen sier de fleste i staben omtalte Mind Gap som «fabelaktig», mens noen få faktisk reserverte seg mot å lede omvisninger der. Argumentasjonen gikk da ut på at alle inntrykkene ville virke som støy under omvisningen. Jeg snakket selv med en omviser, helt uformelt, og vi kom inn på at det opprinnelig skulle vært luktdispensere innerst i Speilrommet, men at dette ikke ble noe av. Omviseren sa da at «hvis disse hadde kommet opp, ville det vært umulig for oss å være der i lange perioder». Lederen kunne bekrefte problemstillingen, og var fornøyd med å slippe å gjøre en større HMS-vurdering på grunn av dette. Mind Gap møtte altså på en rekke utfordringer som hadde rot i tradisjoner på museet, og dette førte til noen endringer i installasjonens utforming, men jeg vil hevde at dette likevel bare var på detaljnivå.

Lederen for Skoletjenesten er også ansvarlig for de generelle omvisningene. En gjenganger blant tilbakemeldingene fra voksne, var en diskusjon om manglende tekst, sammenlignet med en ordinær utstilling, men disse tilbakemeldingene sa han var «som ventet». Omtrent 80% av de som fulgte deres opplegg var skoleelever, og lederen for Skoletjenesten sa at «besøkende som ikke har fulgt noe opplegg, har nok hatt varierende utbytte». Dette ser jeg som en erkjennelse av at Mind Gap kunne være en vanskelig utstilling å forstå på egenhånd, ut fra

hvordan den var gjort tilgjengelig for en vanlig besøkende. Han mente likevel det var «OK å komme ut med en *opplevelse* fra Mind Gap», men at «generelt bør en utstilling kunne fungere like bra for alle». Jeg viste til mine observasjoner av barn som bare løper rett gjennom, og egentlig ikke får med seg noe særlig. Her argumenterte han med at dette ikke er noe unikt for Mind Gap. «Det samme skjedde med Klima X [en tidligere utstilling i samme område]. Hvis man ikke gir seg litt tid til å finne ut hva dette handler om, så får man ikke noe ut av det». Han oppsummerte dette med at han var fornøyd med at barn hadde hatt en opplevelse, og hevdet: «man skal være forsiktig med å definere hva som er en riktig opplevelse på museet». Her ser jeg en utfordring: når alle slags utstillingsopplevelser i prinsippet er OK, hvordan vurderer man da en utstillings kvalitet? Denne problematikken vil jeg ta opp igjen i perspektivering, senere. Lederen for Skoletjenesten oppsummerte videre at systematisk utprøving på *testgrupper* fremdeles skjer i liten grad i Norge, og han hevdet at her er det noe å gå på, også for Norsk Teknisk museum. Dette griper tilbake til starten av intervjuet, der han presenterte Mind Gap ved å påpeke:

Det som er nytt med Mind Gap er at man har turt å overlate all makt til en ekstern kunstner, som ikke nødvendigvis ser våre målgrupper og utfordringer. Hvilket er tøft og dristig, men NTM har jo sagt det skal være Norges mest dristige museum.

Han konstaterte at Mind Gap brøt med «hva man er vant med hva en museumsutstilling skal være», men argumenterte for at man må ta konsekvensen, og uttalte at: «man må være villig til å betale for å ta sjanser. Det er en risiko involvert». Han uttrykte at han selv var svært begeistret for prosjektet, men understreket at ikke alle ansatte på museet syntes Mind Gap var en god utstilling. I likhet med kuratoren forteller han at alle likevel stilte opp når det trengtes. I siste del av analysen vil jeg presentere min egen publikumsundersøkelse, men før dette vil jeg presentere en offentlig kritikk.

5.6.5 Medieomtale og kritikk

Mind Gap ble en impuls for mange ulike arrangementer. Museets egen oversikt viser til et tjuetall temaforedrag i 2011, og over tretti spesialomvisninger for ulike fagmiljøer innen museum og medisin i samme periode (Norsk Teknisk Museum, 2012b). Dokumentet viser til 69 ulike artikler i media. Ved et søk i Atekst i 2013, altså etter at utstillingen var stengt, fikk jeg 105 treff på «Mind Gap». De aller fleste av disse var artikler med korte omtaler, og ofte av den typen som orienterer om ulike aktiviteter i helgen og ferien. Det finnes også en hel del lengre artikler, og også tv-innslag. Derfor kan vi si at totalt sett fikk Mind Gap mye oppmerksomhet i media. Disse korte omtalene fokuserte på at Mind Gap var spennende og

nyskapende. Teknisk ukeblad skrev at «Mind Gap er uten tvil en severdig utstilling» (Skjelsbæk, 2011), men hvorfor utstillingen var severdig ble ikke utdypet. De større artiklene var varianter av reportasje-formatet, og her var det kuratorens og museets fortolkning av Mind Gap som ble formidlet fra ulike innfallsvinkler. På nettsiden til Museumsnytt, som kaller seg «landets eneste fagblad i museumssektoren» (Museumsnytt, 2013), fant jeg den eneste offentlige *anmeldelsen*, som altså var en *egen* fortolkning. Denne var skrevet på eget initiativ, av en person som har skrevet en masteroppgave om bruk av medieteknologi i museumsutstillinger. Vedkommende har en blogg som legger opp til diskusjoner rundt museumsutstillinger, og som et slags program for denne bloggen hevdes det at: «anmeldelser av kultur- og naturhistoriske utstillinger er mangelvare i norsk presse. Kultur- og naturhistoriske museer bruker mange penger og ressurser på å utvikle utstillinger, men får sjelden tilbakemelding i form av anmeldelser eller kritikk» (Huseby, 2013). Hvorfor ble det ikke produsert flere selvstendige anmeldelser av Mind Gap? Utstillinger på kunstmuseer får ofte eller vanligvis slike, og fraværet kan være et tegn på at Norsk Teknisk Museum ble ansett for å være utenfor det estetiske feltet som får slik oppmerksomhet, selv om utstillingen Mind Gap i seg selv var verdig en anmeldelse. Et søk i Atekst på andre utstillinger på Norsk Teknisk Museum viser at det finnes selvstendige artikler om utstillinger der både før og etter Mind Gap, slik at dette forholdet også kan skyldes tilfeldige prioriteringer hos medieprodusentene. Anmeldelsen jeg fant av Mind Gap ble publisert på Museumsnytt (Huseby, 2012b), men finnes i en lengre versjon på forfatterens egen blogg. Jeg tar utgangspunkt i sistnevnte, fordi den er mer detaljert.

Anmelderen er nokså misfornøyd med Mind Gap, og omdreiningspunktet for kritikken er mangelen på pedagogikk, som her: «I stedet for å gjøre hjerneforskning interessant, gjør Mind Gap utstillingsopplevelsen interessant. Det er en sanselig utstilling, ikke en pedagogisk» (Huseby, 2012a). Dermed framstår den estetiske formgivingen som lokkemat: «Utstillingens form gir meg en følelse av at hjerneforskning har blitt ansett som et så kjedelig tema at innpakningen er nødt til å være det som fascinerer publikum» (ibid.). Hovedinnvendingen, eller spørsmålet er: «Utstillinger kan gi sterke, verdifulle, sanselige opplevelser, men hva skiller 'faglige' utstillinger fra kunstutstillinger om de ikke forklarer/bygger videre på/ utdyper/ kombinerer sanseopplevelsen med kunnskap og fakta/refleksjon?» (ibid.). I vurderingen av utstillingen innrømmes det «Av en eller annen grunn hadde jeg forventet en utstilling om hjernen, ikke om hjerneforskning, selv om jeg ser nå at Teknisk museum skriver på hjemmesidene sine at den handler om begge deler. Muligens er det medias omtale av utstillingen som har gitt meg feilaktige forventninger» (ibid.). I anmeldelsen blir det ikke

drøftet hvordan mulig feilaktige forventinger kunne spille inn for kvaliteten på museumsopplevelsen. Anmeldelsen er preget av flere slike mangler på utdypinger, og dette går over i selvmotsigelser når det hevdes at: «Jeg mener ikke at utstillinger alltid behøver å formidle faktisk kunnskap. En sanselig estetisk opplevelse kan i mange tilfeller være like lærerik som mye informasjon, og kan vekke nysgjerrighet for et tema» (ibid.), og det samtidig kommer fram at elementet som anmelderen er mest begeistret for, er tekstplakatene ved siden av noen av de store apparatene. Som jeg har beskrevet, er disse kanskje det mest tradisjonelle museumspedagogiske grepet i hele utstillingen. Det hevdes også at det ikke er noen elementer for barn her, noe jeg tror referer til Vitensenter-type virkemidler. Disse har også blitt tradisjonelle etter hvert, og kan virkelig ikke en utstilling være velegnet for barn uten disse? Anmelder har oversett at flere elementer, slik som glasset med fosteret uten hjerne, faktisk var plassert lavt, slik at det var de voksne måtte bøye seg ned for å se. I anmeldelsen er det videre noen feil i beskrivelsen av blant annet av video-innholdet i Skogrommet, der det hevdes at alle sammen er intervjuer med hjerneforskere. Om lag halvparten var intervjuer med pasienter med ulike nevrologiske lidelser. Det hevdes også at det er umulig å skjønne om Norge var førende på dette forskningsfeltet, når den ene av to større videoer hadde dette som sitt tema. Det er heller ikke riktig at det er «tydelig» at et ord er klippet ut mellom «Mind» og «gap» i Wilsons replikk mellom rommene.

Anmeldelsen er interessant fordi den tar som utgangspunkt at en form for tydelig *pedagogikk*, som bruker *velkjente* grep, for eksempel plansjer og «elementer for barn», og en tydelig pre-organisering og *veiledning* av den museumsbesøkende, er de kriteriene som gjelder for å vurdere en utstilling normativt. Når vedkommende likevel hevder at utstillinger ikke «behøver» å være slik, må det være slik at Mind Gap var et brudd på en *forventning*. Jeg vil hevde at det er et tradisjonelt museumssyn som her dukker fram. Anmelderen har tidligere skrevet om ny teknologi i museumsutstillinger, og kanskje avtegner det seg her at nyskapende museumsutstillinger kan være av to typer: utstillinger som anvender ny teknologi for kommunikasjon og formidling, men der dette er fundert på velkjente formgrep hentet fra tradisjonell museumspraksis eller underholdning, og: utstillinger der selve formidlingsformen er ny, og basert på nye tanker rundt hva en museumsutstilling kan være. I følge min begrepsbruk, etterlyser anmelderen *kjente* paratekster, og fraværet av disse oppleves som negativt.

Tradisjonell museologi er i høyeste grad en levende tradisjon, og står for en formidlerrolle som publikum i stor grad forventer at slike museer tar. Man går på museet for å bli underholdt

og/eller gjør seg en anstrengelse for å bli opplyst om et emne, men det ligger mer ubevisst i denne rolleforståelsen også en forventning om at selve *tenkingen* er gjort på forhånd, og er innbakt i utstillingens design. At dette til og med gjelder for yngre målgrupper bekreftes av resultatet av en rekke brukerworkshops i København på Statens Museum for Kunst med ungdom mellom 18 og 25 år som målgruppe: «Flertallet af informanterne udtrykker en forventning om at møde ekspertviden på museet, hvilket er en af bevæggrundene for overhovedet at gå på museum» (Dysthe et al., 2012, s. 28). For min analyse er også tidsaspektet interessant. Feilobservasjonen angående videoene er talende, fordi den kan tyde på at bare noen få av disse faktisk ble sett. Jeg forstår det også som negativt for anmelderen at videoene ikke var merket med tema, slik at man kunne velge målrettet. Altså: fraværet av en forventet paratekst. Anmelderen bruker «surrealistisk» fire ganger om Mind Gap, og savner en utdyping av hvorfor denne estetikken ble brukt. Hun opplevde avslutningen av utstillingen som plutselig, og ikke minst ubegrunnet. Objekter var visstnok ikke satt inn i en problematiserende sammenheng. Her leser jeg at det egentlig ønskes en mer *ferdig fortolket* utstilling. Kanskje det er dette som menes med «pedagogisk»?

Utstillinger kan være kunst, hevder anmelderen, og «sanselige». Når det forventes at en utstilling skal være lett *forståelig*, virker dette derfor å henge sammen med museets historikk og type, der Norsk Teknisk Museum står for en bestemt estetisk praksis. Ville terskelen for å akseptere Mind Gaps u-forståelighet ville være lavere på et kunst-museum? Anmeldelsen er verdifull i min analyse, fordi den uttrykker tankene fra en publikummer som har sett mange utstillinger, og som ikke lar imponere av estetikk i seg selv. Som jeg mener å ha vist, bygger mange av vurderingene på kriterier som virker langt mer rigide enn det forfatteren selv påstår de er, men ikke minst handler det om i hvor stor grad tilskueren egentlig har fordypet seg i utstillingen, og møtte Mind Gap med nødvendige åpenhet, og ikke minst tid. Men hvor mye kan en utstilling egentlig forlange av publikum? Og er det eventuelt feil å lage noe som her virker som en krevende utstilling? I det følgende vil jeg undersøke om noen av de samme innvendingene kommer til syne i min egen publikumsundersøkelse.

5.7 Museets publikum og Mind Gap

I undersøkelsen intervjuet jeg 16 personer i aldersspennet mellom 10 og 62 år. Alle mine informanter var på museet ut fra eget initiativ, og ikke med en organisert gruppe eller skoleklasse. Sju av informantene mine var mellom 10 og 13 år, men så var det et sprang opp til 29. Innenfor dette spranget har jeg data fra Skoletjenesten. Fra 29 år, er det en jevn

aldersfordeling opp til 62 år. Kjønnfordelingen var 6 jenter/kvinner og 10 gutter/menn. Alle hadde vært på Norsk Teknisk Museum minst en gang før, men ingen hadde vært der i løpet av de siste 12 månedene. Alle hadde vært gjennom Mind Gap for første gang. Et mindretall på 4 hadde hørt om Mind Gap på forhånd, og for tre av dem var det å oppleve Mind Gap målet med å besøke museet denne dagen. Disse var voksne. For flertallet var turen gjennom Mind Gap et mer tilfeldig valg. Norsk Teknisk Museum er så stort at man trenger et langt besøk for å få med seg alle utstillingene, og jeg vil derfor tro de fleste velger bort noe, og oppsøker det de finner interessant den dagen. Flere opplyste at de hadde fått «anbefalt» Mind Gap av personalet i billettdisken, men ut over det hadde de aller fleste av mine informanter altså ikke forkunnskaper om Mind Gap.

På mitt spørsmål om «hva Mind Gap handlet om», var jeg ute etter informantenes egne formuleringer. De fikk derfor ikke svaralternativer av meg. Et mindretall på 5 av 16 svarte «hjerneforskning», som var museets egen formulering av temaet for Mind Gap. Flest (9) sa «hvordan hjernen virker» og formuleringer som: «hvordan holde den frisk». I materialet inne i Mind Gap var det lite som handlet direkte om dette, og utstillingen var ikke en lineær, pedagogisk strukturert framstilling av hvordan hjernen virker. Det tilsynelatende misforholdet mellom dette og svarene jeg fikk, kan tyde på flere ting: Informantene svarer her kanskje det de tror blir forventet av dem, det vil si at de prøver å svare strategisk, i stedet for å svare ut fra seg selv. De fleste kjente altså ikke til Mind Gap på forhånd, og med bare en overfladisk informasjon i det de gikk inn, kunne det være at det var «noe om hjernen» som festet seg. Når hjernen er tema i media, er det vanlig at virkemåte, prestasjon og helse utgjør innholdet. En slik erfaring, eller fordom, kan ha blitt med inn i Mind Gap. Hans Georg Gadamer omtaler fordommer som en forutsetning:

fordommer ikke noe negativt, men noe strukturelt, nemlig den før-dommen eller den før-forståelsen som gjør forståelse mulig. Når menneskets veivalg og fortolkninger ikke skjer i blinde, men har en bestemt retning, er det fordi hvert enkelt menneske orienterer seg ut fra sin historiske forståelseshorisont (Sørensen et al., 2008, s. 103).

Noen av videoinnslagene i Skogrommet omhandler hvordan man tester for forstyrrelser i ulike hjernefunksjoner, og disse kunne bli brukt og tolket som øvelser for den som så på, selv om hensikten bare var en presentasjon. Ved å bruke videoen som en test, kunne man diagnostisere seg selv i forhold til de sykdomstilfellene som ble omtalt. Gjennom dette får utstillingen en konkret verdi, og dette handler jo om aktivt å gjøre utstillingen relevant ut fra de besøkendes egne forutsetninger. To informanter brukte stikkordet «sykdom» om Mind Gaps hovedtema. Mange objekter var relatert til dette. To av barna mente Mind Gap var «en

legeutstilling». For en person som (enda) ikke kjenner utdanningssystemet, kan grensen mellom en lege og en forsker være uklar, og jeg vil si dette var en ganske god beskrivelse, som kunne relatere til objekter i alle de tre rommene. Én mente at hovedsaken var å stille ut instrumenter, og en annen sa «hjerner». Bare 3 av 16 svarte «nei» på spørsmål om de er interessert i feltet, det vil si at ser på tv-programmer og leser artikler, med mere. Noen refererte til en spesiell interesse for en bestemt sykdom, og læring. Dette peker i alle fall i retning av at hjernen er et nokså allment interessefelt.

Jeg spurte om hva hadde gjort sterkest inntrykk, og her var det et bestemt objekt som spontant ble utpekt, spesielt av barna, og dette var fosteret som hadde utviklet seg uten hjerne. Jamfør bildet. I seg selv kan det å se et såpass ferdig utviklet foster (ca. 30 cm langt) nedlagt på formalin i et glass gjøre et sterkt inntrykk, fordi det jo med sine nesten ferdig utviklede trekk er et lik - som de fleste av oss er uvante med å se. Først ved nærmere ettersyn ser man at bakhodet er åpent og tomt. Organer på glass skaper hos mange en viss avsky. Jeg vil kalle dette et møte med det sublimе. Det sublimе kobles ofte til Immanuel Kant, men *Estetik*. *En innføring* viser først til Edmund Burke, som tidligere enn Kant formulerte at:



Alt som på et eller annet vis er egnet til å fremkalle tanker om smerte og fare, det vil si alt som på en eller annen måte er fryktelig eller dreier seg om fryktelige ting eller virker på samme måte som frykt, er en kilde til det sublimе, det vil si at det frembringer den sterkeste følelsen sinnet er i stand til å føle (Bale, 2009, s. 89).

Burke anerkjenner også kunstverket som potensielt sublim gjenstand (ibid.). Det som er karakteristisk med den sublimе følelsen i slike situasjoner, er blandingen av følelser. I følge Bale ser Kant det slik:

Det dreier seg om en sterk følelsesmessig erfaring som unnslipper begrepsliggjøring og som handler om mottakerens reaksjon på en hendelse. Den har en karakteristisk dobbeltkarakter av sjokk, voldsomhet og overmanning på den ene siden, velbehag på den andre (Bale, 2009, s. 89).

Om følelsen av avsky, og da spesielt ved synet av en død organisme, trekker Bale inn Julia Kristeva, som bruker begrepet abjekt:

Kristevas perspektiv på det heslige er at følelsen av avsky er subjektets opprør mot det som truer det, både utenfra og innenfra. Avskyen er en følelse av å bli invadert av noe som ikke er et objekt, bare en kvalitet. Det knuser en men det har ingen mening- det er en virvel av følelser, affekter og voldsomhet. Kristevas poeng er at det avskyvekkende – og det mest avskyvekkende av alt er kadaveret – ikke må betraktes som objekt, men som en representasjon av grensen mellom jeget og omverdenen, som abjekt (Bale, 2009, s. 62).

Responsen kan tyde på at reaksjonen kommer fra et estetisert møte med en frykt for døden. Synet av et nakent barn påkaller en spontan omsorgsfølelse. Når dette viser seg å være et slags tomt skall, altså både et svært gjenkjennelig menneske i kropp, men samtidig ødelagt og åpenbart uten livsmuligheter, blir følelsene mange og motstridende. Bare et fåtall av de voksne reagerte på dette objektet, mens alle barna gjorde det, og svaret kom også svært raskt. Av andre svar på hva som eventuelt var ekkelt eller skremmende, svarte en tredjedel «hjerner». Evnen til å reflektere over døden krever som et minimum en forståelse av seg selv som et subjekt. Å gjenkjenne organer som menneskelige, for eventuelt å kunne koble disse til en dødsangst, krever opplæring i anatomi. Dette er kunnskap som er ny for skolebarn, og den trusselen som kadaveret representerer i følge Kristeva, som grensen mellom jeget og omverdenen, føles kanskje ekstra akutt for deres subjektfølelse. I intervjuet med co-designeren fortalte han om at hans eget barn, som hadde vært der med barnehagen, triumferende fortalte at «de [barnehagebarna] tålte å se noe som de voksne ikke klarte». Innlæringen som jeg nevnte over, har ikke skjedd enda for denne gruppen, mens man av voksne forventer selvkontroll og distanse også til slike følelser. Gjennom disse følelsesmessige konfrontasjonene får Mind Gap minnet oss på at selv når det meste av et menneske er til stede i form av hud, skjelett og organer, så er det hjernen og nervesystemet som faktisk er det som *er* oss selv.

Jeg var interessert i hvordan hadde mine informanter hadde brukt utstillingen, altså i forhold til tid og hvilke deler av den de oppsøkte. Fire av mine informanter hadde vært med omviser, og dermed ble turen styrt av dette opplegget. De andre hadde for en stor del gått «litt» rundt omkring, først og fremst i skogrommet - men ikke *mellom* rommene. Dioramaet, eller Wilsons *koreografi* hadde altså ledet dem gjennom utstillingen på en lineær måte, men dette er også en vanlig museumspraksis. Fire voksne opplyste at de hadde hørt gjennom flere videoer, mens seks andre svarte at de hadde hørt «litt» på disse, som altså utgjør mesteparten av det språklige innholdet i Mind Gap. Jeg spurte ikke etter hvor lang tid de hadde brukt på gjennomgangen, da jeg anså at dette var vanskelig å evaluere. Her kommer det også et moralsk aspekt inn: Museumsgjesten med såkalt *sjangerkompetanse*, som Anne Eriksen beskriver det, vet at man skal gå «nokså langsomt omkring» (Eriksen, 2009, s17). En

opplysning om at man brukte kort tid på utstillingen, ville være interessant som kritikk av den for min del, men en slik opplysning ville også kunne medføre en selv-kritikk, som gikk på at man som publikum kanskje ikke hadde vist tilstrekkelig engasjement. Når man spør om tidsbruk, blir spørsmålet ikke bare «*hvor god var utstillingen?*», men også «*hvor god museumsgjest var du?*». Den mulige dobbeltheten i et slikt spørsmål, kunne gi lite troverdige svar.

På mine spørsmål om hva som var spesielt positivt og negativt, var det Speilrommet og «effektene» generelt som hadde gjort positivt inntrykk på hele 11 av 16, mens to informanter trakk fram Skogrommet og det mørke rommet som det mest positive. Fire hadde funnet noe «nytt om sykdom». Under intervjuene opplevde jeg det som at mine informanter hadde blitt generelt overrasket, og at dette var positivt for dem. Men min tolkning er at det var utstillingens form som primært hadde gjort et positivt inntrykk, framfor utstillingens innhold. På den negative siden trakk sju, altså nær halvparten, fram at utstillingen var kort. At Mind Gap ble opplevd som «kort» kan være en positiv tilbakemelding, som at man gjerne ville ha hatt mer. Én informant sa med ettertrykk at det var negativt at Mind Gap var så lite synlig på museet, «mens det i virkeligheten var det helt store!». Som jeg har vist, utgjorde videoinnholdet alene omtrent to timer som man kunne fordype seg i. For å kunne forstå tilbakemeldingen om at Mind Gap likevel ble opplevd som kort, vil jeg trekke inn følgende: Mind Gap hadde en uvanlig form, og det var ikke gitt hva som var forventningen til publikum. Det vil si: var dette en utstilling man bare skulle oppleve rent estetisk, eller var det meningen man skulle fordype seg? Fire kommenterte at «det var vanskelig å skjønne hva man skulle gjøre», og dette peker mot at Mind Gap var et stilbrudd på dette museet. Fem kommenterte at «det var vanskelig å få med stoffet», og dette kan skyldes tekst på speil, som var vanskelig å lese, i tillegg til generell dunkel belysning, og at lydsporet i bakgrunnen i Skogrommet virket forstyrrende. Spørsmålene som var formulert som «hva var positivt» og «hva var mindre positivt», utløste diskusjoner i gruppeintervjuene, og reflekterende høyt-tenkning hos informantene som svarte alene. Spesielt barna var ivrige med å foreslå *forbedringer* i Mind Gap, noe som betyr at utstillingen engasjerte. Det peker også på at noe ved utstillingens form utløste kreativitet hos publikum. Jeg tolker dette som at publikum opplevde at Mind Gap hadde en åpenhet, som ikke bare inspirerte til fri tolkning, men også skapte et slags mentalt rom for å tenke videre selv.

I etterordet til *Den emansiperte tilskuer* blir det oppsummert:

At tilskueren er emansipert, vil altså si at han eller hun inngår i en ensidig og likeverdig relasjon. Jacques Rancière understreker at det ikke er kunstnerens intensjon som avgjør verkets mening, men at enhver tilskuer skaper sin egen. Det vil ikke si at Rancière åpner for at et verk kan bety hva som helst. Det handler om at alle har like muligheter til å tilegne seg verket, og tilegnelse skjer gjennom å anerkjenne den henvendelse verket er [...]. Slik kan vi se at det har funnet sted en viktig dreining fra å se mening som noe som ligger kodet inn i verket eller ytringen og som mottageren må avkode, til å se mening som noe som først oppstår når en mottager forstår lydene som uttrykkes som tale og ikke som støy (Rancière, 2012, s. 225).

Alle jeg spurte om å være med i undersøkelsen stilte seg positive til å være med. Jeg henvendte meg til dem et lite stykke etter utgangen, og jeg oppfattet en positiv innstilling som et tegn på at Mind Gap hadde gitt dem en slags energi. Dette kom til syne først og fremst i deres engasjement i besvarelsen, altså en kroppslig respons som påvirket *bruken* av språket, og ikke nødvendigvis selve ordvalgene. Samtlige informanter ga meg mer enn rikelig med informasjon for å fylle ut survey-skjemaet. I praksis måtte jeg stole på lydopptakene. Bare to informanter trakk fram det estetiske og konseptuelle ved Mind Gap som noe helt spesielt og vesentlig, og kun én av mine informanter kalte Mind Gap for «kunst», mens en annen la vekt på det «sanselige» og «*det vi ikke vet*». Disse to, som var voksne informanter, opplyste til sist i surveyen at de hadde en forbindelse til psykologi eller psykiatri gjennom studie eller yrke. I seg selv er det vel ikke overraskende at de som allerede arbeider med det mentale, også er opptatt av hvordan deres egne sanser stimuleres, men jeg hadde forventet at en større andel kom inn på disse aspektene som noe *vesentlig* ved Mind Gap. Det skal likevel sies at fem andre trakk inn «effektene» som positivt og/eller en uventet opplevelse, et par nevnte «trærne og skogbunnen», og i alt åtte nevnte «speilene». Jeg vil derfor konkludere at formen og det estetiske hadde gjort et inntrykk på de aller fleste, men det er kanskje slik at man ikke er vant til å vurdere dette på Norsk Teknisk Museum. Ut fra mine undersøkelser, som omfatter både estetiske analyse og en analyse av de konsepter som lå bak utstillingen, er det ingen tvil om at Mind Gap var en annerledes formidling av hjerneforskningen, ulik noe annet på dette museet. Museet har utviklet en ny måte å forholde seg til publikum, men ulike publikumsgrupper har merket dette i varierende grad. Uansett bød Mind Gaps form på en annerledes estetisk opplevelse, og dermed kommunikasjonsform. Et vesentlig trekk ved Mind Gap mener jeg også var at til tross for sin særegenhet, var det en utstilling som hadde «noe» for alle, altså fra små barn til fagpersoner, som faktisk handlet om hjerneforskningen.

6 Perspektivering

I forlengelsen av publikumsundersøkelsen, vil jeg trekke fram noen perspektiver på hvordan man egentlig kan vurdere en utstillings kvalitet. Deretter vil jeg se museet i forhold til en mer generell kulturell utvikling, og til sist vil jeg ta et perspektiv på hvilken mening og funksjon en utstilling som Mind Gap kan ha for publikum og museet.

Det første perspektivet jeg vil anlegge, er om Mind Gap var en god utstilling, og om det dermed er denne typen utstillinger man bør lage framover. Dette er det umulig å svare på, fordi det ikke finnes noen fast definisjon på hva en «god» utstilling er. Den riktige utformingen vil alltid variere med hva som er tematikken, og opplevelsen vil variere med hva slags forventinger og forutsetninger publikum kommer med. Jeg har ikke funnet noen standardisert kvalitetsmålestokk innenfor museumssektoren. Derimot er kvalitet er noe som debatteres i ulike fora. Jeg valgte å bruke resonans- og vidunder (Resonance and Wonder) som analytisk perspektiv og referanse, fordi disse aspektene utgjør to viktige poler i museumsopplevelsen. Med disse kan man utpeke noen utstillings-*kvaliteter*. Stephen Greenblatt framholder mot slutten av sitt essay, at den virkelig gode utstillingen har eller bør ha vidunderlig resonans og resonante vidundre (Greenblatt, 1991, s. 54). Ut fra dette har jeg konstruert en modell, hvor det er mulig å identifisere ulike utstillingskonsepter. Modellen sier også noe om hvilke ulike publikumsgrupper som vil oppleve utstillingene slik som de er beskrevet. Det finnes fire mulig kombinasjoner, som er overskriften i hver sitt hjørne av tabellen. Under hver overskrift har jeg beskrevet et prototypisk utstillingskonsept.

<p>Mye resonans, mye vidunder</p> <p>Et spennende emne, framstilt på en kreativ og uventet, men opplysende måte.</p> <p>Publikum: ønsker utfordringer</p>	<p>Lite resonans, mye vidunder</p> <p>En multimedial, intensiv utstilling med mye appell, men uten mye saklig innhold.</p> <p>Publikum: ønsker underholdning</p>
<p>Mye resonans, lite vidunder</p> <p>Et interessant tema, men nøkternt og lite sofistikert framstilt.</p> <p>Publikum: foretrekker tradisjonelle utstillinger og ønsker saksopplysning</p>	<p>Lite resonans, lite vidunder</p> <p>En lite spennende utstilling om et emne som ikke engasjerer.</p> <p>Publikum: liten kulturell kunnskap, ikke riktig <i>habitus</i>, eller er der av tvang.</p>

Hva som oppleves som «resonans» og hva som virker «vidunderlig» oppleves ikke likt, og dette er ikke bare på individnivå. Strukturelle forhold som alder, utdanning og, erfaring spiller inn, og også situasjonen, altså hvorfor man er på museet. På Norsk Teknisk Museum er mange besøkende der sammen med skolen, og egentlig ikke frivillig. Selv om museet har et godt rennømmé, kan noen oppleve museumsbesøket som tvang, og ut fra dette vil deres opplevelse være i nedre høyre hjørne av modellen, uansett utstillingens innhold og kvaliteter. Her kommer også klassebakgrunn, som jeg nevnte i teorikapitlet, og *habitus* inn. Habitus er spesielt kjent som et begrep som Pierre Bourdieu brukte, om «en kroppslig og livshistorisk disponert praksis» (Sørensen et al., 2008, s. 76). Tabellen beskriver også ulike *estetiske praksiser*, der det er grunn til å tro at et publikum som ønsker å bli utfordret, og kanskje allerede har erfaring fra feltet, også har en åpenhet og kanskje en dragning mot utradisjonelle virkemidler. Det som én publikummer kan oppleve som spennende, kan virke fremmedgjørende for en annen. For museet blir det en utfordring om alle utstillinger i størst mulig grad skal være noe for alle i publikum, eller om man vil differensiere. Mind Gap hørte vel til i øvre del av modellen, men Greenblatt framholder også at utstilling av kjente objekter (altså resonans) i nytt lys kan skape «vidunder» i seg selv, altså uten sterke virkemidler. Tilsvarende kan noe «vidunderlig» i en gitt kontekst, bidra til at tilskueren stiller seg spørsmål som «hvorfor er dette utstilt?», og dette blir en form for resonans. Som jeg har vist, skapte Mind Gap resonans ved å presentere mange egentlig kjente objekter, men på overraskende måter, som fremkalte en følelse av vidunder. Tilsvarende er et vidunder som Speilrommet et verktøy for resonans når det brukes til selvrefleksjon. Det er ikke nødvendigvis påkrevd med mye estetisk erfaring, og utstillingen behøver ikke oppleves som utfordrende.

Et annet perspektiv på Mind Gap, er som et tegn på en kulturell utvikling. Museene er en sektor hvor vi kan observere utviklingen av selve kulturbegrepet. I *Nye Kulturstudier* brukes «det komplekse kulturbegrep», og det presenteres også en modell av dette. Forståelsen av kultur beveger seg fra noe man «har», i form av en slags universelle, evige verdier, til noe man «er», som noe partikulært, for eksempel en nasjonalitet. Kulturbegrepet beveger seg videre til noe man «kan», altså et semantisk og konstruktivistisk perspektiv, mens i det fjerde og siste stadiet er kultur noe man «gjør», og vekten legges på relasjoner, handlinger og praksis (Sørensen et al., 2008, s. 32). I museenes historikk kan man se hvordan de har presentert sentraleuropeisk kultur og overklassens levesett som noe universelt, før museene ble aktive i defineringen av nasjonal og regional identitet, og altså la vekt på det partikulære. Museene har deretter appellert til det kognitive, og formidlet forståelse av sammenhengene i verden, og i sin siste vending har museene blitt enda mer interaktive og utadvendte, og tilbyr

seg selv som en møteplass og diskusjonsarena. Installasjonen Mind Gap, og den måten museet kommuniserte med sitt publikum under denne utstillingen, ser jeg som et eksempel på dette. Det er likevel ikke slik at et nytt kulturbegrep fullstendig erstatter et annet. I museene kan vi se flere ulike kulturbegrep komme til syne side om side, slik jeg har vist ved å sammenligne noen tradisjonelle utstillingsformer på Norsk Teknisk Museum med Mind Gap. Tradisjonene lever videre, både innenfor og utenfor museet. Jeg ser utstillingen som fulgte etter Mind Gap som et uttrykk for en intern tradisjon, for formmessig var denne langt mer konvensjonell. Fra utsiden kan noen av reaksjonene fra publikum, inkludert den offentlige kritikken, tolkes som mer eller mindre bevisste forventninger om hva Norsk Teknisk Museum er, som en estetisk praksis bygget på tradisjon. Det skal her nevnes at museets valg av ny utstilling kunne være påvirket av økonomi, for det er ofte kostbart å være nyskapende, som Mind Gap viste. Og selv om publikum har forventninger, betyr det ikke at de skal anses som lite åpne for nye former. Mye ved Mind Gap var nyskapende, men selve tilnærmingen har vært i bruk en stund likevel, i følge kuratorens og co-designerens erfaringer fra andre land i Europa.

Jeg vil som mitt neste perspektiv, se hvordan Mind Gap grep inn i museets selvforståelse, og relaterte seg til internasjonale strømninger. I min analyse av Mind Gaps arkitektoniske oppbygning så jeg hvordan skjulte strukturer skapte sammenheng og understøttet innholdet. Strukturen skapte også et innhold i seg selv, som jeg viste ved at det gikk flere akser gjennom installasjonen. I forlengelsen av dette, kom jeg til å se på Mind Gaps plassering i bygget som en metafor. Bygningen som huser Norsk Teknisk Museum er avlang, og kan ses som en sterkt stilisert «kropp», liggende i terrenget. Plasseringen av Mind Gap var øverst, der publikum kommer inn, og symmetrisk i den midterste etasjen, og dermed kan man si at Mind Gap var bygningskroppens «hjerne». Hjernen er et spesielt organ, ved at vi aldri får sett at den finnes, slik vi kan se hjertet slå, og av til se fordøyelsessystemet bevege seg. Vi kan heller ikke kjenne på den med fingrene fra utsiden, slik en med anatomisk erfaring kan med våre andre indre organer. Med dette som metafor, gir det dermed mening at Mind Gap var så *skjult* i museets bygningskropp som installasjonen var, der både inngang og utgang var plutselig. Som for å understreke usynligheten, var installasjon tillegg plassert der det bare er en åpning, eller et «gap» i bygget, som er så lite påfallende at publikum går rett forbi når det ikke er noen utstilling der. Som en museumsopplevelse er jeg likevel kritisk til de brå overgangene, for kanskje ville flere besøkende fått et større utbytte av Mind Gap om de var aktivt bremsset ned og bedre informert, før de gikk inn i installasjonen. Den fysiske plasseringen, utnyttet som en metafor, understreker ytterligere samsvaret mellom form og innhold, hvilket jeg har vist er

sterkt gjennom hele installasjonen. Men Mind Gap var kanskje ikke bare museets hjerne-*organ*, som en arkitektonisk metafor, men også museets *sinn*, eller «mind». Mind Gap var nyskapende på en egenartet måte. Et trekk var at det ble brukt en rekke eldre museumsformer inn i det nye, i form av bruk av gamle gjenstander, delvis arrangert «på den gamle måten», bare i uvanlige omgivelser. Jeg vil si at Mind Gap tok opp i seg store deler av museumshistorikken, og at dette var en viktig del av uttrykket. Der museene i opplysningstiden og framover var det som Michel Foucault kalte en *heterotopi*, som jeg beskrev i teorikapittelet, altså «et annet sted», vil jeg si at Mind Gap var både en revitalisering av denne heterotopien, men også en heterotopi i metaformat, altså «et annet sted» hvor museet kan reflektere over seg selv. En annen måte å formulere dette er med uttrykket *remix*, som er hentet fra musikkbransjen. Jeg vil si at Mind Gap var en remix av museumsformen, der utgangspunktet var kjente og populære elementer og former, men der disse ble filtrert, aksentuert, oppdelt og blandet på ny, og gitt et nytt uttrykk. Mind Gap var museets «mind», ved at installasjonen var en *kommentar* til selve museumspraksisen. Dette er ikke et enestående fenomen. Ved siste Documenta, i 2012 i byen Kassel, som er på størrelse med Trondheim, ble flere av byens eksisterende museer utfordret av installasjoner som brøt inn, utvidet, kontrasterte og debatterte den eksisterende utstillingen, og utfordret dermed selve *mediet* museum. Målet var ikke nødvendigvis å avsløre og bryte ned eksisterende museumspraksis, men å sette i gang en refleksjon og utvikle den. Vi kan derfor si at Mind Gaps tok et perspektiv på museet, som også flere museer tar nå.

Kommentar-rollen til museumspraksisen ser jeg sammenfaller med Mind Gaps innhold om hjerneforskningen. Mind Gap var ikke en autorativ framstilling av hjerneforskningen, men et innspill, eller et *argument* kan man si. I følge Jürgen Habermas' teorier om den offentlige sfære og den kommunikative handling, framgår det at antatt absolutte sannheter må vike for sannheter oppnådd gjennom gyldig argumentasjon (Barker, 2008, s. 199). En velformet argumentasjon har derfor stor verdi. Zygmunt Bauman bruker uttrykket *flytende modernitet* om vår tid, som i følge han er preget av rotløshet som et resultat av over-sirkulasjon av informasjon, mennesker og verdier. Basert på Baumans *Culture in fleeting modernity* skriver kritikeren Kjetil Røed at innenfor kunsten sirkulerer nye ideer kontinuerlig, men: kunsten og den estetiske opplevelsen kan likevel være et stabiliserende punkt, for den blir et *tankeredskap* hvor vi kan lære å sette pris på, og holde fast i, kompleksitet og mangfold som en verdi, og ikke som et kaos (Røed, 2013, s. 19). Vi kan si at Mind Gap var et frirom, et gap i den vanlige tilværelsen, som ble en mulighet og en inspirasjon til å forstå og tolke

kompleksitet. Men for å få fullt utbytte av dette verket, måtte man selv komme med et «gap», altså med et åpent sinn.

Jeg har her vist at Mind Gap var en *særegen* formidling av hjerneforskningen, med mange uvanlige estetiske løsninger, men der formen likevel hang tett sammen med innholdet. Måten installasjonen påvirket kroppen, ved en form for koreografert sansning, gjorde at tilskueren kunne bli trukket inn i utstillingen på en virkningsfull måte. Som jeg har vist, ble dette aspektet brukt til å utvikle en mer dialogisk måte å kommunisere med publikum på. Dette synliggjorde et demokratisk potensiale i utstillingen, som igjen også lå i selve formen. Det var ikke bare én gyldig tolkning av Mind Gap. Publikum ble invitert til å delta i en slags estetisk forskning, og kravet om å gå fordomsfritt inn løper parallelt med all annen forskning, også hjerneforskningen.

Mind Gap gjorde et sterkt inntrykk på mange. Som avslutning på min avhandling vil jeg spørre retorisk «burde Mind Gap vært bevart?», og med utgangspunkt i dette belyse noen utfordringer for museene framover. På Museet for samtidskunst finner vi installasjonen *Indre rom V* av Per Inge Bjørlo, som er en slags ‘hjernesulptur’ som man kan gå inn i, og der opplevelsen kan sies å ha noe av den samme refleksive karakter som Mind Gap la opp til. På Astrup Fearnley museet finner vi *Mother and Child (divided)* av Damien Hirst, som ved å vise en oppdelt ku og en kalv kan minne om den estetiserte oppstillingen av hjernene på glass, og påkalle noen av de samme reaksjonene som i Mind Gap. Ved sin hybride form brakte Mind Gap elementer fra kunsten inn på det tekniske museet. Grensene mellom museumstypene blir mer uklare, men de nevnte verkene står utstilt permanent, mens Mind Gap ble revet. På et annet sted ville kanskje installasjonens rent estetiske kvaliteter i alle fall kvalifisert til en *diskusjon* om bevaring. Hvis installasjonen hadde blitt stående, ville den utvidet den etablerte estetiske praksis på Norsk Teknisk Museum. Å overraske publikum er en forventning og en nødvendighet. Store ulikheter i utstillingsformater skaper likevel utfordringer. Min personlige mening er at fysisk roligere overganger rundt Mind Gap kunne gitt flere i publikum en bedre museumsopplevelse. Men at Mind Gap skulle rives, lå i kortene fra starten av, for Mind Gap var en *hendelse* på museet, der installasjonen var et nav for ulike aktiviteter. Dette er det såkalte post-museet, hvor museet blir mer og mer et slags generelt kulturhus. Når utstillingen blir en hendelse, ligner det også på en *festival*. Dette skaper oppmerksomhet, og hjerneforskningen er en viktig tematikk som nok er verdig en «festival». En festival må nødvendigvis ta slutt, og vi kan si at Mind Gap var først og fremst en aktuell utstilling av hvordan vi ser på hjerneforskningen *nå*. Det er likevel ikke alt museet driver med som så lett

kan gjøres om til en festival, for eksempel det å vise fram en samling gjenstander, der det materielle nærværet er hovedpoenget. Disse gjenstandene er knyttet til noe annet vi assosierer med museet, nemlig at det ser bakover i tid. Nyere museologi har vist at utstillinger aldri har vært objektive og umedierte, selv om de har utgitt seg for å være det. Dermed kan vi si at selve utstillingen blir en slags «gjenstand» som sier noe om tenkemåten på den tiden. Det er bare noen få eldre utstillinger som enda finnes i uforandret form. Jeg deltok i en museologisk diskusjon om Hjemmefrontmuseet i Oslo, hvor utgangspunktet var et krav om fornyelse av innholdet i fortellingen om nordmenns innsats under 2. verdenskrig. I diskusjonen ble det argumentert for at museet (som er én permanent utstilling) heller burde bevares slik det er, fordi det nå dokumenterer *tenkemåten* rundt dette temaet de påfølgende tiårene. Innholdet i Mind Gap ville vært fullt mulig å oppdatere med for eksempel nye forskerintervjuer, uten å endre utstillingens karakter. De fleste museer opplever plassmangel, men digital museum har gjort det mulig i alle fall å få se bilder av mange flere av de gjenstandene som vanligvis bare finnes i magasinene. Selve utstillingene, og ikke bare gjenstandene, burde også dokumenteres på en grundig og standardisert måte. Å «bevare» Mind Gap digitalt ville egentlig ikke la seg gjøre på grunn av installasjonens egenart, men det har likevel en verdi å gjøre det.

I *Kroppens fenomenologi* sammenfatter Merleau-Ponty om Cézannes kunst at til tross for nitide beskrivelser med ord, forstår man først hva verket er når man erfarer det (Merleau-Ponty, 1994, s. 107). Han hevder videre:

En roman, et dikt, et maleri, et musikstykk er individer, dvs. væsener, hvor man ikke kan adskille uttrykket fra det uttrykte, og hvis mening kun er tilgjengelig ved direkte kontakt, og som udstråler deres betydning uten at forlade deres sted i tid og rum (Merleau-Ponty, 1994, s. 109).

Etter denne formuleringen gjør han et poeng av at *kroppen* i seg selv er som et kunstverk. Nøkkelen til Mind Gap vil jeg hevde lå her, i integreringen av det materielle nærværet med den kroppslige erfaringen, som satte i gang mentale prosesser. Med dette fikk Mind Gap vist at hjernen slett ikke er alene og isolert. Med de inntrykk og tanker som ble generert underveis fikk vi erfare vårt kreative tolkningspotensiale, og vår kreativitet er et eksempel på at tankene våre fremdeles er et mysterium. Vi ble minnet på gapet av ting vi ikke vet. Norsk Teknisk Museum viste dristighet ved å utvikle det store prosjektet Mind Gap, som ble en framtidsrettet utstilling. Samtidig grep Mind Gap tilbake. På sin særegne måte viste installasjonen fram museets gjenstander på en interessant og spennende måte, og dette er jo selve essensen ved museet.

Referanser og litteraturliste

Bal, Mieke. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto: University of Toronto Press

Bale, Kjersti. (2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax forlag as

Barker, Chris. (2008). *Cultural Studies*. London: Sage Publications Ltd.

Benjamin, Walter. (2008). Kunstverket i reproduksjonsalderen. I Bale, Kjersti, Bø-Rygg, Arnfinn (Red.), *Estetisk teori – en antologi*. (s. 214-239). Oslo: Universitetsforlaget AS

Berg, Ole T.. (2012). Politikk. *Store norske leksikon*. Hentet 10.09.2013, fra <http://snl.no/politikk>

Bourriaud, Nicolas. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax forlag as

Carroll, Lewis. (2012). *Alices's Adventures in Wonderland* [Kindle e-bok]. [s.l.]. Amazon

Change Performing Arts. (1993). *Robert Wilson Memory Loss*. Hentet 21.10.2013 fra <http://www.changeperformingarts.com/history/memory.html>

Costis. (2012). *Ursonate de Kurt Schwitters*. Hentet 02.10.2012 fra <http://www.costis.org/x/schwitters/ursonate.htm>

Damasio, Antonio. (2001). *Descartes' feiltagelse. Fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oslo: Pax forlag as

Danbolt, Gunnar, Johannessen, Kjell S., & Nordenstam, Tore. (1979). *Den estetiske praksis*. Bergen: Universitetsforlaget

Den norske legeforening. (2013). *Tar du vare på hjernen din?*. Hentet 03.06.2013 fra <http://legeforeningen.no/nyheter/2013/tar-du-vare-pa-hjernen-din/>

Det kongelige bibliotek. (2012). *Everything you can think of is true*. Hentet 04.10.12 fra <http://www.kb.dk/da/dia/udstillinger/tidligere/everything.html>

Dietrichs, Espen, & Gjerstad, Leif. (2008). *Vår fantastiske hjerne*. Oslo: Gyldendal

Djupdrædt, Martin Brandt, & Hatt, Henrik. (2009). Følelser på museum. *Nordisk Museologi*, 2009(1), 53-62.

Dysthe, Olga, Bernhardt, Nana, & Esbjørn, Line. (2012). *Dialogbasert undervisning. Kunstmuseet som læringsrom*. Bergen: Fagbokforlaget.

Ebert, Roger. (1968). *2001 – the monolith and its message*. Hentet 21.10.2013 fra <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/2001-the-monolith-and-the-message>

Emmanuel Levinas. (2001). I David Macey (Red.), *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin

Eriksen, Anne. (2009). *Museum, en kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag as

E24. (2012). *Syke hjerner ga besøksrekord*. Hentet 01.03.2012, fra <http://e24.no/media/syke-hjerner-ga-besoeksrekord/20154939>

Fellini, Federico. (2011). *Det søte liv* [DVD]. [s.n.] Atlantic

Fineart. (2013). *Auguste Rodin*. Hentet 01.09.2013, fra <http://www.fineart.no/doc/tenkeren>

French, Philip. (2000, 18.03). If you want to get ahead... *The Guardian*. Hentet fra <http://www.theguardian.com/film/2000/mar/19/philipfrench>

Greenblatt, Stephen. (1991). Resonance and Wonder. I Lavine, Stephen D, & Karp, Ivan, (Red.), *Exhibiting Cultures* (s. 42-56). Washington: Smithsonian Institution Press

Gundersen, Ståle. (2011). Filosofien og hjernen. *ARR, idehistorisk tidsskrift*, 2012(1), 41-63.

Gundersen, Ståle (2008). *Bevissthet og fysisk virkelighet*. Oslo: Unipub AS

Haraway, Donna. (2001). Det beskjedne vitnet. Feministiske diffraksjoner i vitenskapsstudier. I *Teknovitenskapelige kulturer*. Asdal, Kristin, Brita Brenna, & Ingunn Moser (Red.). Oslo: Spartacus forlag AS

Hausken, Liv. (2009). *Medieestetikk. Studier i estetisk medieanalyse*. Oslo: Scandinavian academic press

Hein, Hilde. (1997). The Art of displaying Science. I Tauber, Alfred I. (Red.), *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science*. (s. 267-288). Houten. Springer Netherlands

- Hesmondhalgh, David. (2013). *The Cultural Industries*. London: Sage Publications Ltd.
- Huseby, Hege Børrud. (2013). *Prosjekt: utstillingskritikk*. Hentet 01.10.2013 fra <http://museumsandmedia.blogspot.no/p/prosjekt-utstillingskritikk.html>
- Huseby, Hege Børrud. (2012a). *Mind Gap - og forholdet mellom form og innhold*. Hentet 01.10.2013 fra <http://museumsandmedia.blogspot.no/p/prosjekt-utstillingskritikk.html>
- Huseby, Hege Børrud. (2012b). *Mind Gap*. *Museumsnytt*. Hentet 01.10.2013 fra <http://www.museumsnytt.no/nyheter/mind-gap>
- Høystad, Ole Martin. (2011). *Hjertet. En kulturhistorie*. Oslo: Spartacus
- Jansen, Jan, & Glover, Joel. (2009). *Sansene. Store medisinske leksikon*. Hentet 01.06.13 fra <http://sml.snl.no/sansene>.
- Jacques Lacan. (2001). I David Macey (Red.), *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin
- Kanin. (1992). I Hans Biedermann (Red.), *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelen
- Koreografi. (2009). *Store norske leksikon*. Hentet 01.10.2013, fra <http://snl.no/koreografi%2Futforming>.
- Kringelbach, Morten L.. (2006). *Hjernerum. Den følelsesfulde hjerne*. København: People's Press
- Kulturrådet. (2013). *Museene i Norge*. Hentet 07.09.2013 fra http://kulturradet.no/museumsutvikling/vis-artikkel/asset_publisher/O5qy/content/fakta-museum-museene-i-norge
- Kurator. (2013). *Store norske leksikon*. Hentet 01.10.2013, fra <http://snl.no/kurator>.
- Larsson, Lars Olof (1997). *Metodelære i kunsthistorie*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s.
- Library of Congress. (1990). *Presidential Proclamation 6158*. Hentet 03.05.2011 fra <http://www.loc.gov/loc/brain/proclaim.html>
- Louis Althusser. (2001). I David Macey (Red.), *Dictionary of Critical theory*. London: Penguin.

- Lys. (1992). I Hans Biedermann (Red.), *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelen
- Macdonald, Sharon. (2002). *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford: Berg
- Marstine, Janet (Red.). (2007). *New museum theory and practice*. Oxford: Blackwell publishing
- Mathisen, Arve. (2000). Kropp og sanser i lys av Steinerpedagogikken. *Arvema*. Hentet 01.08.2013 fra <http://arvema.com/tekster/am-kropp-sanser.htm>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax forlag as
- Merleau-Ponty, Maurice. (2002). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge
- Moland, Tallak. (2011). *Historien om Akerselva*. Oslo: Christiania forlag
- Mordhorst, Camilla. (2009). Museer, materialitet og tilstedevær. I Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen, & Camilla Mordhorst: *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag
- Moustakas, Clark. (1994). *Phenomenological Research Methods*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Museion. (2009). *Store norske leksikon*. Hentet 01.10.2011, fra <http://snl.no/museion>.
- Museumsnytt. (2013). *Om Museumsnytt*. Hentet 01.11.2013, fra <http://www.museumsnytt.no/om-museumsnytt>
- Nietzsche, Friedrich. (1956). *Thus Spoke Zarathustra*. New York: Viking Press
- Nipen, Kjersti. (2011, 16.04). Det er tanken som teller. *Aftenposten*, Morgen, Del 2, s. 6.
- Nordal, Snorre. (2012). *Midtveis?*. Oslo: Norsk Teknisk Museum
- Norges museumsforbund. (2012). *Årets museum 2011*. Hentet 01.03.2012, fra http://museumsforbundet.no/?page_id=1800
- Norsk Teknisk Museum. (2011). *Atten forskningsportretter*. Oslo: Norsk Teknisk Museum
- Norsk Teknisk Museum. (2012a). *Mind Gap Mal 8.-10- trinn. Revidering høsten 2012*. Oslo: Norsk Teknisk Museum

- Norsk Teknisk Museum. (2012b.) *Aktiviteter CV Mind Gap*. Oslo: Norsk Teknisk Museum
- Norsk Teknisk Museum. (2013a). *Norsk Teknisk Museum*. Hentet 01.09.2013, fra <http://www.tekniskmuseum.no/museet/norsk-teknisk-museum>
- Norsk Teknisk Museum. (2013b). *Kart over utstillingene*. Hentet 01.09.2013, fra <http://www.tekniskmuseum.no/utstillingene/kart-over-utstillingene>
- Norsk Teknisk Museum. (2013c). *Liste over utstillingene*. Hentet 01.09.2013, fra <http://www.tekniskmuseum.no/utstillingene/liste-over-utstillingene>
- NOU 1996:7 *Museum Mangfold, minne, møtestad* Oslo: Statens forvaningstjeneste
- Næringsdepartementet. (2011). *Proposisjon 1 S*. Hentet 03.04.2011 fra: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/nhd/dok/regpubl/prop/2011-2012/prop-1-s-20112012/1.html?id=658833>
- Olafur Eliasson. (2009). *Store norske leksikon*. Hentet 08.06.2013 fra http://snl.no/Olafur_Eliasson.
- Oliveira, Nicolas de, Oxley, Nicola, & Petry, Michael. (1997). *Installation art*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Otto-Bernstein, Katharina. (2006). *Absolute Wilson*. München: Prestel Verlag
- P3. (2011). *Topp 5: Gale vitenskapsmenn*. Hentet 01.10.2013 fra <http://p3.no/filmpolitiet/2011/10/topp-5-gale-vitenskapsmenn/>
- Picturing the Brain. (2013). *About*. Hentet 01.03.2013 fra <http://picturingthebrain.org/about/>
- Ranci re, Jacques. (2012). *Den emanisperte tilskuer*. Oslo: Pax forlag as
- Repstad, Pål. (1993). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget
- Rose, Steve. (2010) Tron Legacy – Review. *The Guardian*. Hentet 11.10.2013 fra <http://www.theguardian.com/film/2010/dec/05/tron-legacy-film-review>
- Røed, Kjetil (2013, 01.11.2013) Fast stoff i en flytende modernitet. *Kunstløftet* (2013, 2), 18-19.

- Safir, Margery Arent. (red.) *Robert Wilson from within*. Paris: Flammarion S.A.
- Simensen, Anne Synnøve, & Nessheim, Ragnhild. (2012). Mary Wollstonecraft Shelley. *Store norske leksikon*. Hentet 12.10.2013 fra http://snl.no/Mary_Wollstonecraft_Shelley.
- Skjelsbæk, Jørgen. (2011, 23.06). Kunnskaps løftet [sic]. *Teknisk ukeblad*, s. 32.
- Solhjell, Dag. (2001). *Formidler og formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Surrealism. (2001). I David Macey (Red.), *Dictionary of Critical theory*. London: Penguin.
- Søbye, Espen. (2007). Vel ivaretatt. *Dagbladet*. Hentet 04.09.2013 fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/01/29/490254.html>
- Sørensen, Anne Scott, Høystad, Ole Martin, Bjurstrøm, Erling, & Vike, Halvard. (2008). *Nye kulturstudier*. Oslo: Scandinavian Academic Press / Spartacus forlag
- The Watermill Center. (2010). *Mind Gap* [kompendium]. New York: the Watermill Center
- Thøgersen, Ulla. (2004). *Krop og fænomenologi. En introduktion til Merleau-Pontys filosofi*. Århus: Gyldendal Akademisk.
- Traweek, Sharon. (2001). Kropper som bevis: Lov og orden, sexy maskiner og erotikken i feltarbeidet blant fysikere. I *Teknovitenskapelige kulturer*. Asdal, Kristin, Brita Brenna, & Ingunn Moser (Red.). Oslo: Spartacus forlag AS
- Tre. (1992). I Hans Biedermann (Red.), *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelen
- Vestheim, Geir. (1994). *Musea i eit tidsskifte*. Oslo: Samlaget
- Watermill center. (2013). *About*. Hentet 02.10.2013, fra <http://watermillcenter.org/about>
- Watson, Sheila. (Red.) (2007). *Museums and their Communities*. London: Routledge

Bilder og illustrasjoner

Side 15: Wikimedia, fri lisens

Side 16: © Norsk Teknisk Museum 2011

Side 64: Wikimedia, fair use lisens

Side 75 (2 av 6 elementer i collage), & side 102: © rwimages2009

Alle øvrige bilder og illustrasjoner: © forfatteren.

Vedlegg: 4 intervjuguider

VEDLEGG 1: INTERVJUGUIDE, KURATOR

Dato _____ Starttid _____ Ferdig _____

1. Biografiske opplysninger om utdanning og praksis fra andre relevante prosjekter.
2. Forhold til fagfeltet museologi (opposisjon, ønsker å gjøre noe nytt? Videre etter MG?)
3. Forhold til Norsk Teknisk Museum (opposisjon / videreutvikle? Videre etter MG?)
4. Hvordan ble MIND GAP til? (Idéprosess, praktisk prosess, mediestrategi, etterbruk)
5. Alternativer hvis dette ikke hadde latt seg realisere med Robert Wilson
6. Ressursbruk (finansiering, omdisponering av personalressurser, eventuelle konflikter)
7. Kompromisser / ideer som ikke lot seg realisere
8. Utvelging av objekter. Kriterier? (Filosofi, vitenskapshistorie, forhold til dagens diskurs, estetikk, kuriosita... er det en tråd, eller er utvalget skjønnsmessig representativt?)
9. Utelatelser: kjønnsaspekt, etnisk aspekt, overgrep og feilspor i hjerneforskningen som skallemåling etc. Spørsmål om intelligens og menneskeverdi.

VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE, CO-DESIGNER

Intervjuguide for Mind Gap på Litteraturhuset 7.5. 2012

Dato _____ Starttid _____ Ferdig _____

1. Bio and background.
2. From architect to artist/scenographer
3. Connection with Robert Wilson
4. Other similar projects?
5. Creative freedom when encountering a non-art institution.
NTM was different?
This 'freedom' is just a myth, anyway?
6. Does 'learning' matter, and if so with what consequences? I.E. conflicts?
7. But is it art? (but does it matter)
8. Is this the future of artist's work (free from art institutions)
9. What, then, happens with audience's meditation i art galleries?
10. Body and space. New(?) ways of engaging and experiencing. What philosophical ideas are used here? (touch upon Plato, Kant, Husserl, Sartre, M-Ponty, ...
! Culture studies look on body participation, excitement in engagement...)
11. The CHOREOGRAPHY statement. Elaborate...
12. Mind Gap tells a story, but is it important that the audience interprets this correctly?
13. The use of negative space. Leaving things out (on purpose) (F.I abuse of brain research...)
14. Other effects, like disorientation, body scale, sound, smell ... etc.

VEDLEGG 3: INTERVJUGUIDE, AVDELINGSLEDER

Dato _____ Starttid _____ Ferdig _____

1. Biografiske opplysninger om utdanning og praksis fra andre relevante prosjekter.
2. Forhold til fagfeltet museologi (opposisjon, ønsker å gjøre noe nytt? Videre etter MG?)
3. Forhold til Norsk Teknisk Museum (opposisjon / videreutvikle? Videre etter MG?)
4. Hvordan ble MIND GAP til? (Idéprosess, praktisk prosess, mediestrategi, etterbruk)
5. Alternativer hvis dette ikke hadde latt seg realisere med Robert Wilson
6. Ressursbruk (finansiering, omdisponering av personalressurser, eventuelle konflikter)
7. Kompromisser / ideer som ikke lot seg realisere
8. Utvelging av objekter. Kriterier? (Filosofi, vitenskapshistorie, forhold til dagens diskurs, estetikk, kuriosa... er det en tråd, eller er utvalget skjønnsmessig representativt?)
9. Utelatelser: kjønnsaspekt, etnisk aspekt, overgrep og feilspor i hjerneforskningen som skallemåling etc. Spørsmål om intelligens og menneskeverdi.

Spørsmålsskjema til publikum som har besøkt installasjonen Mind Gap på Norsk Teknisk Museum

VEDLEGG 4

1. Er dette første gang du har besøkt Mind Gap? Ja Nei
2. Visste du om Mind Gap fra før?
(hvis nei, hopp over neste) Ja Nei
3. Hadde du bestemt deg for å besøke Mind Gap før du dro hit? Ja Nei
4. Hva handler Mind Gap om, slik du ser det? (flere svar mulig)
- | | | |
|----------------------------|------------------------|-----------------|
| (noe av) Hjerneforskningen | Hvordan hjernen virker | hjernesykdommer |
| (sanse)Opplevelse(kunst) | Refleksjon/filosofi | Vet ikke |
-
5. Har dere hatt om hjerneforskning på skolen / leser du artikler eller ser på tv/nettet om hjerneforskning? Ja Nei
6. Så du noe helt uventet i Mind Gap? Ja Nei
- Eventuelt forklar _____
7. Synes du noe av det du så var ekkelt eller skremmende? Ja Nei
8. Gikk du litt fram og tilbake, eller gikk du rett gjennom? Ja Nei
9. Så du på noen av videoene og hørte hva som ble sagt, i lang tid? Ja Nei
10. Hva, hvis noe, var positivt med Mind Gap?
- | | | | | | |
|---------------|--------------|---------------|-------------|--------------|-----------|
| morsomt | spennende | annerledes | interessant | engasjerende | personlig |
| rom 1 (speil) | rom 2 (skog) | rom 3 (mørkt) | _____ | | |
11. Hva, hvis noe, var negativt med Mind Gap? _____
- | | | | |
|-------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------|----------|
| Lærte lite nytt | Forvirrende | Skjønte ikke hva jeg skulle gjøre | For kort |
| Tar for lang tid å høre på videoene | Skulle vært mer innhold | _____ | |
12. Hvor ofte besøker du Teknisk Museum / hvor mange ganger har du vært her i 2012? _____
13. Personlige opplysninger: Mann Kvinne Fødselsår: _____
- Har du utdanning eller yrke innenfor medisin eller hjerneforskning: _____