

UiT

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

Fotografi i forgrunnen

Fotodokumentasjon og bildebruk i kulturhistoriske museer

Hanne Hammer Stien

Avhandling levert for graden Philosophiae Doctor – desember 2016



FOTOGRAFI I FORGRUNNEN

Fotodokumentasjon og bildebruk i kulturhistoriske museer

Hanne Hammer Stien

Avhandling levert for ph.d.-graden i kunsthistorie

Institutt for språk og kultur

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

UiT Norges arktiske universitet i Tromsø

desember 2016

Forord

Det er mange som har bidratt til at jeg kunne gjennomføre dette doktorgradsprosjektet. Først og fremst vil jeg takke de involverte i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» for å ha laget interessante utstillinger som jeg kunne forske på, og for velvillig å ha svart på alle mine spørsmål. Takk spesielt til Sveinulf Hegstad og Mari Hildung ved henholdsvis Tromsø Museum og Perspektivet Museum som har vært svært behjelpelig med å skaffe til veie bildematerialet som inngår i avhandlingen. Min hovedveileder Elin Haugdal fortjener en stor takk for at hun har holdt stand. Med faglig kløktighet har hun loset meg gjennom prosessen, og det siste året har hun gjort gjentagende, grundige lesninger og kommet med avgjørende litteraturtips. Takk til min veileder Sigrid Lien for å ha inspirert meg til å ta fatt på doktorgradsprosjektet, og for å ha invitert meg inn i det nordiske forskningsnettverket *Visions of the Past. Images as Historical Sources and the History of Art History*. Hennes lesning av en tidlig skisseversjon av avhandlingen var avgjørende for at avhandlingen ble som den ble. Min veileder Anita Maurstad vil jeg takke for hele tiden å ha trodd på meg og å ha hjulpet meg til å stole på meg selv. Våre jevnlige samtaler har betydd mye. I tiden som stipendiat ved Tromsø Museum – Universitetsmuseet (2009–2013) var mine medstipendiater uvurderlig. Jeg savner alle de tverrfaglige samtalerne vi hadde, både om museal tematikk og andre kulturvitenskapelige spørsmålsstillinger. Takk til Anniken Greve, som i den tiden jeg var stipendiat ledet fremleggingsseminarene ved Institutt for språk og kultur. Stipendiatene som deltok på disse seminarer fortjener også en stor takk. Alle deltagerne i forskningsnettverkene *Visions of the Past. Images as Historical Sources and the History of Art History* (2008–2011), *Museers viten – Museumsviten* (2010–2013) og *Curatorial challenges* (2015–2016) har på hver sin måte bidratt til å utvikle meg som fagperson. Argumentasjonen som føres i avhandlingen er sterkt påvirket av diskusjoner som har vært ført i disse nettverkene. Takk til Tromsø Museum som lot meg beholde kontor på museet etter at min stipendiatperiode var over. Det har fungert som et tilfluktssted når alle mine arbeidsforhold har gjort det vanskelig å konsentrere seg og holde hodet klart. De ansatte på UBs avdeling ved Tromsø Museum fortjener også en takk. Uten

inntektsgivende arbeid hadde det ikke vært mulig å ferdigstille avhandlingen. Takk derfor til mine arbeidsgivere og gode kollegaer ved Kunstakademiet i Tromsø, Faggruppe for kunstvitenskap og Polarmuseet, alle enheter ved UiT Norges arktiske universitet. I tillegg til å ha arbeidet på disse hver for seg unike, institusjonene har mitt virke som frilans kritiker, skribent, kurator og yogalærer holdt meg i kontakt med praksisfeltet og tillatt meg å være til stede i kroppen, ikke bare i hodet. Takk også til familie og venner som har gitt meg støtte, og som tålmodig har ventet på at jeg skulle avslutte dette prosjektet. Og til slutt, tusen takk til dere tre som står meg aller nærest, og som jeg ofte yter minst rettferdighet, Mikael – du er et fjell – Isak og David – deres kritikk og motstand er den aller viktigste. I den perioden jeg har arbeidet med dette prosjektet har dere gått fra noen som var avhengig av min omsorg, til å bli noen som også viser stor omsorg for meg.

Tromsø, desember 2016

Innholdsfortegnelse

FORORD	iii
1. FOTOGRAFI I FORGRUNNEN.....	7
Fotografi og museum – som forskningsfelt.....	16
Museal fotodokumentasjon	21
Museumsfotografiers funksjoner og roller	26
Fotografi og museum i en materiell- og billedlig vending.....	30
Et utvidet estetikkbegrep	35
Avhandlingens oppbygning	39
2. MUSEAL FOTODOKUMENTASJON SOM METODE	45
Fra deltagende observasjon til medvirkning	52
Systematisk bruk av fotografi.....	56
3. MUSEUMSHISTORISKE OG MUSEOLOGISKE KONTEKSTER	60
Tromsø Museum	60
Perspektivet Museum	65
4. OPPTAKS- OG UTSTILLINGSKONTEKSTER	71
«Øyeblikk».....	71
Tematisk inndeling	74
Etablering av et nordnorsk billedarkiv	79
Museal regionalisering	83
«Flytende russisk»	87
Stedsinndeling	90
En motsats til mediabildet.....	93
Møteplass for kulturdialog	95
5. DEN MUSEALE FOTODOKUMENTASJONENS TIDSPERSPEKTIVER	98
Redningsaksjon.....	100
Samtidsorientering	108
Synliggjøringsprosjekt	116
6. DEN MUSEALE FOTODOKUMENTASJONENS ESTETIKK	133
Motivgrupper	136

Miljøskildringen: fotografi som vindu mot verden.....	139
Portrettet: fotografi som møtested	158
Interiøret: fotografi som materialisering	177
7. KULTURHISTORISKE MUSEERS DREINING MOT BILDET: FOTODOKUMENTASJON OG KUNST	194
Kunstneriske intervensjoner	199
Intervensjon som samarbeid.....	202
Intervensjon som kulturpolitikk	207
Total installasjon.....	210
Kunnskapsmantra.....	214
Et estetisk regime	218
KILDER OG LITTERATUR.....	224
Litteraturliste.....	224
Arkiv og utstillinger.....	257
Upubliserte kilder	258
BILDELISTE	259

1. Fotografi i forgrunnen

I september 2013 var jeg på omvisning på KaviarFactory i Henningsvær i forbindelse med norsk-russiske kulturdager i Svolvær.¹ På galleriet ble det vist en utstilling med fotografier av Rune Johansen. Han er kjent for sine «usminkede» og hverdagslige fotografier fra Nord-Norge.² Fotografiene portretterer mennesker og miljøer Johansen



Figur 1 Fra gammelfjøsene ble publisert i Rune Johansens bok *Hiv Mannskjiten* (2004). Foto: Rune Johansen

¹ KaviarFactory holder til i en restaurert kaviarfabrikk. Fabrikken ble bygget i 1920-årene og var virksom som kaviarfabrikk inntil 1990-tallet, se <http://www.kaviarfactory.com/about/>, lastet og lest 08.12.2016.

² Rune Johansen ble født i Bodø i 1957. Han er autodidakt fotograf og slo gjennom som kunstner etter å ha deltatt på Høstutstillingen i 1990. Etter at han mottok Statens garantiinntekt for kunstnere i 2003, begynte han å arbeide som kunstner på heltid. Ved siden av utstillingsvirksomheten har Johansen siden 2004 gitt ut seks fotobøker på Forlaget Press. Den første av disse var *Hiv mannskjiten*.

har hatt kjennskap til siden oppveksten, enten det er familie og bekjente av fotografen som kommer til syne i bildene, eller det er deres hjem og interiører som utgjør motivene. Et fotografi med tittelen *Fra gammelfjøsen* (Fig. 1) viser et utsnitt av interiøret i fjøset til Johansens onkel, «han onkel Leif», som fotografen selv kaller ham. Fra taket og på veggene i fjøset henger det verktøy og andre gjenstander tett i tett. Mange av gjenstandene er slitte og rustne, mens andre ser ut til å være av nyere dato. Innimellom henger det også brukte melkekartonger og annet skrap. Det som umiddelbart oppleves som et salig kaos synes likevel å være preget av en sirlig orden. Alle gjenstandene har tydeligvis sin vante plass selv om det er vanskelig for en utenforstående å lokalisere denne «ordenens logikk». Teksten som ledsager *Fra gammelfjøsen* i Johansens bok *Hiv mannskjiten* (2004) underbygger dette. Johansen skriver: «En gang jeg kom til Steigen, måtte jeg spørre onkel Leif etter nøkkelen til skottet hvor sykkelen min var innelåst. – Han heng i gammelfjøsen. Svarte onkel Leif.»³ Det ukommenterte sitatet viser at «onkel Leif» visste nøyaktig hvor han hadde tingene. I hans univers hadde tingene han samlet i fjøset klar mening og funksjon.

Da Johansen i forbindelse med omvisningen på KaviarFactory selv presenterte *Fra gammelfjøsen*, fortalte han at det etter at onkelen gikk bort har vært flere som har ytret ønske om at gjenstandene fotografiet referer til, burde innlemmes i en museumssamling. Dette har likevel ikke hendt, fortsatte Johansen, og begrunnet «handlingslammelsen» med at det ikke har vært noen som har orket å ta tak i saken. Til min forundring trakk han på skuldrene av denne årsaksforklaringen i stedet for å beklage seg, og signaliserte at innlemmelsen av onkelens gjenstander i en museumssamling også for ham var uviktig. For som Johansen selv forklarte det: «Med mine fotografier, min kunst, bidrar jeg til å ta vare både på tingene og miljøene tingene inngår i.»⁴ Slik fungerer Johansens uttalelse som et argument for at fotografi har evne til å formidle og ta vare på miljøer, gjenstander i miljøer, mennesker og identiteter – med andre ord det vi kaller kulturhistorie.

³ Johansen 2004: 46

⁴ Omvisningen med Rune Johansen på Kaviar Factory fant sted tirsdag 17.09.2013.

De siste tiårene er det en tydelig tendens at kulturhistoriske museer bruker flere bilder i sine utstillinger, særlig fotografier. Kunst har også fått en større plass i museene, spesielt det som kalles kunstneriske intervensjoner. En av årsaken til dette kan være at bilder og kunst oppfattes å appellere til sansene og likeledes forstås å ha et bredt tolkningspotensial.⁵ Likevel hevder historiker Susan A. Crane at fotografier i hovedsak utgjør bakgrunnen i de kulturhistoriske museene – de setter scenen, men opptrer ikke selv.⁶ Når fotografier kommer i forgrunnen, er det kun fordi fotografiene fungerer på samme måte som kunst, argumenterer hun. Fotografier tjenestegjør, ifølge Crane, på den ene siden som dekorative elementer i museenes utstillinger, noe som gjør at deres egenverdi blir underkommunisert. På den andre siden virker fotografier som dokumentariske vitner i museene ved at de etablerer en historisk kontekst for andre gjenstander, eller fordi de iscenesetter museenes argumentasjon visuelt. I henhold til Cranes argumentasjon trår fotografier tilbake for museumsgjenstandene blant annet fordi deres opptaks- og brukskontekster neglisjeres – det være seg forhold knyttet til fotografens og institusjonens biografi, arkiveringssystem og lagringsforhold eller tekniske forhold.⁷ De kulturhistoriske kontekstene til fotografiene kommer med andre ord ut av fokus. Rune Johansens kommentar er i så måte interessant, fordi den utfordrer Cranes argumentasjon. Johansens fotografier stilles ut som kunst, og fungerer som kunst, men de har i tillegg, om vi skal tro Johansen, en kulturhistorisk kontekst som kleber seg til fotografiene – også når de stilles ut som kunst.

Denne avhandlingen er gitt tittelen «Fotografiet i forgrunnen. Fotodokumentasjon og bildebruk i kulturhistoriske museer». Kjernen i avhandlingens problemkompleks er spørsmålene om hvilken posisjon fotografi har- og hvordan fotografi *virker* i kulturhistoriske museer. Disse spørsmålene reiser en rekke nye spørsmål; Hvilke praksiser inngår museenes fotodokumentasjon i? Hvilke betydninger tilskrives museumsfotografiene, og hvilke kontekster iverksetter de? Hvilke virkemidler tar

⁵ Se for eksempel Mordhorst 2009 og Purkis 2013.

⁶ Crane 2013: 124

⁷ Crane 2013: 137

museenes fotografer i bruk? Hva rammer museumsfotografiene inn?

Museumfotografier er også en del av en større bildekultur.⁸ Hvilken betydning har det at fotodokumentasjon og kunst får en større plass i kulturhistoriske museer? Hva signaliserer museenes dreining mot bildet? For å avgrense problemkomplekset har jeg valgt å ta utgangspunkt i en bestemt, fotografisk praksis som fra 1960-tallet har vokst frem i de kulturhistoriske museene. Denne praksisen benevner jeg *museal fotodokumentasjon*. Når jeg bruker begrepet museal fotodokumentasjon, sikter jeg til prosjekter der ansatte i kulturhistoriske museer har fotografert et gitt felt eller miljø med sikte på at fotografiene på et senere tidspunkt kan vises frem eller stilles ut som framvisninger av noen særlige kulturelle forhold.



Figur 2 Portrettet med bildeteksten «Øivind Kristiansen, tungeskjærer» (1986) ble vist i «Øyeblikk», produsert av Tromsø Museum i 1997. Foto: Helge A. Wold

Det grunnleggende empiriske materialet i avhandlingen er produsert av kulturhistoriske museer lokalisert i Tromsø og vist i utstillingene med titlene

⁸ Lundström 1993: 12

«Øyeblikk: Fotografier fra Nord-Norge 1960-1997» (1997)⁹ og «Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter vest» (2004). De enkeltstående, museale fotodokumentasjonene består selvfølgelig av et langt større materiale enn de fotografiene som vises i utstillingene, og må derfor anses som et utvalg ut av et større materialet som befinner seg i de respektive museenes samlinger. Den førstnevnte utstillingen er frembrakt av Tromsø Museum – Universitetsmuseet, mens den sistnevnte er laget av Perspektivet Museum. I «Øyeblikk» er det overordnede temaet nordnorsk kystkultur i perioden etter andre verdenskrig og i «Flytende russisk» er det russisk trålerkultur i en nordnorsk kontekst som blir behandlet, både i et samtidig og i et historisk perspektiv.

I tillegg til at «Øyeblikk» og «Flytende russisk» overveiende baserer seg på museal fotodokumentasjon, fremstår fotografiene som presenteres i utstillingene som selvstendige utstillingselementer. Den museale fotodokumentasjonen og utstillingene fungerer samlet som eksempler på en måte å oppta og presentere fotografier på som er blitt vanlig i de kulturhistoriske museene, og som gjør at det ikke alltid er like lett å skille en kulturhistorisk utstilling fra en kunstutstilling. Det betyr selvsagt ikke at disse museale fotodokumentasjonene, «Øyeblikk» og «Flytende russisk», er representative for alle måter fotografi blir opptatt og presentert på i kulturhistoriske museer i samme periode.

Avhandlingens problemkompleks berører flere tematikker. Ett tema knytter an til tid. Etter at historikerne Eric Hobsbawns og Terence Rangers ga ut *The Invention of Tradition* i 1983 ble oppfatningen om at tradisjon egentlig er en nåtidskonstruksjon utbredt.¹⁰ Sett i forhold til en slik oppfatning sier museenes utvelgelse av elementer fra fortiden like mye samtiden som om fortiden. Mens fortiden frem til 1960-tallet hovedsakelig var de kulturhistoriske museenes grunnlag for utvelgelse og symbolsk tilskrivning, har samtiden og fremtiden i større grad blitt vektlagt av museene de siste femti årene. Selv om den museale fotodokumentasjonen allerede på 1960- og 1970-tallet ble karakterisert som samtidsdokumentasjon, bidrar den museale fotodokumentasjonen til, og skrives inn i, ulike fortellinger om tid. Museenes vekting

⁹ Etter samtale med Sveinulf Hegstad har det kommet frem at det har blitt operert med to titler på Øyeblikk. Den opprinnelige tittelen var «Øyeblikk: Fotografier fra Nord-Norge 1960–1997». I en folder produsert i 1998 tas tittelen «Øyeblikk: Fotografier fra Nord-Norge 1960–1998» i bruk, og det har derfor vært den tittelen som har vært mest brukt i ettertid.

¹⁰ Thuen 2001: 14–15; Hobsbawn og Ranger 1–14

av tid og endringer i historieforståelsen påvirker altså ikke bare museenes fortellinger på et overordnet plan, men har betydning for den museale fotodokumentasjonens motiver og hvilke betydninger motivene tilskrives. Ved å undersøke motivene til den museale fotodokumentasjonen, og holde motivene sammen med fotografiens opptakssituasjon og brukssammenheng, gjør avhandlingen synlig på hvilken måte tidsperspektivene til museene påvirker hva det er museene velger ut, og hvordan det som velges ut tilskrives betydning. Den komplekse relasjonen mellom institusjonelle og disiplinære kunnskapsfelt italesettes i denne sammenhengen.

Et annet tema for avhandlingen knytter an til museenes bruk av fotografiske bilder i deres formidling av kulturhistorie. Bilder forholder seg på forskjellige måter til betrakteren, og har ulik grad av appell og ignorans. Gjennom å studere den museale fotodokumentasjonens motiver og de formale virkemidlene i fotografiene, ser jeg nærmere på hvilke relasjoner til betrakteren den museale fotodokumentasjonen legger til rette for. Betrakterposisjonene i fotografiene fungerer i neste omgang som en inngangsport til å forstå hvordan museologisk tenkning om museumspublikummets rolle virker inn på de kulturhistoriske museenes fordeling av det sanselige, for å bruke den franske filosofen Jacques Rancières begreper, altså hvordan tid og rom deles opp, og hva denne delingen gjør med museumspublikummets blikk.¹¹ For Rancière er det et viktig poeng at det er en sammenheng mellom delingen av det sanselige og politikk, fordi «politikk dreier seg om hva som kan sees og hva som kan sies om det som ses, om hvem som har kompetanse til å se og evnen til å tale, om rommenes egenskaper og tidens muligheter.»¹² Ved å undersøke forholdet mellom fotografiens betrakterposisjoner og kunnskapsfelt knyttet til pedagogikk og formidling argumenterer jeg for at museenes politiske dimensjon også kommer til uttrykk som en form for sanselig erfaring.

Et tredje tema for avhandlingen er koblet opp mot forholdet mellom museumsfotografier og gjenstander. Museenes motivering for fotodokumentasjonene, som avhandlingen kretser rundt, ligner til forveksling argumentasjonen til Rune Johansen. Fagfolk i de kulturhistoriske museene ytrer ikke noe ønske om at de

¹¹ Rancière 2007 (2000): 92–93

¹² Rancière 2007 (2000): 92

gjenstandene og miljøene museumsfotografiene referer til skal innlemmes i museenes samlinger.¹³ Det er ofte tilstrekkelig for museumsconservatoren at gjenstander, miljøer og mennesker bevares i fotografiske bilder produsert gjennom museal fotodokumentasjon, eller de tar i bruk sanselige opplevelser og kunstneriske virkemidler som alternative samlings-, lagrings- og formidlingspraksiser.¹⁴ På den ene siden synes altså troen på det fotografiske mediet stor. Digitaliseringen av museenes gjenstandssamlinger, muliggjort av fotografi, omtales på den andre siden gjerne som dematerialisering av museenes virksomhet. I sin ytterste konsekvens forstås fotografi og digital formidling av samlingene å rive ned både museenes vegger og gjøre museumsgjenstandene i seg selv overflødige.¹⁵ En slik tenkning gjør diskusjonen om forholdet mellom fotografi og gjenstander svært aktuell. På samme tid som fotografi kritiseres for å bidra til en dematerialisering av museenes virksomhet, så har digitaliseringen av museenes fotosamlinger nettopp vært med på å rette oppmerksomhet mot fotografiers historisitet og materialitet – deres gjenstandsmessighet.¹⁶ Gjenstandsfokuset, som finnes både i deler av den museale fotodokumentasjonens begrunnelse og i mange av den museale fotodokumentasjonens motiver, gjør det dermed betimelig å se nærmere på hvilke forståelser av materialitet det er den museale fotodokumentasjonen ringer inn eller artikulerer.

Et fjerde tema for avhandlingen er dreiningen mot fotodokumentasjon og kunst i de kulturhistoriske museene. Det er ikke bare fotografi som har fått større plass i museenes utstillinger de siste tiårene. Kunstneriske intervensjoner har parallelt inntatt en sentral rolle. Ved å i større grad enn tidligere ta i bruk fotodokumentasjon og kunst legger museene til rette for en særlig form for sansning, først og fremst gjennom blikket, men også ved å aktivere de andre sansene.¹⁷ Fordypelsen i den enkelte museumsgjenstanden skyves samtidig til side og erstattes av at utstillingene tar form som en total installasjon der det sosiale står i sentrum. Det er snakk om at de

¹³ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008; Intervju med Hege A. Wold 20.10.2008; Intervju med Mari Karlstad 09.10.2008

¹⁴ Berkaak 2009: 14

¹⁵ André Malraux (1901–1976) var tidlig ute med å reflektere over hvordan reproduksjonen av kunstverk ved hjelp av fotografi gjør mulig et imaginært museum, det han beskriver som et museum uten vegger. Han ga i 1947 ut boken *Le musée imaginaire*.

¹⁶ Edwards og Lien 2014: 6

¹⁷ Berkaak 2009: 14–15



Figur 3 Interiørmotiver står sentralt i «Flytende russisk». Utgangspunktet for dette fotografiet er interiøret i en russisk tråler liggende til kai i Tromsø. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

kulturhistoriske museene beveger seg fra en form for gjenstandsetetikk til en form for erfaringsestetikk.¹⁸ Ved å undersøke de kulturhistoriske museenes bruk av fotodokumentasjon og kunst diskuterer jeg hvilken rolle museene har i dagens samfunn, hva det betyr at skillet mellom kunstneriske og kulturhistoriske fremstillinger brytes ned, og at betrakteren innrømmes en likeverdig posisjon i museenes produksjon av kunnskap som de museumsansatte.

Helt siden det ble mulig å fikserer fotografier har menneskets samlingsbehov vært en av drivkreftene bak forsøk på å fotografere alle verdens bestanddeler. Kunsthistoriker Benjamin H. D. Buchloh argumenterer for at det universelle og encyklopediske samlingsprinsippet – slik vi finner det i all arkivarisk og museal samlingsvirksomhet – har vært en integrert del av fotografiet siden begynnelsen av

¹⁸ I innledningen til *Eстетikk: Sansning, erkjennelse og verk* beskriver kunsthistoriker Bente Larsen kunstmuseenes overgang fra verksetetikk til erfaringsestetikk. Dette sammenfaller med det jeg opplever som er overgang fra gjenstandsetetikk til erfaringsestetikk i de kulturhistoriske museene. Dette betyr selvfølgelig ikke at verksetetikken og gjenstandsetetikken blir helt borte, hverken i kunstmuseer eller i kulturhistoriske museer. Larsen 2006: 7–8

fotografiets historie.¹⁹ Det er heller ikke tilfeldig at fotografi ble til i samme periode som den moderne museumsinstitusjonen.²⁰ Det fotografiske mediet og det offentlige museet kan overordnet ses i sammenheng med at en okularsentrisk kultur, der synet har prioritet blant sansene.²¹ Nokså raskt etter at det ble mulig å fiksure fotografier ble fotografi tatt i bruk som en museal metode, og så tidlig som på midten av 1800-tallet etablerte gjenstandsfotografi seg som en sentral museal praksis.²² Det gjør det rett og slett vanskelig å tenke seg de kulturhistoriske museenes eksistens uten fotografier og uten fotografiske praksiser. For å låne en metafor fra fotoforskerne Elizabeth Edwards og Sigrid Lien kan relasjonen mellom fotografi og museum beskrives som et musealt økosystem.²³ I kontrast til det tette forholdet mellom museum og fotografi så er kunnskapen om museumsfotografier og den teoretiske analysen av de fotografiske praksiser både mangelfull og unyansert.²⁴

Avhandlingens problemkompleks berører dermed et område av de kulturhistoriske museenes virksomhet som har vært lite drøftet i den museologiske og den fototeoretiske forskningen: museenes bruk av fotografier og andre bilder.²⁵ Ved spesifikt å undersøke museal fotodokumentasjon fra 1960-tallet og frem til begynnelsen av 2000-tallet åpner avhandlingen opp et nytt område for museologisk- og fotohistorisk forskning. Når blikket i siste del av avhandlingen løftes, og fremveksten av kunstneriske intervensjoner i de kulturhistoriske museene de siste tiårene beskrives, gjøres tematikken for avhandlingen aktuell, fordi den vektlegger at vi for å forstå dagens kulturhistoriske museer, også må forstå museenes dreining mot

¹⁹ Buchloh 1999: 118

²⁰ Selv om jeg flere steder i avhandlingen bruker begrepet museumsinstitusjonen er det nødvendig å påpeke at jeg ikke forstår museumsinstitusjonen som ett, men en struktur eller et nettverk bestående av en rekke aktører, både menneskelige og ikke-menneskelige, og et mylder av praksiser. Det vil si at museumsinstitusjonen hele tiden er under forandring. Når jeg snakker om de museumsansatte er de derfor ikke ett med museet som institusjon, men skal forstås som en aktør i et nettverk av aktører som til sammen utgjør museumsinstitusjonen.

²¹ Jay 1994 (1993); Dudley 2010: 9

²² Crane 2013: 123; Wehner 2012: 79

²³ Edwards og Lien 2014: 4

²⁴ På tross av at fotografiets virkeligeffekt siden 1960-tallet nærmest til det kjedsommelige har vært gjort rede for i litteraturen som omhandler fotografi, blant annet av tenkere som Allan Seklula, hevder Edwards at refleksjonen omkring fotografiets virkning ikke har forplantet seg i de museumsansattes bevissthet og praksiser: «For despite the theoretical demolition of the photograph's reality effect, the position has largely failed to register in museum consciousness, never mind practices, where photographs continue to be seen as unproblematic documents, direct fragments of past time, record of what was.» Edwards 2010: 21

²⁵ Wehner 2012: 79

bildet: fotodokumentasjon og kunst. Slik bidrar avhandlingen samtidig til å utvikle teoretiske perspektiver både på fotodokumentasjon, kunst og museum.

Fotografi og museum – som forskningsfelt

Fotografier har etter hvert blitt den typen hverdagsobjekter som de kulturhistoriske museene samler mest av. Det er først og fremst fotografiske opptak av ulik art det er snakk om, som glassplater, dias og plastnegativer, men også papirkopier og digitale opptak. Mens veksten i de norske museenes gjenstandssamlinger fra 2010 til 2011 økte med 3,16 prosent, var den tilsvarende veksten i museenes fotosamlinger på hele 20 prosent.²⁶ I tillegg til at museene samler inn fotografier, produserer museene selv fotografier som innlemmes i deres samlinger. Museale fotografiske praksiser inngår derfor som en sentral del av museenes primære virksomhet.²⁷



Figur 4 Det foregår en omfattende digitalisering av fotografier som befinner seg i de norske museenes samlinger. Bildet er tatt på Perspektivet Museum i forbindelse med digitalisering av deres fotosamling. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

²⁶ Johansen 2012

²⁷ Samling, bevaring, forskning og formidling beskrives gjerne som museenes primære virksomhetsområder. Se for eksempel Eriksen 2009: 13.

Fotografiske praksiser har i lang tid har vært en grunnleggende del av de kulturhistoriske museenes virksomhet.²⁸ Museenes tilnærming til fotografi og til deres fotografiske praksiser har likevel vært preget av at det har vært lite rom for refleksjon, slik også Edwards og Lien slår fast.²⁹ Selv om bildeteoretiske diskusjoner har vært ført innenfor kunstmuseer og spesialmuseer eller andre institusjoner som beskjeftiger seg med kunst og fotografi,³⁰ så har disse diskusjonene hatt mindre resonans i de kulturhistoriske museenes arbeid.³¹

I norsk sammenheng etablerte den privateide stiftelsen Henie Onstad Kunstsenter seg fra slutten av 1960-tallet som en viktig aktør når det gjaldt den teoretiske diskusjonen omkring kunstnerisk fotografi.³² I samme periode fantes det ingen tilsvarende museumsinstitusjon som var pådriver for en teoretisk diskusjon omkring kulturhistorisk fotografi, selv om det fantes en rekke enkeltstående initiativ innenfor de kulturhistoriske museene. Den svenske arbeidsgruppen ADOMUS, som ble etablert i 1982 og avviklet i 1996, har påvirket arbeidet med og tenkningen om fotografi i kulturhistoriske museer i Norge selv om arbeidsgruppens virksomhetsfelt først og fremst var dokumentarfotografisk virksomhet i svenske museer.³³ Fagfolk fra Tromsø Museum deltok for eksempel på seminarer og workshop i regi av ADOMUS.³⁴

I tillegg til ADOMUS har Samdok, et nettverk for museer som ble etablert i Sverige i 1977, påvirket forståelsen av museal fotodokumentasjon i en norsk

²⁸ Kunstneren og fototeoretikeren Klaus Wehner lar Roger Fentons avtale med British Museum fra 1884, der han oppnevnes som museets offisielle fotograf, markere starten på den pågående forbindelsen mellom museum og fotografi. Wehner 2010: 79

²⁹ Edwards og Lien 2014: 6

³⁰ I en norsk kontekst gjelder dette for eksempel institusjoner som Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Nasjonalbiblioteket og Preus Museum.

³¹ Grovt sett kan man dele museene inn i tre typer; de kulturhistoriske museene, de naturhistoriske museene og kunstmuseene. I tillegg skiller man i Norge mellom universitetsmuseene og de resterende museene. Museene som har status som universitetsmuseer, er en del av universitetene og har ansatte i akademiske stillinger. Universitetsmuseene får sine bevilgninger fra Kunnskapsdepartementet, mens de resterende museene får bevilgninger fra Kulturdepartementet. Dette betyr at når jeg i teksten nevner kulturhistoriske museer forstår jeg ikke disse som enhetlige, men svært forskjellige. De norske universitetsmuseene består for eksempel både av kulturhistoriske og naturhistoriske samlinger og utstillinger, mens de arkeologiske museene i hovedsak har samlinger som kan defineres som arkeologiske. For mer om universitetsmuseene, se for eksempel Maurstad og Hauan 2012: 2–24 og Thorhauge og Larsen 2008: 33.

³² Bjerke 2000: 23

³³ Etableringen av ADOMUS må ses i sammenhengen med dokumentarfotografitradisjonen som utviklet seg i Sverige fra slutten av 1960-tallet. Denne tradisjonen har ingen direkte parallell i Norge. Ask 1989; Rosengren 1999; Silvén 2004: 202–204

³⁴ Intervju med Helge A. Wold, 20.10.2008

kontekst.³⁵ Nettverket vakte internasjonal oppmerksomhet på grunn av sitt fokus på samtiden, men møtte også motstand. Denne motstanden kom til uttrykk i en redsel for at de kulturhistoriske museene skulle snu ryggen til fortiden, og kun arbeide med spørsmål knyttet til samtidskultur.³⁶ Først i 1995 ble det satt i gang et lignende initiativ som Samdok i Norge. Det var daværende Norsk museumsutvikling som tok initiativ til å samle norske museer som var opptatt av samtidskultur i et nettverk.³⁷ Samdok utviklet seg etter hvert til Samtidsnett, et nasjonalt museumsnettverk for kulturhistoriske museer med ansvar for samtidsdokumentasjon og forskning, som fortsatt eksisterer.³⁸ Med de omfattende prosjektene «Dokument 2000» (2000-2003) og «På sporet av den tapte samtid» (2006-2009) har nettverket markert seg i nasjonal sammenheng ved å fremheve betydningen av at museene iverksetter samtidsdokumentasjonsprosjekter. Fotografi er ett av verktøyene som blir benyttet i prosjekter satt i gang av museer som deltar i Samtidsnett, der også Perspektivet Museum er medlem.³⁹

I den senere tiden er det er først og fremst Fotonettverket, et nasjonalt nettverk for bevaring og formidling av kulturhistorisk fotografi som driftes av Preus Museum, som har bidratt til en strukturering av diskusjonen omkring forholdet mellom museum og fotografi i Norge på et mer overordnet nivå. Nettverket, som ble etablert i 1999 og kan minne om svenske ADOMUS, har hovedsakelig arbeidet med samlings- og bevaringsprosjekter og kartlegging av eksisterende fotosamlinger.⁴⁰ 26 institusjoner er medlem i nettverket, blant disse er både lokalt, regionalt og nasjonalt forankrede museer, biblioteker og arkiver. Norsk fotonettverk, som ble stiftet i 1974, har i tillegg til Fotonettverket vært medvirkende når det gjelder å fremme fotografi på et mer generelt grunnlag.⁴¹ Stiftelsen var for eksempel pådriver for etablering av et

³⁵ Gudmundsson og Silvéen 2006: 5

³⁶ Silvéen 2004: 164

³⁷ Se <http://www.maihaugen.no/no/samtid/Norge-Samtidsnett/>, lastet og lest 12.08.2013.

³⁸ Samtidsnett består av 19 museer og administreres av Maihaugen. Se <http://www.maihaugen.no/no/samtid/Norge-Samtidsnett/>, lastet og lest 12.08.2013.

³⁹ Samtidsnett inngår i Norsam, som er en pådriver for samarbeid mellom kulturhistoriske museer i Norden. Norsam ble opprettet i 1997 og arbeider for å utvikle dokumentasjon, innsamling, forskning og formidling med et samtidsperspektiv. Se <http://www.maihaugen.no/no/samtid/Norden/Hva-er-Norsam/Malsetning/>, lastet og lest 21.08.2013.

⁴⁰ For mer om Fotonettverket, se <http://www.preusmuseum.no/foto/Fotonettverket/Info/Om-Fotonettverket/>, lastet og lest 17.11.2014.

⁴¹ For mer om Norsk fotonettverk, se <http://nfhf2.wordpress.com/>, lastet og lest 17.11.2014.

nasjonalt fotomuseum, som i 1995 ble oppnådd da Preus museum ble opprettet.⁴²

Museet er i en særstilling fordi det både har fokus på de kunstneriske, kulturhistoriske og de tekniske sidene ved fotografi, og museets samling består av et bredt spekter av norsk- og internasjonal fotografi, kameraer, teknisk utstyr og andre gjenstander som belyser fotografiets utvikling.⁴³

I tillegg til at det har skortet på drøftelser omkring de fotografiske praksisene og fotografiene til de kulturhistoriske museene i institusjonene selv, så har en lignende diskusjon vært manglende innenfor den fotohistoriske og den museologiske forskningen, nasjonalt så vel som internasjonalt.⁴⁴ Forskningshistorien til dette feltet er derfor ikke så omfattende, selv om det de siste ti til femten årene har vært utgitt flere viktige publikasjoner som har bidratt til å utvikle forskningsfeltet. Den første kritiske undersøkelsen som omhandler fotografi i kulturhistoriske museer kom så sent som i 1989.⁴⁵ Det var Gaby Porters essay «The Economy of Truth in the Museum» som omhandler måten fotografier bidrar til å opprettholde særlige former for sannhet og særlige former for historisk narrasjon.⁴⁶ Fotografier er likevel sekundære i forhold til museenes andre gjenstander, argumenterer Porter, da de i hovedsak blir brukt som støtte – som kontekst – i museenes utstillinger. De kulturhistoriske museenes fotografier har som regel også vært skilt ut fra museenes andre samlinger, i egne fotoarkiver. Den sekundære posisjonen til fotografi ligger i fotografiets natur, kommenterer Edwards og Lien, for fotografi er ment til å reprodusere, remediere og gjenbrukes, og slik svekkes også dets autentisitet – en autentisitet som nettopp ligger til grunn for verdien museenes andre gjenstander gis, en garanti for deres unike karakter, deres motstand mot å dupliseres.⁴⁷ Forholdet mellom fotografi og gjenstander er noe også antropolog James Clifford har vært inne på. Han er opptatt av det er en

⁴² Preus museum er bygget opp omkring samlingene til tidligere Preus Fotomuseum. Preus Fotomuseum ble grunnlagt av Leif Preus i 1976. Staten kjøpte samlingene i forbindelse med opprettelsen av det nasjonale fotomuseet Preus museum i 1995. Se <http://www.preusmuseum.no/Utforsk-museet/Museet-foer-og-naa>, lastet og lest 20.12.2016.

⁴³ For mer om Preus museum, se <http://www.preusmuseum.no/Utforsk-museet/Museet-foer-og-naa>, lastet og lest 23.08.2015.

⁴⁴ Edwards og Lien 2014: 5

⁴⁵ Edwards og Lien påpeker at eksisterte en interesse for tematikken på midten av 1900-tallet, men at denne forstummet med «ny museologi» og utviklingen av fototeori på 1970- og 1980-tallet. Bruk av fotografi innenfor kunst og arkivkunst opptok i stedet forskerne, hevder Edwards og Lien. Edwards og Lien 2014: 7

⁴⁶ Porter 1989: 22–24

⁴⁷ Edwards og Lien 2014: 5

spenning mellom fotografier og gjenstander i museers utstillinger. Selv om fotografier er sekundære i forhold til museenes andre gjenstander, så har de ifølge Clifford mulighet til også å gjøre gjenstandene sekundære. Dette skjer for eksempel når gjenstandene som vises i museumsutstillinger fremstår mindre virkelige enn de «virkelige» gjenstandene, som fotografiene peker mot og referer til.⁴⁸

Fra begynnelsen av 2000-tallet har interessen for forholdet mellom fotografi og museum blitt større, både innenfor fotohistorie og museologi. Elizabeth Edwards bidrag er i denne sammenhengen betydelig, men også andre, mer spredte bidrag har vært med på å tegne opp omrisset av dette nye forskningsfelt.⁴⁹ I 2001 ga Edwards ut boken *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museum* som utforsker bruken av fotografi i ulike antropologiske kontekster, fra feltarbeid til museumsutstillinger. Utover på 2000-tallet kom Edwards også med en rekke andre viktige bidrag. Selv om alle disse arbeidene ikke berører fotografi og museum direkte, er tenkningen Edwards utvikler og empirien hun behandler relevant for forskning på relasjonen mellom museum og fotografi.⁵⁰ Da Edwards sammen med Sigrid Lien i 2014 ga ut antologien *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* var utgangspunktet nettopp den manglende kritiske refleksjonen som har vært fotografi i museer til del. Til tross for at antologien bidrar til å avklare en rekke forhold når det gjelder fotografi og museum, er det fortsatt behov for mer kunnskap om de kulturhistoriske museenes mangefasetterte, fotografiske virksomhet.⁵¹ Fotografier produsert av museenes selv er det for eksempel skrevet lite om, mens innsamlede fotografier hovedsakelig har vært gjenstand for undersøkelse.⁵² Antropolog Georgina Born påpekte allerede i 1998 at vi ikke må overse museenes egenproduserte fotografier. Hun er opptatt av at forskning på museumsfotografier kan synliggjøre museene som institusjoner: «(...) in flux,

⁴⁸ Clifford 1997: 160

⁴⁹ Kratz 2001; Thomas 2000; Lidchi 1997; Phillips 1982

⁵⁰ Se Edwards 2013; Edwards 2012; Edwards 2010; Edwards 2009; Edwards 2004; Edwards 2001. I tillegg til Edwards forskning har det vært gjort noen spredte forsøk på undersøke fotografi i museer. Se for eksempel Purvis 2013; Wehner 2012; Porter 1989; Katz 2012; Pearce 2010; Kratz 2004; Born 1998; Lidchi 1997.

⁵¹ Stien 2015: 151

⁵² Se for eksempel Edwards og Hart 2004, eller det Hera-finansierte prosjektet *Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture (PhotoCLEC)*, <http://heranet.info/photoclec/index>, lastet og lest 12.07.2015, som blant annet har resultert i antologien *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* (2014).

influential and influenced.»⁵³ Denne uttalelsen har vært utslagsgivende for mitt valg av empirisk materiale. De få gangene de kulturhistoriske museenes egne fotografier har vært gjenstand for forskning, er det spesielt tradisjonelle gjenstandsfotografier som har blitt undersøkt.⁵⁴ Dette henger følgelig sammen med at gjenstandsfotografi dominerte museenes fotografiske virksomhet til langt inn på 1970-tallet.⁵⁵ Tidsmessig er det også fotografisk materiale fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet som har preget forskningen. Dette kan henge sammen med at flere antropologer, som Edwards, har vært premissleverandører for studier som har vært gjort, og at de kulturhistoriske museenes samlinger består av et stort antall fotografier produsert i tilknytning til antropologiske diskurser.⁵⁶ Ved å fokusere på fotografisk materiale produsert av Tromsø Museum og Perspektivet Museum fra 1960-tallet og frem til begynnelsen av 2000-tallet er denne avhandlingen med på å rette søkelys mot en fotografisk praksis som det ikke har vært forsket på i norsk sammenheng⁵⁷, men som har betydd mye for de kulturhistoriske museenes virksomhet i en periode som med Kathrin Pabst ord er preget av et nytt faglig fokus, nye metoder og nye teorier.⁵⁸ Slik rydder avhandlingen også vei for fremtidig forskning på dette området av museenes virksomhet.

Museal fotodokumentasjon

De kulturhistoriske museenes produksjon av kulturhistorisk fotografi skjer ofte i tilknytning til museenes dokumentasjons-, samlings- og forskningsarbeid der fotografisk virksomhet inngår. Grovt sett kan de kulturhistoriske museenes mangfoldige fotografiske virksomhet deles inn i to typer praksiser:⁵⁹ For det første benyttes fotografi til å dokumentere gjenstander fra museenes samlinger eller

⁵³ Born 1998: 227; med referanse til en tekst skrevet av Vid Ingelevics i forbindelse med utstillingen *Camera Obscured. Photographic Documentation and the Public Museum*, vist på Photographers Gallery i London (1997), <http://thephotographersgallery.org.uk/about-us-2>, lastet og lest 08.12.2016.

⁵⁴ Se for eksempel Edwards 2001 og Porter 1989.

⁵⁵ Pedersen 2013; Bjorli 2013: 26

⁵⁶ Edwards og Lien 2014: 6

⁵⁷ Det har vært skrevet en del om museal fotodokumentasjon i Sverige, spesielt i tilknytning til Samdoks arbeid. Ettersom Samdoks arbeid til en viss grad har influert bruk av fotografi i norske museer, er denne litteraturen et aktuelt referansemateriale. Se for eksempel Silvén og Gudmundsson 2006; Hammerslund-Larsson, Nilsson og Silvén 2004 og Dahlman 1999.

⁵⁸ Pabst 2014: 13–14

⁵⁹ Dette støttes opp av fotoforsker Claus Wehners måte å inndelegge museenes fotografiske praksiser på. De to typene fotografisk praksis, skriver han, er i stor grad de samme i dag som de var på midten av 1800-tallet. Wehner 2012: 79



Figur 5 Tromsø Museum iverksatte på 1970-tallet en rekke omfattende feltarbeid der museal fotodokumentasjon inngikk som metodisk verktøy. Dette bildet er tatt i forbindelse med befarings på Hushattøy på Karlsøy i Troms i 1979 som en del av Helgøyprosjektet. Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

utstillinger og andre arrangementer i regi av museene. For det andre benyttes fotografi til å dokumentere gjenstander og individer, landskaper og miljøer som ikke er tilstedeværende i museenes samlinger. Det skjer gjerne i forbindelse med feltarbeid. Historisk har den første typen fotografisk praksis hatt en mer institusjonsintern funksjon enn den andre typen, som i større grad har hatt en ekstern funksjon. De to typene praksis utføres likevel begge med tanke på at fotografiene som produseres skal innlemmes i museenes samlinger og arkiver, og siden skal kunne tas i bruk i forbindelse med museenes forsknings- og formidlingsarbeid. Felles for museenes egne fotografier er derfor at de allerede på forhånd er tiltenkt en ideell betrakter – det være seg museenes egne fagfolk, andre forskere eller et mer generelt museumspublikum.

Kompleksiteten til den fotografiske virksomheten i museene bidrar til at en rekke fagfolk og kunnskapsfelt er involvert i dette museale arbeidet. Det er denne sammenfiltringen Edwards og Lien sikter til når de tar i bruk økosystem som metafor for å beskrive forholdet mellom museum og fotografi. De peker på at fotografiske praksiser og fotografier er satellitter i et finbalansert nettverk som produserer en rekke

andre praksiser, materialiteter, hierarkier og verdier i museene.⁶⁰ Både faglærte museumsfotografer, forskere, kuratorer og konservatorer, men også andre museumsmedarbeidere og innleide folk, og ikke minst museumspublikummet inngår i dette fotografiske nettverket, som med internett har beveget seg langt utenfor museets vegger. Det skjer for eksempel når museene legger ut fotografier fra samlinger og arkiver sine på sosiale media for å få feedback fra publikum som skal bidra til identifikasjon av gjenstander, mennesker og geografiske steder.

I muntlige og skriftlige kilder benevnes fotografiene fra «Øyeblikk» og «Flytende russisk» både som «dokumentasjon», «fotodokumentasjon» og «samtsidsdokumentasjon». Når jeg har valgt å kalle det empiriske materialet for museal fotodokumentasjon, så er det for å markere at den typen museumsfotografi som jeg undersøker har en særlig institusjonell forankring og for å skille ut den fotografiske delen av samtsidsdokumentasjon. Benevnelsen er ment å synliggjøre at de fotografiske praksisene som ligger til grunn for og omslutter det fotografiske materialet, inngår i eller utgjør musealiseringsprosesser. Musealisering og musealitet har etter hvert blitt viktige begreper innenfor studier som befatter seg med museer som samfunnsfenomener.⁶¹ Begrepene benyttes for å beskrive prosesser der utvalg og verdsetting står sentralt. Når det gjelder museal fotodokumentasjon, iverksettes utvalgs- og verdsettingsprosesser ofte med henblikk på å undersøke ulike deler av kulturen, enten for å bevare og samle inn visuelle presentasjoner og representasjoner av kulturen for ettertiden, eller for å synliggjøre den aktuelle kulturen i samtiden.⁶²

⁶⁰ Edwards og Lien 2014: 4

⁶¹ Amundsen og Brenna 2010: 12

⁶² Med representasjon menes i denne sammenhengen en visuell konstruksjon som skjuler skaperen/oppdragsgiverens ideologiske agenda, og der innholdet samtidig er følsomt overfor betrakterens manipulasjon. Representasjonsbegrepet kan sies å stå sentralt for diskursanalytiske diskusjoner omkring bilder. Når oppmerksomheten rettes mot bildet som presentasjon vektlegges til en kontrast bilders nærvær og deres interaksjon med betrakteren, en interaksjon der bildet engasjerer betrakteren på måter som frigjør det fra de kulturelle agendaer det inngår i. Bilde blir ikke forstått som en fortidig og avsluttet hendelse, men det er bilders anakronistiske status som belyses: bilder hender igjen og igjen, de er til enhver tid historiske og samtidige og er omdreiningspunkt for en rekke betydningsdannelser på en og samme tid. Representasjonsbegrepet er komplekst, men en forenklet definisjon vektlegger at språket blir brukt for å si noe meningsfylt om verden. Stuart Hall skiller mellom tre ulike måter å forstå forholdet mellom språket og verden på som har fått betydning for ulike innganger til representasjonsbegrepet: den refleksive-, den intensjonelle- og den konstruktivistiske tilnærmingen. Den førstnevnte forståelsen legger vekt på at representasjonen reflekterer betydning som allerede eksisterer i verden, den intensjonelle forståelsen legger vekt på at representasjonen uttrykker det avsenderen legger i uttrykket, mens den sistnevnte forståelsen legger vekt på at meningen konstrueres gjennom språket, strukturen eller diskursen. Det er den tredje tilnærmingen jeg forholder meg til når jeg bruker begrepet representasjon. Hall 1997: 15

Begrepet museal bidrar på denne måten til å understreke at museal fotodokumentasjon ikke er nøytral eller objektiv, men alltid forholder seg til kunnskapsfelt som råder i museumsinstitusjonen på det gitte tidspunktet fotodokumentasjonen produseres og tas i bruk. Mine undersøkelser av museal fotodokumentasjon vil derfor ikke bare si noe om det fotografiske materialet som jeg ser nærmere på, det vil også si noe om de aktuelle museene som samfunnsinstitusjoner, deres verdigrunnlag og deres forståelse av hva kulturhistorie er.

I tillegg til at det er nødvendig å gjøre rede for musealisering og musealitet, krever dokumentasjonsbegrepet en nærmere avklaring. I dagligtalen fremstår begrepet dokumentar, og også dokumentasjon – en benevnelse som gjennomgående blir knyttet til museenes fotografiske praksiser, men også andre deler av museenes virksomhet – som om det har én betydning. Museolog Eva Silvén påpeker at museenes omfavning av begrepet dokumentasjon sammenfalt med 1960- og 1970-tallets interesse for dokumentarfilm, dokumentarfotografi og rapportbøker:

(...) samhällsinriktade reportage i ord og bild, nakna verklighetsskildringar från klassamhällets bakgårdar och värdsolitikens slagfält – eller från dagligt rutinarbete och välkjänd hemliv. «Rapport» och «dokumentär» kom att betyda oförfalskad sanning – så här är det, så här ser världen ut, så här lever människorna.⁶³

Studier av tekniske og kulturelle praksiser knyttet til fotografi, og undersøkelser av endringer i forståelsen av fotografi viser at dokumentarbegrepet er i stadig forandring.⁶⁴ Mens det til langt inn på 1970-tallet var en norm at dokumentarfotografi skulle være sorthvitt, fordi fargefotografi ble forstått å være innhyllt i kommersiell kultur, foretrekker mange dokumentarfotografer i dag å bruke fargefotografi, fordi sorthvitt fotografi oppfattes å forskjønne virkeligheten.⁶⁵ Paradoksalt nok var det en ide om fargefotografiets forskjønnende effekt som på 1960- og 1970-tallet ble brukt

⁶³ Silvén 2004: 202–203

⁶⁴ Se blant annet Gange 2009: 8.

⁶⁵ De profesjonelle fotografene insisterte også lenge på å bruke sorthvitt fotografi, fordi det distingverte dem fra amatør fotografene, som raskt tok i bruk fargefotografi da det ble mer tilgjengelig. Marien 2011(2003): 362–363

som argumentasjon for at fargefotografi var kommersielt og derfor ikke egent seg til dokumentasjonsbruk.⁶⁶

Grunnleggende for dokumentarbegrepet er ideen om at en dokumentar eller en dokumentasjon handler om det som faktisk er. Det er dermed fotografiets indeksikalitet, eller sporkarakter, som fremheves som genrens viktigste kjennetegn. En påminnelse om dokumentarfotografiets historiske karakter er derfor på sin plass. Det var først på 1920-tallet at termen ble tatt i bruk på en systematisk måte.⁶⁷ Dokumentarbegrepet settes da i kontrast til fiksjonsbegrepet, og slik forstått baserer dokumentarer seg på det som karakteriseres som virkelige hendelser, og ikke oppdiktede fortellinger.⁶⁸ Til tross for forankringen i en ide om virkeligheten, har erkjennelsen av at dokumentarer har et konstruert element fått gjennomslag i kulturen. Dette er et resultat av blant annet feministisk og postkolonial kritikk, som bidro til at dokumentarfotografigenren på 1980-tallet gjennomgikk en krise der spørsmål om representasjon, sannhet og voyeurisme stod sentralt.⁶⁹ Kjernen i kritikken handlet dels om de ofte skjulte maktforholdene som råder mellom subjekt og objekt innenfor dokumentarfotografiet, dels om hvilken rett den enkelte fotograf har til å tale andres sak og estetisere andres lidelse.⁷⁰ Diskusjoner omkring forholdet mellom dokumentariske prosjekter og omliggende ideologiske føringer henger derfor alltid ved arbeider som utgir seg for å være fotodokumentariske, enten de er museale eller ikke.⁷¹

Når jeg tar i bruk begrepet museal fotodokumentasjon, er det på den ene siden for å markere at museumsfotografiene utgir seg for å gi oss kunnskap om verden og på den andre siden for å vise at museenes fotografier etablerer perspektiver på verden.⁷²

⁶⁶ Marien 2011 (2003): 363

⁶⁷ Salomon-Godeau 1997 (1991): 169

⁶⁸ Flere fototeoretikere ser fremveksten av dokumentargenren innenfor fotografi som en reaksjon på endringer innenfor kunsten og økende sosial nød i de fremvoksende byene på slutten av 1800-tallet. Dette skjedde samtidig med at samfunnsfagene ble anerkjent som vitenskapelige disipliner. Koenig 1998 (1994): 347; Solomon-Godeau 1997 (1991): 169–170

⁶⁹ Jamfør Susan Sontags måte å se på fotografen som en inntrenger og Jean Baudrillards teori om fotografi som simulakrum, hvor fotografi frikobles fra den virkeligheten den er ment å representere. Baudrillard 1994 (1981): 6; Sontag 2004 (1976): 23–26

⁷⁰ Tagg 1993 (1988): 117 - 211; Price 2002 (1997): 102–108; Solomon-Godeau 1997 (1991): 169–217

⁷¹ Det er i denne sammenheng viktig å påpeke at det har tatt tid før de kulturhistoriske museene tok til seg en slik kritikk. Krisen som dokumentarfotografiet gjennomgikk på 1980-tallet var det liten ansporing til i de kulturhistoriske museene. Östlind 2014: 16

⁷² Problematiseringen av dokumentasjonsbegrepet legger seg således tett opp til problematiseringen av fotografiets virkelighetseffekt. Se for eksempel Lien 2010: 56–60 og Lundström 1993: 16–17.

Begrepet museal fotodokumentasjon viser dermed ikke til en bestemt form for fotografi, men til en bestemt form for fotografisk praksis.



Figur 6 Rune Johansens motiver fokuserer gjerne på detaljer i interiører. Dette fotografiet ble publisert i *Hiv Mannskjiten* (2004). Foto: Rune Johansen

Museumsfotografiers funksjoner og roller

Fotografi har to distinkte formål i kulturhistoriske museer, argumenterer Susan A. Crane, og knytter dette til at fotografiene enten kommer i bakgrunnen eller i forgrunnen i museenes utstillinger.⁷³ Crane er opptatt av at fotografier først og fremst

⁷³ Crane 2013: 123

har en understøttende funksjon i museene. De etablerer på denne måten bakgrunn ved å fungere som dekor, som dokumentariske vitner eller de iscenesetter utstillingenes overordnede påstand.⁷⁴ Cranes uttalelse lar det være innforstått at det er når fotografier fungerer på samme måte som kunst, at de kommer i forgrunnen i museumsutstillinger, noe som først og fremst skjer i kunsthistoriske museer når fotografiers materialitet, formale virkemidler og særegne historiske kontekster belyses.

Det sorthvite bildet Crane skaper når det gjelder fotografi i museer, finner gjenklang i annen forskning som undersøker relasjonen mellom fotografi og museum. Fotografier har en naturalisert og transparent plass i de kulturhistoriske museenes utstillinger, stadfester Edwards og viser til Porters grunnleggende tekst som kritisk undersøker forholdet mellom kulturhistoriske museer og fotografi.⁷⁵ Fotografiers funksjon i museer er ifølge Porter knyttet til innrammingen av mening. De er med på å støtte opp om sannhetsøkonomien til museene – hvor ulike klassifiseringssystemer knyttet til gjenstander er grunnleggende. Fotografienes egne kontekster gis derimot liten oppmerksomhet i museenes utstillinger, argumenterer hun, de nektes sin egen historisitet. Det er noe også Crane fokuserer på.⁷⁶ I stedet for at fotografiernes produksjons- og opptakskontekster, deres materialitet og formegenskaper vektlegges, blir fotografiene brukt for å kontekstualisere andre typer gjenstander – og tillegge dem autentisitet. Museumsfotografiene viser for eksempel hvordan et verktøy har blitt anvendt eller hvem et klesplagg har tilhørt, eller de bevitner at det er en sammenheng mellom en gjenstand og et sted eller en hendelse gjennom «å sette scenen», for eksempel i et diorama. Slik fungerer fotografiene i museene også som kikkhull til en tapt fortid eller oversett samtid, og de opptrer som passive observatører.⁷⁷ De etablerer en form for gjennomsiktighet og tidløshet, som fremstår hevet over andre politiske eller ideologiske kontekster enn museenes egne.⁷⁸ Fotografiene vekker minner og skaper følelser, heller enn å gi spesifikk informasjon, hevder likevel Crane.⁷⁹

⁷⁴ Tradisjonelt har de kulturhistoriske museene vektlagt gjenstandenes kontekster. Kontekstualiserende presentasjonssformer har i særlig grad vært fremtredende i museenes utstillinger. Stien og Sørgaard 2012: 199

⁷⁵ Edwards 2010: 27; med referanse til Porter 1989: 24; Edwards 2001:186

⁷⁶ Crane 2013: 137

⁷⁷ Edwards 2010: 21; med referanse til Moore 1997: 153

⁷⁸ Edwards skriver: «Assumed to function didactically and unproblematically, photographs set the 'economy of truth' for a museum (...) whatever their ideological and political nuances (...)» Edwards 2010: 27; se også Edwards 2009; Edwards og Hart 2004; Edwards 2001; Porter 1989

⁷⁹ Crane 2013: 123–124

Det bildet som den overnevnte forskningen tegner opp, fremstår i henhold til dagens situasjon både unyansert og mangelfull. Fotografier blir i tiltakende grad benyttet som selvstendige gjenstander, bilder og dokumenter i de kulturhistoriske museene.⁸⁰ Denne tendensen kommer for eksempel til syne i flere utstillinger produsert av norske og utenlandske museer de siste tiårene. Disse utstillingene vektlegger både fotografiens opptaks- og brukskontekster, men de benytter i tillegg fotografiens kontekster som innganger til forskjellige kulturhistoriske tematikker.⁸¹ Noen norske eksempler på denne tendensen er «Maktens bilder» produsert av Norsk rettsmuseum (2008), «I fotografiets tid» produsert av Tromsø Museum (2010) (Fig. 7) og «Lengselens bilder» produsert av Bymuseet i Bergen (2010). «Maktens bilder» tar for seg fotografiske praksiser som på 1800- og tidlig 1900-tall medvirket til en instrumentalisering av institusjonell maktutøvelse.⁸² For eksempel bygde politi- og fengselvesenet opp portrettarkiver over kriminelle og prostituerte som i større grad gjorde det mulig å overvåke enkeltmennesker i samfunnet. «I fotografiets tid» viser en samling amatør-fotografier produsert av læreren og amatør-fotografen Rolf Ärnström. Fotografiene er opptatt i to samebyer i Nord-Sverige rett etter andre verdenskrig. Samtidig som et fokus på fotografiens opptakskontekst sier noe Rolf Ärnström, hans arbeid som internatskolelærer og forholdet mellom Ärnström og internatskoleelevene fungerer fotografiene som kilder til internatskolevesenets komplekse virksomhet på et overordnet nivå. «Lengselens bilder» baserer seg på fotografier fra norske innvandremiljøer i USA i perioden 1865–1930. Fotografiene fungerer i utstillingen som kilder til norsk utvandrerhistorie, og de gjør det tydelig at fotografi har hatt en sentral rolle i denne historien. Fotografier har vært viktig for de norske utvandrerne i USA fordi det har fungert som minne på et individuelt og kollektivt nivå, og fordi det har vært med på å skape identitet og etablere historiske forbindelseslinjer mellom utvandrerne og deres venner og familier hjemme i Norge.⁸³

⁸⁰ I *Uncertain Images* nevner Edwards og Lien kort at vektleggingen av fotografiets historisitet og materialitet er i ferd med å påvirke museale praksiser og museumsutstillinger, uten at de følger opp denne observasjonen videre. Edwards og Lien 2014: 6

⁸¹ For internasjonale eksempler, se Edwards 2010: 29.

⁸² Se nettvversjonen av utstillingen «Maktens bilder», <http://www.justismuseet.no/flash/maktensbilder/>, lastet og lest 08.12.2016.

⁸³ «Maktens bilder» ble kuratert av medievitner Aud Sissel Hoel, «I fotografiets tid» ble kuratert av fotoarkivar Sveinulf Hegstad, museumsfotograf Mari Karlstad og etnograf og fotograf Helge A. Wold og «Lengselens bilder» ble kuratert av fotohistoriker Sigrud Lien.



Figur 7 Fra åpningen av «I fotografiets tid» på Tromsø Museum i 2010. Foto: Adnan Icagic/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

De nevnte utstillingene har til felles at de i hovedsak fokuserer på innsamlet fotografisk materiale som befinner seg i museenes samlinger, og at de er kuratert av forskere og fotografer med interesse for fotohistorie og fototeori. I tillegg til denne typen utstillingsprosjekter, der kulturhistoriske museer lar fotografisk materiale komme i forgrunnen ved å belyse fotografiernes produksjonshistorier og brukssammenhenger, åpnet det flere utstillinger i norske museer på slutten av 1990-tallet og rundt århundreskiftet der utstillingene baserer seg på museal fotodokumentasjon.⁸⁴ De to utstillingsprosjektene som danner utgangspunkt for avhandlingens undersøkelser, «Øyeblikk» og «Flytende russisk» er eksempler nettopp på denne typen utstillinger.

⁸⁴ Noen eksempler på utstillinger som tar i bruk museal fotodokumentasjon er «Sápmi – en nasjon blir til», som ble åpnet på Tromsø Museum i 2000, «Luftige drømmer», som ble åpnet på Maihaugen i 2003, og «Hverdagsfortellinger», som ble åpnet på Maihaugen i 2005.

Fotografi og museum i en materiell- og billedlig vending

Diskurs, tekst og tegn er grunnleggende begreper for kulturforskere som tar utgangspunkt i strukturalistisk og poststrukturalistisk teori. Bilder og gjenstander blir i hovedsak forstått som lesbar «tekst», meningsfulle på grunn av sine betydninger som symboler eller som talende elementer i en diskurs.⁸⁵ Kritikere av den språklige vendingens innvirkning på kulturstudier, som spesielt dominerte på 1980- og 1990-tallet, mener et resultat er at den materielle og ikke-språklige siden av kulturen har blitt oversett, selv om materiell kultur er et begrep som blir flittig brukt i forskningen.⁸⁶ Nyere kulturteori legger derfor vekt på at bilder og gjenstander først og fremst er materielle størrelser, ikke tegn.⁸⁷ Disse materielle størrelsene inngår i handling, aktivitet eller gjøren, slik de danske kulturforskerne Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst uttrykker det.⁸⁸ En billedlig vending innenfor både kunst- og kulturstudier har sammen med en materielle vending gjort det vesentlig å erkjenne kunstverks og bilders ontologiske status og agens.⁸⁹ Interessen for tingenes sosiale funksjon har samtidig vokst.⁹⁰ Elizabeth Edwards er en av dem som er svært opptatt av at fotografier på lik linje med andre gjenstander virker på oss, og på denne måten inngår i sosio-materielle praksiser.⁹¹ Ved å spørre hva fotografier gjør med oss, og med andre ikke-menneskelige aktører, retter hun oppmerksomhet mot fotografiers fysiske karakteristika og de ulike praksisene fotografier inngår i. Vi finner for eksempel fotografier i album og lommebøker, de er brukt på postkort eller de er behørig rammet inn og vist frem i private hjem og på museumsutstillinger, og i sosiale medier er fotografi et bærende element. Fotografier inngår i, og er med på å etablere, sosiale sammenhenger – de utløser minner og vekker følelser.

Selv om «ny kunsthistorie» på 1980- og 1990-tallet var med på å bringe nye fotografiske praksiser inn i den fotohistoriske forskningen, inngikk forskningen på

⁸⁵ Jordheim 2010: 66; Jørgensen og Phillips 2008: 17; Burr 1995: 2ff

⁸⁶ Damsholt, Simonsen og Mordhorst 2009: 9–10; Dudley 2010: 1–2; Olsen 2010: 2

⁸⁷ Det er i denne forbindelse viktig å påpeke at ny materialitetsteori begrunner mange av sine funderinger blant annet på fenomenologi.

⁸⁸ Damsholt, Simonsen og Mordhorst 2009: 13

⁸⁹ Lund 2014: 124; Moxey 2009: 131

⁹⁰ Sosiolog Pierre Bourdieu var tidlig var opptatt av fotografiets sosiale funksjon. Han skriver for eksempel om familiefotografiet i *Photography: A middle-brow Art*. Bourdieu 1990 (1965)

⁹¹ Edwards 2010: 11 og 23

fotografi frem til 1990-tallet først og fremst i en kunsthistorisk kontekst, og var viet fotografier som var anerkjent som kunst.⁹² Førende for det som kan karakteriseres som en modernistisk fundert fotohistorie var hovedsakelig formalisme og lineære stilstudier.⁹³ Edwards forskning kan ses som en reaksjon på det som i dag er en akseptert kritikk av en slik orientering. Hun retter oppmerksomhet mot fotografier som ikke har blitt presentert som kunst, og vektlegger fotografiernes materialitet, og deres opptaks- og brukskontekster, fotografiernes sosiale liv, om en vil. Formale virkemidler får som et resultat av dette mindre oppmerksomhet.

Ideen om at gjenstander og bilder er med på å skape innsikter som ikke nødvendigvis kan eller skal artikuleres språklig, er noe sosialantropolog Odd Are Berkaak tar tak i når han redegjør for fotografiets funksjon i forbindelse med at han diskuterer de norske museenes samtidsdokumentasjonsprosjekter og deres bruk av fotografi.⁹⁴ Berkaak refererer i denne sammenhengen til Edwards bok *Raw histories*, der ikke-verbale uttrykksformer som fotografi forklares å kunne bryte gjennom etablerte fortellinger når de får snakke sitt eget språk. Slik fremstår den materielle og visuelle kulturen som et alternativ til språket, eller som et mer autentisk og reddende språk. Det sistnevnte er Berkaak selv for så vidt også kritisk til.

Parallelt med at nye perspektiver på kunst- og kulturteori de siste tiårene har vokst frem, har de kulturhistoriske museenes utstillingsdesign gjennomgått en forandring. Et avintellektualisert historiesyn har fått gjennomslagskraft, og erkjennelsen av at identitet ikke bare har å gjøre med det vi kan verbalisere, virker inn på at museene i større grad enn tidligere vektlegger utstillinger som kan gi museumspublikummet sanseopplevelser basert på berøring, lukt, hørsel og syn – utstillinger som dyrker usikkerhet, heller enn klarhet.⁹⁵ Det er spesielt utstillingsdesignet til utstillinger som tematiserer subkulturer, minoriteter eller «de kulturelt andre» som fremstår annerledes enn de tradisjonelle, didaktiske

⁹² Ny kunsthistorie benyttes ofte for å summere opp innflytelsen fra feministisk, marxistisk, strukturalistisk, psykoanalytisk og sosio-politisk teori på kunsthistoriefaget. Begrepet referer også til en kritikk av en positivistisk tilnærming til kunsthistoriefaget og ideen om kunsthistorie som en disiplin uten verdivurderinger. Seerveld 1987: 313–314

⁹³ Strandroth 2009: 143

⁹⁴ Berkaak 2009: 14–15; med referanse til Edwards 2001

⁹⁵ Bothner-By 2015; Munro 2014: 45–46; Berkaak 2009: 14

utstillingstypene.⁹⁶ Kulturforsker Saphinaz-Amal Naguib beskriver den endringen som har skjedd som et skifte fra en tilstand der situasjonelle utstillingstyper dominerer til en tilstand der museumsdesignen i større grad preges av narrativ-kontekstualiserende presentasjoner og estetiske og flerstemmige installasjoner.⁹⁷ Situasjonelle utstillingstyper vektlegger autentisitet og normativ kunnskap, mens narrativ-kontekstualiserende presentasjoner og estetisk og flerstemmige installasjoner erkjenner kunnskap som konstruktivistisk og sosiokulturelt betinget.⁹⁸ De sistnevnte typene utstillingsdesign brukes også i større grad til å lage utstillinger om abstrakte, immaterielle og integrerende tematikker der det gjerne samtidig dras veksel på ulike utstillingskonvensjoner, enten de er historiske eller samtidige, allerede eksisterende eller nyskapende, eller det er fakta eller fiksjon som vektlegges.⁹⁹ Ifølge Naguib har kritikken de kulturhistoriske museene ble møtt med på 1990-tallet, blant annet i forbindelse med at minoriteter og urfolk reagerte på de kulturhistoriske museenes måte å presentere historien på, tvunget frem disse endringene.¹⁰⁰ Feministisk kritikk av museenes representasjoner av kvinner, eller mangelen på sådan, har likeledes utfordret museene til å tenke gjennom hvilke representasjoner det er de skaper.¹⁰¹

I sin analyse av de ulike utstillingstypene argumenterer Naguib for at det hun kaller estetiske og flerstemmige presentasjoner fremstår mer usikre enn utstillingstyper av situasjonell art, som fremstår med en selvfølgelig klarhet.¹⁰² Dette henger sammen med at de estetiske og flerstemmige utstillingene ofte sidestiller utstillingselementer i stedet for å organisere dem kronologisk, og utstillingene produserer slik flere og motsigende representasjoner og diskurser, blant annet gjennom å ta i bruk samtidskunst.¹⁰³

Når museenes utstillinger fremhever det sanselige, hevder gjerne kritikere at meningsdimensjonen til museene går tapt. Berkaak er for eksempel redd for at «dialogen museene setter i gang hos publikum» kan komme til å forstumme om den

⁹⁶ Munro 2014: 45

⁹⁷ Naguib 2004: 6

⁹⁸ Naguib 2004: 10

⁹⁹ Museolog Gaby Porters undersøkelser av feministisk orienterte utstillinger fra 1990-tallet understøtter Naguibs argumentasjon. Porter 1996: 118–125

¹⁰⁰ Naguib 2004: 9

¹⁰¹ Porter 1996: 105

¹⁰² Naguib 2004: 6

¹⁰³ Turpeinen 2006: 83–84; Porter 1996: 118

«overlates til tingene og bildene alene».¹⁰⁴ Det ligger en dikotomisk tankegang til grunn for hans argumentasjon. I denne tankegangen gjøres det et tydelig skille mellom menneskelig tenkning og verbalisert språk, og materiell verden og gjenstander, eller bilder.¹⁰⁵ Verbalisert refleksjon, på den ene siden, og sansning, erfaring og opplevelse – estetisk erkjennelse – på andre siden, fremstår som noe som står i et motsetningsforhold.¹⁰⁶ Den materielle- og billedlige vendingen viser derimot at det er fruktbart å tenke på tvers av slike todelinger, og i større grad legge vekt på at estetisk erkjennelse og verbalisert refleksjon er gjensidig avhengig av hverandre. Gjennom å understreke at materielle gjenstander på lik linje med mennesker og dyr er med på å produsere kulturelle fenomener og kunnskap, og at disse inngår i og utgjør sosiale sammenhenger, vektlegger nyere kunst- og kulturteori gjenstandenes og bildenes kompleksitet og deres relasjonelle egenskaper.¹⁰⁷ Slik redes grunnen for en museografi og museologi som anerkjenner estetisk erkjennelse, og innrømmer museenes fotografier en egen agens. Dette er noe som jeg avslutningsvis i avhandlingen vil komme tilbake til når jeg ser nærmere på de kulturhistoriske museenes dreining mot fotodokumentasjon og kunst.

Med utgangspunkt i et innlegg av vitenskapssosiolog Bruno Latour fra midten av 2000-tallet, argumenterer museolog Brita Brenna i artikkelen «Gjort er gjort. Universitetsmuseene post factum» (2012) for at ny museologisk forskning nettopp bør undersøke museenes kompleksitet.¹⁰⁸ Hun vektlegger at museologien må studere hvordan museene på en gang både kan gjøre det ene og det andre:

Oversatt til museenes verden kan vi si at det å påvise det imperialistiske i vestlige museumssamlinger, kritisere den manglende kjønnsdimensjonen i vår formidling, eller vise hvordan museumsgjenstander blir fratatt sine opprinnelige betydninger i samlingene ikke lenger er nok for å utfordre eller forstå museene. For dette vet vi mye om. Det vi kanskje har mindre kunnskap om er hvordan museene er i stand til å være mange ting på en gang, de gjør mange ting, de skaper saker å bry seg om, produserer kunnskap vi kan beveges av, og oppbevarer ting vi kan samle oss rundt. Hvem og hva for, og ikke minst

¹⁰⁴ Berkaak 2009: 15

¹⁰⁵ Se for eksempel Olsen 2010:2.

¹⁰⁶ Gumbrecht 2004

¹⁰⁷ Olsen 2010: 145; Moxey 2009: 131; Mellomgaard 2004: 8–10

¹⁰⁸ Brenna 2012: 232; med referanse til Latour 2004: 225

hvordan og med hvilken virkning, vet vi ikke alltid, og det er her en museologi som er opptatt av *gjøren* tilføyer den kritiske museologien noe nytt.¹⁰⁹

Som en overordnet tenkemåte oppleves det museologiske perspektivet som Brenna argumenterer for svært relevant for avhandlingen. Det er likevel nødvendig å utdype på hvilken måte *gjøren*perspektivet er relevant.

Forskere med *gjøren*perspektiver på museumsutstillinger og fothistorie er hovedsakelig opptatt av de ulike praksisene og de ulike aktørene som er involvert i produksjonen av fotografier og museumsutstillinger, det biografiske, med Elizabeth Edwards ord. Jeg er opptatt av at utstillingenes *gjøren* også fortsetter etter at museumsfotografiene og museumsutstillingene er produsert. Når Damsholt, Simonsen og Mordhorst benytter begrepet *gjøren*, sikter de til at det ligger en praksis til grunn for alle ting, materielle eller ikke.¹¹⁰ *Gjøren* er altså ikke kun sentrert omkring et enkelt og intensjonelt menneskelig subjekt, men involverer en rekke aktører og elementer. For å markere at gjenstander og materialitet ikke er noe stabilt og endelig, men noe som på en performativ måte stadig re-artikuleres i relasjoner der ulike aktører er innblandet, insisterer de danske forskerne i forlengelsen av dette på å bruke begrepet materialisering i stedet for materialitet.¹¹¹ I likhet med Damsholt, Simonsen og Mordhorst er de norske kulturforskerne Anne Eriksen, Mia Görán og Ragnhild Evang Reinton av den oppfatning at ting er aktører som skapes og gjenskapes gjennom sosiale relasjoner og prosesser. Men fordi de i særlig grad er interessert i å legge vekt på en bestemt dimensjon ved materialiseringsprosessen – det de kaller den estetiske dimensjonen – velger de å la begrepet tilsynekomst være et sentralt omdreiningspunkt for deres egen forskning.¹¹² De sikter i denne sammenhengen til estetikk som sansning og kunnskap vunnet gjennom sanselig erfaring, og påpeker at det ikke bare handler om produksjonen av materialitet, men også om oppmerksomhet og oppmerksomhetens organisering. Oppmerksomhet forstås her som en forutsetning for sansning, og som en

¹⁰⁹ Brenna 2012: 232–233

¹¹⁰ Judith Butlers tenkning omkring kjønn, ligger til grunn for *gjøren*-begrepet, slik det benyttes blant annet av Damsholt, Simonsen og Mordhorst. Ifølge Butler er kjønn noe vi gjør, ikke noe vi er. Det handler om å bevege seg bort fra kjønn som biologisk identitet og i stedet rette blikket mot hvordan kjønn utfolder seg performativt. Butler 2015 (2004): 1–16; 2008 (1990): 10–17

¹¹¹ Damsholt, Simonsen og Mordhorst 2009: 14

¹¹² Eriksen, Görán og Reinton. 2013: 10

del av den. Ettersom både fotografi og utstillingsmediet i særlig grad handler om organisering av oppmerksomhet eller sansing, er tilsynekomstbegrepet relevant fordi det tydeliggjør at både museumsfotografier og museumsutstillinger inngår i det estetiske felt. Gjøren stopper altså ikke opp når museumsfotografen har opptatt et fotografi, eller når den siste detaljen er på plass i museumsutstillingen. Gjøren er noe som kontinuerlig skjer i møtet mellom museumspublikummet, betrakteren, og fotodokumentasjonen i museumsutstillingene. Sagt på en annen måte; det er i relasjonene som oppstår mellom museumsfotografiene, de andre utstillingselementene og betrakteren, i de aktuelle utstillingsrommene og i det aktuelle museet, at enkeltfotografiens og enkeltutstillingens meningsdannelser kontinuerlig gjøres, og dette skjer i et dialektisk samspill mellom ikke-verbalisert erkjennelse og verbalisert refleksjon.¹¹³ Eriksen, Göran og Reintons begrep tilsynekomst fremstår derfor som betydningsfullt i denne forbindelse, fordi det peker mot den estetiske dimensjonen ved materialiseringsprosessen, det retter oppmerksomhet mot hva det er fotografiene og utstillingene lar komme til syne, hva de lar oss se, høre og føle.

Et utvidet estetikkbegrep

I avhandlingen blir begrepene kunst og estetikk gjennomgående brukt, og jeg snakker om det estetiske. Kunst og estetikk er omfattende og komplekse begreper og krever en nærmere avgrensning.¹¹⁴ Når jeg snakker om kunst, er jeg ikke opptatt av å ringe inn hva kunst er eller kan være, men jeg bruker begrepet deskriptivt om gjenstander og hendelser som har en posisjon innenfor en etablert praksis som kan kalles kunstverden. Rammebetingelsene eller nettverkene som gjenstandene og hendelsene inngår i, og som gjør at de anerkjennes som kunst, benevnes som kunstinstitusjonen. Derfor kalles en slik kunstforståelse for en institusjonell kunstforståelse.¹¹⁵ Kunstinstitusjonen består av en rekke ulike aktører av materiell og immateriell karakter som sammen er med på

¹¹³ Gaby Porter har tidligere påpekt at en postmodernistisk tilnærming til kunnskap forandrer synet på betrakteren eller museumspublikummet fra en passiv mottager av fiksert mening til en aktiv produsent av mening. På denne måten fremstår mening eller kunnskap ikke som noe endelig, men som flertydig og forhandlingsbar. Porter 1996: 113-114

¹¹⁴ Jeg baserer hovedsakelig min redegjørelse for begrepen kunst og estetikk på litteraturviter Kjersti Bales innledning til *Etikk. En innføring* (2009). Bale 2009: 9–26

¹¹⁵ Bale 2009: 19; Dickie 1983: 57–64

å produsere og støtte opp om gjenstander og hendelser som defineres som kunst, det være seg museer og gallerier, konservatorer, kunstkritikk, kunstakademier, samlere eller utstillingsdesign og museumsvakter. I tillegg er kunstpublikummet en sentral del av kunstinstitusjonen, og samhandlingen mellom kunsten og betrakteren utgjør det som kan kalles kunsterfaringen.¹¹⁶ Kunsterfaringen er alltid historisk betinget, og kunst må derfor ikke anses som avsluttet, men som noe som om og om igjen iverksettes i møtet mellom kunsten og kunstpublikummet.¹¹⁷ Kunst har altså evnen til å oppleves som samtidig selv om den er historisk betinget, heri ligger det kunsthistoriker Georges Didi-Huberman og litteraturviter Mieke Bal identifiserer som kunstens anakronistiske potensial.¹¹⁸

I dagligspråket brukes begrepet estetisk gjerne om noe som oppfattes som vakkert eller skjønt. En slik forståelse ligger til grunn for at adjektivet estetisk ofte har en negativ konnotasjon og brukes for å betegne noe som er overflatisk og mangler dybde. Dette skjer for eksempel når man snakker om at bruk av bilder i de kulturhistoriske museene handler om en estetisering av museenes utstillinger. I avhandlingen viser ikke estetikk til en slik forståelse av begrepet, men det har for det første en formalestetisk betydning, for eksempel i forbindelse med undersøkelser av den museal fotodokumentasjonens form og innhold, eller formen og innholdet til museumsutstillingene.¹¹⁹ Min forståelse knytter seg altså ikke opp mot estetikk som noe vakkert eller skjønt, hverken i positiv eller negativ betydning. Estetikk begrenses heller ikke til å handle om kunst og kunsterfaringen, men begrepet tas for det andre i bruk i utvidet forstand gjennom å vise til iscenesettelse av materielle og immaterielle aktører, det jeg kaller estetisk frembringelse¹²⁰, enten det handler om det formalestetiske aspektet til de kulturhistoriske museenes fotografier eller presentasjon

¹¹⁶ Hans Georg Gadamer's estetiske teori ligger til grunn for en slik forståelse. Gadamer 2008 (1977): 355–70

¹¹⁷ Ettersom avhandlingen ikke primært handler om kunst, men om museal fotodokumentasjon er det ikke nødvendig å utdype hva som legges i kunsterfaringen, men jeg vil komme tilbake til en fortolkende tilnæringsmåte når jeg redegjør for estetisk erfaring som en historisk, forankret samhandlingssituasjon.

¹¹⁸ Didi-Huberman og Bal foreslår i sine tekster at gjenstander, artefakter eller litteratur som identifiseres som kunst innehar kapasitet til å unnsnippe de temporale omstendighetene de tilkom under, for å skape mening til ulike tider og på ulike steder. De tilhører med andre ord vel så mye til samtiden, som til fortiden. Moxey 2011: 135; Bal 1999: 12–13; Didi-Huberman 2005 (1990): 38

¹¹⁹ I estetikken, forstått som kunstfilosofi som disiplin, benyttes begrepene det sanselige og det åndelige parallelt med begrepene form og innhold. Bale 2009: 11

¹²⁰ Jeg har lånt begrepet estetisk frembringelse fra Kjersti Bale. Bale 2009: 13

av fotografiene i utstillinger, måten varer er oppstilt på i en butikk, reklamens gjenbruk av ikoniske bilder, politikken iverksettelse av visuelle symboler, eller kunstneriske intervensjoner i de kulturhistoriske museene.¹²¹ Også innenfor kunsten gjør et utvidet estetikkbegrep seg gjeldende fordi det i kunsten har skjedd en bevegelse bort fra kunstverket, og mot erfaringen som et spill av erkjennelseskrefter.¹²² Estetikken som et overordnet felt frigjøres på denne måten i forhold til det enkelte verket og i forhold til kunsten, og spørsmålet om hvorvidt erfaringen av kunstverket skiller seg fra andre erfaringer, blir sentralt. Sagt på en annen måte dreier estetikk seg om hvor og hvordan det vi kan sanse er utformet og inndelt, hvordan det dirigerer blikket vårt og hørselen vår og gjør at noe trer frem, blir synlig og hørbart, mens noe annet trer tilbake, blir usynlig og stumt.¹²³ Det som kan sanses påvirker også hva som kan tenkes og hva som kan betraktes som mulig og umulig. Derfor kan for eksempel ikke fotodokumentasjonens formalestetiske betydning oppfattes avsondret fra en teoretisk og politisk betydning. Dette betyr at kunst og estetikk er politisk selv om det ikke har et eksplisitt politisk innhold.

Jaques Rancière argumenterer for at delingen av det sanselige kunne vært annerledes enn det til enhver tid er, i kraft av at det sanselige har en politisk dimensjon per se.¹²⁴ «Politikk er egentlig ikke maktutøvelse og maktkamp. Det er en konfigurasjon av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfarings sfære, av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger, av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og diskutere dem.»¹²⁵ Den deling av det sanselige som til et gitt tidspunkt fremstår selvfølgelig, opprettholdes ifølge ham av en rekke institusjoner som sørger for en selektiv

¹²¹ Jeg er her inspirert av Gadamer, men ettersom jeg er opptatt av å utvide estetikkbegrepet snakker jeg ikke om estetisk erfaring, men tar i bruk begrepet estetisk frembringelse. Dette for å vektlegge at det som er satt sammen, eller iscenesatt omfattes av estetikkbegrepet. Det utelukker likevel ikke rettetheten mot publikum og erfaringsaspektet som Gadamer fokuserer på når han snakker om kunst. Ved å forstå kunst som erfaring, som en handling fremfor en artefakt, unngår Gadamer å gi definerende karakteristikk som utelukker gjenstander vi kaller kunstgjenstander. Det er altså publikums kunnskapsmessige baserte aktive resepsjon av verket som er avgjørende, sammen med den estetiske frembringelsens rettethet mot et publikum og dets kvalitet av å være mer enn en blott og bar gjenstand. Gadamer åpner altså for en kunstforståelse som tar utgangspunkt i praksis og som forholder seg til både det begrepsmessige og det kroppslige. Bale 2009: 21; Gadamer 2008 (1977): 369–370

¹²² Larsen 2006: 16

¹²³ Rancière 2007 (2000): 92

¹²⁴ Rancière 2008 (2004): 536–537

¹²⁵ Rancière 2008 (2004): 536

oppdeling av samfunnet. Disse institusjonene bidrar til at noen grupper favoriseres, mens andre grupper marginaliseres. For Rancière er den ekte politikken oppgave å konfrontere disse institusjonene med det som er fremmed for dem, det som ikke kan ses og høres, og derfor ikke tenkes eller snakkes om.¹²⁶ Dette skjer gjennom at likhet gjøres til en forutsetning for inndelingen av det sanselige, altså at alle skal lik ha mulighet til å ses og høres.¹²⁷ Rancière trekker i denne sammenhengen inn kunst, og han hevder at kunst er politisk fordi kunst bidrar til å utfordre hva det er mulig å sanse og tenke gjennom å skape erfaringer som står i kontrast til hverdagslivets erfaringer.¹²⁸ Kunst bidrar på denne måten til en ny deling av det materielle og symbolske rommet. Når delingen av det sanselige i kunsten skubber borti delingen av det sanselige i hverdagslivet, griper kunst og hverdagsliv over i hverandre.

Selv om Rancière bruker kunst som eksempel, er det mulig å anvende hans tenkningens hans når man snakker om et utvidet estetikkbegrep nettopp fordi dette begrepet inkluderer kunsterfaringen ved å utvide det. Det politiske aspektet ved estetikken, som kommer til syne gjennom den estetiske frembringelsens form og innhold, ligger sammen med bevisstheten om betrakterens betydning for den estetiske erfaringen til grunn for måten estetikkbegrepet blir brukt på i avhandlingen.¹²⁹ På samme måten som kunsterfaringen iverksettes om og om igjen, iverksettes den estetiske erfaringen hver gang museumspublikummet observer, velger, sammenligner og tolker fotografier i en utstilling. Betrakteren knytter det hun ser til ting hun har sett før i andre utstillinger, på andre steder. Med Rancières tilskuerbegrep som bakteppe, deltar betrakteren i å forme fotografiene og utstillingene på ny på sin egen måte.¹³⁰ Betrakteren lærer noe gjennom denne egenaktiviteten, og det betrakteren lærer er ikke likt fotografens eller kuratorens intensjon.¹³¹ Heri ligger også det frigjørende

¹²⁶ Johansen 2012

¹²⁷ Johansen: 2012; Rancière 2008 (2004): 237

¹²⁸ Rancière 2008 (2004): 536

¹²⁹ I kunsthistoriefaget er det vanlig å bruke begrepet betraktere om den som iakttar et kunstverk. Når jeg bruker begrepet betrakter forholder jeg meg til en slik måte å bruke begrepet på, også selv om det ikke er kunst betrakteren står i et forhold til.

¹³⁰ Rancière 2012 (2008): 23–32; Bale 2012: 223–224

¹³¹ Rancières ide om at betrakteren er likeverdig med kunstneren (eller en annen opphavsperson) henger sammen med hans begrep om intellektuell frigjøring. Hans begrep om intellektuell frigjøring er tett forbundet med den franske pedagogen Joseph Jacots syn på læring. Han hevder at skillet mellom den vitende læreren og den uvitende eleven er en myte, og forklaringen er en metode som opprettholder denne myten. Rancière 2012: 7–8; Bale 2012 (2008): 219–222

potensialet i Rancières betrakterteori.¹³² Ved å forstå den estetiske frembringelsen som en del av en uavsluttet erfaringsprosess, belyses det kommunikative aspektet ved den estetiske frembringelsen, og dens rettethet mot en betrakter fremheves.¹³³ Betrakteren oppfattes altså som en aktiv aktør, heller enn en passiv mottager, og estetisk frembringelse beveger seg ikke i retning av noe absolutt, men er en dynamisk og uopphørlig vekselvirkning mellom form og innhold, mellom det som betraktes og betrakteren.¹³⁴

Avhandlingens oppbygning

Dette prosjektet forholder seg overordnet til museologi og fotohistorie, to fagfelt som inviterer til tverrfaglig forskning. Museologi og fotohistorie har i tillegg til felles at de er etablert som egne fagfelt først i den senere tid. Dette skjedde i forbindelse med at det på 1980- og 1990-tallet fant sted en kritikk av etablerte disipliner som historie og kunsthistorie, og samtidig ble tradisjonelle museumsstudier satt under lupen. Ny kunsthistorie bidro på den ene siden til at den teoretiske og metodiske tilgangen til kunsthistoriefaget ble bredere, og at faget utvidet sitt forskningsområde til å gjelde forskjellige typer bilder som ikke nødvendigvis utgår fra kunstinstitusjonen, deriblant fotografier som tidligere ikke hadde blitt omfattet av den modernistisk funderte fotohistorien.¹³⁵ «Ny museologi» ble på den andre siden tatt i bruk som benevnelse for å beskrive et teoretisk og kritisk perspektiv på museer innenfor museumsstudier, i kontrast til en mer praktisk orientering innenfor museografien.¹³⁶

Selv om museologi og fotohistorie har etablert seg som egne fagfelt, har forskere som arbeider innenfor museologi- og fotohistoriefeltet gjerne bakgrunn fra en annen disiplin, det være seg kunsthistorie, antropologi, arkeologi eller idehistorie, og

¹³² Rancièr 2012 (2008): 25–26

¹³³ Bale 2009: 18

¹³⁴ Bale 2009: 17

¹³⁵ Strandroth 2009: 143–145

¹³⁶ I tillegg til at ny museologi blir brukt for å beskrive en teoretisk vending innenfor museumsstudier, viser termen til endringer innenfor museumsinstitusjonen som sådan. Mens museumsinstitusjonen tidligere hadde en autoritær posisjon, begynte museene på 1980- og 1990-tallet å legge til rette for publikums medvirkning og medbestemmelse, og allerede på 1970-tallet startet en prosess som fostret et institusjonsrefleksivt klima i museene. Ross 2004: 84–85

de opererer gjerne innenfor eller i tilknytning til denne «moderdisiplinen».¹³⁷ Min egen bakgrunn fra kunsthistoriefaget er for eksempel grunnleggende, både for min forforståelse av museum og fotografi, og for min tilnærming til den museale fotodokumentasjonen og utstillingsprosjektene. Ettersom museologi- og fotohistoriefeltet preges av tverrfaglighet, er den teoretiske og metodiske tilgangen til disse feltene rik. Fordi jeg ønsker å synliggjøre kompleksiteten til det empiriske materialet, har jeg valgt å benytte meg av denne metodiske og teoretiske mangfoldigheten, selv om min forankring i kunsthistoriefaget i stor grad preger forskningen. Avhandlingen er skrevet med tanke på at den skal leses av folk med ulike utdanningsbakgrunner og erfaring. Et ideelt mål er at teksten, ved å skape rom for refleksjon omkring museenes bruk av bilder og fotografi, skal være til nytte for ansatte i museene, som ofte opplever at raske, pragmatiske løsninger virker inn i en museal hverdag preget av veletablerte praksiser.

Når jeg har nærmet meg spørsmålene som problemkomplekset reiser, har det vært nødvendig å skrive frem kulturhistoriske kontekster som fotografiene og utstillingsprosjektene kan ses i forhold til, og å undersøke fotografienes motiver og formale virkemidler. Til grunn for forskningsprosjektet ligger en omfattende kartlegging og tolkning av fotografisk materiale og kulturhistoriske kilder av ulik art. Kartleggingen er gjort ved hjelp av museumsbesøk, biblioteksøk, arkivstudier, intervjuer og samtaler. Kildekomplekset inkluderer fotografisk materiale i form av innrammede papirkopier og digitale reproduksjoner, utstillinger, utstillingsmateriale, kunst, akademiske tekster som omhandler museal fotodokumentasjon, fotohistorie, museumshistorie, kunsthistorie og bildeteori, kulturpolitiske- og museumspolitiske dokumenter, årbøker, utstillingskataloger, avisartikler, arkivmateriale samt intervjuer og samtaler med folk som har vært involvert i de museale fotodokumentasjonene og utstillingsprosjektene. Selv om materialet som foreligger er betydelig, betyr det ikke at kontekstene og tolkningen som skrives frem i avhandlingen skal forstås som uttømmende eller endelig.

¹³⁷ I Norge ble det første masterprogrammet i museologi opprettet i 2010, og i 2011 ble Brita Brenna den første professoren i museologi i landet. Brenna leder masterprogrammet, som tilbys ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk (IKOS) ved Universitetet i Oslo. Huseby 2014

Ett organiserende prinsipp for kontekstene som skrives frem er kronologi. Det er i så måte viktig å påpeke at den kronologiske tilnærmingen ikke er valgt fordi en måte å forstå og bruke museal fotodokumentasjon totalt erstattes av en annen måte å forstå og bruke museal fotodokumentasjon på. Det kronologiske organiseringsprinsippet er i stedet valgt for å synliggjøre at noen tendenser er mer utpreget i noen perioder enn andre. Det gjelder for eksempel de ulike tidsperspektivene som den museale fotodokumentasjonen etablerer, som eksisterer side om side i de kulturhistoriske museene, men som noen ganger er mer dominerende enn andre.

I kapittel 2, 3 og 4 presenteres og kontekstualiseres det empiriske materialet.¹³⁸ Ettersom det nesten ikke finnes noe litteratur som omhandler relasjonen mellom kulturhistoriske museer og fotografi og museal fotodokumentasjon, spesielt i en norsk sammenheng, har det vært nødvendig å se nærmere på bakgrunnen for at museal fotodokumentasjon i etterkrigstiden vokste frem som museal metode i Norges museer. I kapittel 2 skriver jeg frem én slik bakgrunnskontekst. De museale fotodokumentasjonene og utstillingsprosjektene kan ikke se avsondret fra museene de er produsert innenfor. Inspirert av diskursanalytisk, museologisk tenkning som oppfatter utstillinger som utsagn i en diskurs, presenterer jeg i kapittel 3 museumshistoriske og museologiske kontekster knyttet til Tromsø Museum og Perspektivet Museum.¹³⁹ I kapittel 4 presenteres det fotografiske materialet og utstillingene inngående, samtidig som opptakskontekster og brukskontekster til fotografiene skrives frem.

Presentasjonen og kontekstualiseringen av det empiriske materialet ligger til grunn for analysene av fotografiene, som gjøres i kapittel 5, 6 og 7. Tematikkene tid, betrakterorientering, materialitet og en billedlig vending i kulturhistoriske museer bidrar til å organisere oppbygningen av disse tre kapitlene. Bildeteori og estetisk filosofi er sentral inn i denne delen av avhandlingen ettersom det hovedsakelig er fotografienes estetikk som undersøkes, men inspirasjonen fra diskursanalytiske innganger til museologi og en biografisk inngang til fotohistorie kommer frem i

¹³⁸ Her tas det i hovedsak i bruk fotografisk materiale, utstillinger, utstillingsmateriale, fotohistoriske og museumshistoriske tekster, kulturpolitiske- og museumspolitiske dokumenter, årbøker, utstillingskataloger, avisartikler og intervjumateriale. I tillegg integreres bildeanalytiske og tekstanalyse metoder i deler av teksten.

¹³⁹ Bal 2010 (1996); Bennett 2009 (1995); Crimp 1993; Tagg 1993 (1988); Sekula 1986

innføringen av annet kildemateriale. I kapittel 5 tas både det fotografiske materialet og tilstøtende tekster i bruk som kilder når forholdet mellom fotografiens motiver og forståelser av museal fotodokumentasjon i den gitte perioden undersøkes. Kapittelet er inspirert av diskursanalyse, selv om det ikke tas i bruk diskursanalytisk metode.¹⁴⁰

Ved å organisere det fotografiske materialet i tre motivgrupper, miljøskildringen, portrettet og interiøret, fokuser jeg i kapittel 6 på hva det den museale fotodokumentasjonen rammer inn og gjør synlig, hvilke formale virkemidler det er som benyttes og hvordan disse virker. En bildeanalytisk inngang til fotografiene etablerer et metodisk rammeverk for kapittelet. Til grunn for tolkningen av den museale fotodokumentasjonens betrakterorientering er kunsthistoriker Michael Frieds tekster, som både tar for seg 1700- og 1800-tallsmaleri og nyere kunstfotografi, og

¹⁴⁰ Diskursanalyse som teori og metode har en sterk posisjon innenfor de såkalte nye kulturstudiene, en benevnelse fag som visuell kultur og museologi ofte sorterer under. Kulturhistoriker Helge Jordheim går så langt som å hevde at diskursanalyse utgjør kjernen i kulturstudienes prosjekt. På samme tid som diskursanalyse har vært med på å forme kulturstudienes form og innhold har den selv antatt stadig nye skikkelser, og diskursanalyse må i dag forstås som en sekkebenevnelse på et helt spekter av metoder og teorier om samfunn og kultur. Forestillingen om at objektet for vitenskapelig undersøkelse kan være en diskurs, definert som en bestemt måte å snakke om og forstå verden på, kan på en forenklet måte sies å stå sentralt for disse metodene og teoriene. Mye av motiveringen for utviklingen av diskursanalyse må ses i sammenheng med den strukturalistiske og poststrukturalistiske tradisjonen selv om ikke strukturalisme og poststrukturalisme er ensbetydende med diskursanalyse. Filosof og idehistoriker Michel Foucaults posisjon står her sentralt, og de ulike diskursanalytiske tilgangene reagerer ofte på, eller går i dialog med hans omfattende og komplekse arbeider. Psykologiprofessor Vivien Burr legger frem fire grunnleggende premisser for det hun kaller en sosialkonstruktivistisk vitenskapsforståelse (samtidig som hun påpeker at sosialkonstruktivistiske perspektiver er så mange at det er vanskelig å gi dem en karakteristikk som er overgripende). For det første finnes det en vesentlig kritisk innstilling ovenfor selvfølgelig viten. For det andre oppfattes mennesket som historisk og kulturell betinget. For det tredje anlegges det en sammenheng mellom viten og sosiale prosesser, og til sist forstås sosial handling i forhold til viten. Ved siden av disse betingelsene er det nødvendig å kjenne til sosialkonstruktivismens grunnleggende oppfattelse av språk og subjekt. Jordheim kommenterer på hvilken måte dette gir betydning for hvordan et begrep om diskurs kan oppfattes, og hvordan forholdet mellom virkelighet og språk slik danner grunnlag for diskursanalytisk tenkning: «En diskurs kan ikke beskrives som *rent* språklig, lingvistisk, som et system av tegn uten referanse, men heller ikke som noe *rent* virkelig, i betydningen ikke-språklig, som handlinger og begivenheter. Diskursbegrepet gjør det mulig å analysere hvordan språk og virkelighet innvirker på hverandre, hvordan virkelighet er språklig konstruert, men samtidig hvordan språket reagerer på hendelser i virkeligheten (...).» Troen på at individet er dømt til å være fri og ta ansvar for sin egen situasjon settes med dette på prøve. Individet skyves til side og det blir mulig å snakke om en desentrering av subjektet. I motsetning til den vanlige vestlige oppfattelse av subjektet som en autonom og suveren enhet blir subjektet forstått som underordnet strukturen, eller diskursen. Samtidig som ulike diskursanalytiske tilganger har preget kulturstudiene har det vokst frem en kritikk av diskursanalyse, spesielt innenfor disipliner som befatter seg med gjenstander og bilder. Det er særlig språkets posisjon denne kritikken stiller spørsmålsteget ved. Gjennom det som benevnes som en materiell vending innenfor fag som arkeologi, antropologi og kunsthistorie kommer en fornyet interesse for gjenstander og bilder til syne. Begreper som diskurs, tekst, tegn, symbol og representasjon blir debattert og perspektiver som fremhever tingene aktørposisjon, deres agens, affekt og nærvær, blir fremtredende. Ved å avvise mennesket som overlegent vesen, og vende våkenheten mot andre, like viktige former for eksistens, så som ting, landskap, dyr og bilder søker forskningen en deantropologisering av verden. Jordheim 2010: 65–66; Jørgensen og Phillips 2008: 9–24; Domanska 2006: 338–339; Elisassen 2006: 531–532; Schanning 1997: 147; Burr 1995: 2ff

viser hvordan disse bildene på ulike måter forholder seg til betrakteren. Tolkninger av den museale fotodokumentasjonens interiørfotografier i siste del av kapittel 6, og diskusjonen om forholdet mellom fotografi og materialitet, er inspirert både av fenomenologi og nyere materialitets- og bildeteori. Ut over bildeanalysene som gjøres, plasseres motivgruppene i en kunsthistorisk kontekst, og den museale fotodokumentasjonen sammenliknes også med fotografier opptatt utenfor museumsinstitusjonen. På denne måten viser kapittel 6 at den museale fotodokumentasjonen ikke eksisterer i et vakuum, men både påvirkes av og påvirker en bredere bildekultur. Grenseoppgangen mellom kunst og museumsfotografi belyses, og diskusjonen som føres legger grunnlag for tematikken som tas opp i kapittel 7, der de kulturhistoriske museenes vending mot fotografi og kunst tematiseres. Diskusjonen som føres i kapittel 7 baserer seg på tekstlige kilder, på bildeteori og estetisk filosofi, men kunstprosjekter og tolkninger av disse prosjektene inndras også i teksten.

Innledningsvis belyser kapittel 7 de kulturhistoriske museenes vending mot fotografi og kunst ved å se nærmere på fremveksten av kunstneriske intervensjoner i museene de siste tiårene. Både museal fotodokumentasjon og de kunstneriske intervensjoner er med på bryte ned skillet mellom kulturhistorie og kunst, mellom estetikk og hverdagsliv. Samtidig som dette skjer, oppløses grensen mellom museet og museets publikum, og det finner sted en forskyvning fra gjenstandsestetikk til erfaringsestetikk.

Ifølge Rancière er det ikke mulig å se, høre eller føle alt til enhver tid. Hva som kan ses, høres eller føles er betinget av delingen av det sanselige, og det er dette som gjør estetikken til et politisk felt. Rancière åpner samtidig opp for en forståelse av estetikk som vektlegger estetikkenes mulighet for å overskride den eksisterende delingen av det sanselige. Når de kulturhistoriske museene de siste tiårene i større grad har tatt i bruk fotodokumentasjon og kunst, signaliserer det at det har skjedd en omfordeling av museenes måte å dele inn det vi kan sanse på, det vi kan se, men også høre og føle. Den omfordeling som har funnet sted i de kulturhistoriske museene sier noe om de deres rolle i samtiden, og den sier noe om politikk. Det handler ikke bare om at fotodokumentasjon og kunst kommer i forgrunnen i museene og at det det hierarkiske forholdet mellom gjenstander og bilder, mellom dokumentasjon og kunst

brytes ned, i tillegg påvirker en billedlig vending ideen om hva som foregår i museene, hva den museale erfaring handler om. Ved å legge vekt på at møte med bildet er «(...) en 'pågående videredannelse' eller mer radikalt sagt en 'forvandling til billeddannelsen' (...)», overskrider de kulturhistoriske museenes dreining mot fotodokumentasjon og kunst en allerede etablert oppstilling mellom objekter og subjekter, mellom aktive forskere eller museumsansatte og et passivt museumspublikum.¹⁴¹ Radikalt, eller også ideelt sett, handler de kulturhistoriske museenes åpning for bildet om en åpning for selvstendige eller enestående øyeblikk av diskontinuitet med enhver legitimerende tenkning. Det er heri museenes frigjørende og produktive potensial ligger.

¹⁴¹ Dette argumentet bygger på kunsthistoriker Jørgen Lunds redegjørelse for den billedlige vendingen i artikkelen «Virkelighetens billedakt» (2015). Jeg vil utdype dette poenget i avhandlingens siste kapittel, kapittel 7. Lund 2015: 124–125

2. Museal fotodokumentasjon som metode

Feltarbeid er utgangspunkt for produksjon av museal fotodokumentasjon, og den tiltagende bruken av museal fotodokumentasjon må derfor ses i forbindelse med at feltarbeid fra 1950-tallet ble utbredt som museal metode.¹⁴² Det henger videre sammen med at museene rolle i perioden etter krigen endret seg betraktelig.¹⁴³



Figur 8 Konservator Caroline Serck-Hanssen på feltarbeid i forbindelse med arbeidet med «Flytende russisk». Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Norge fikk sitt første museum i 1810, og nokså raskt begynte det å etablere seg et musealt landskap med friluftsmuseer og andre spesialmuseer.¹⁴⁴ Selv om museene både hadde forskjellige bakgrunner og deres prosjekter fortonet seg ulikt, var en overordnet målsetning at Norge som selvstendig nasjon skulle få sin egen historie og identitet. Frem til andre verdenskrig var nasjonsbyggingen viktig, spesielt etter

¹⁴² Bratrein 1972: 101

¹⁴³ Pabst skriver: «Nye nasjonale og internasjonale kunnskaper og føringer resulterte i nye krav om hvordan museene skulle møte et mer mangfoldig samfunn i endring. Samtidig holdt man frem til 1970-årene fast på at spesielle regionale byggeteknikker og levemåter skulle dokumenteres og bevares for ettertiden (...)» Pabst 2014: 12 – 13

¹⁴⁴ Eriksen 2009: 75–76

1905.¹⁴⁵ Foruten en kort periode på begynnelsen av 1900-tallet, ble minoriteter, enkeltskjebner eller fortellinger som ikke passet inn i nasjonsbyggingsprosjektet, sjelden trukket frem.¹⁴⁶ Etter krigen skjedde det endringer som gjorde at de norske museene sakte, men sikkert forandret seg. En ny generasjon forskere var opptatt av samtid, immateriell kultur og enkeltmenneskers historier, og det nasjonale fikk mindre oppmerksomhet.¹⁴⁷ Ettersom økt bevissthet om å ta vare på kulturminner sammen med industrialiseringen hadde ført til en opphopning av gjenstander oppstod et behov for nye former for bevaring som ikke krevde så mye lagringskapasitet.¹⁴⁸ Feltarbeid var en av de metodene som fikk oppsving, og utviklingen av fotografisk teknologi gjorde det mulig for forskere å dokumentere materielle og immaterielle forhold på en forholdsvis enkel måte.

Selv om museumsdisipliner som folkloristikk og etnologi la til rette for studier av folks hverdagsliv før 1950-tallet, foregikk fortsatt mye av museenes virksomhet innenfor museenes vegger helt frem til dette tiåret. Den forskningen som fant sted i museene i perioden før 1950 blir derfor ofte benevnt som «lenestolundersøkelser». Benevnelsen refererer til at museumsansatte baserte sine analyser på annenhåndsfeltdata samlet inn av misjonærer, sjøfolk, oppdagelsesreisende og andre uten noen form for vitenskapelig bakgrunn.¹⁴⁹ Med ideen om kulturell kontekst begynte de museumsansatte gradvis å oppsøke kulturene og gjenstandene som var formål for undersøkelse, og et reproduksjonsperspektiv måtte vike for interessen for tingenes sosiale funksjon.¹⁵⁰ I stedet for å spørre hvor gjenstander og myter opprinnelig kom fra, eller forsøke å rekonstruere dem, ble det viktig å finne ut hvilken sosial funksjon mytene eller gjenstandene hadde. Folkloristikk bidro til dette ved å gjøre fortellinger til gjenstand for forskning.¹⁵¹

¹⁴⁵ Hodne 1999

¹⁴⁶ Hodne 1999: 9

¹⁴⁷ Pabst 2014: 13

¹⁴⁸ Jensen og Swensen 2007: 23–25

¹⁴⁹ I artikkelen «Fieldwork avant la lettre: Practicing Instructions in the Eighteenth Century» påpeker antropolog Michael Harbsmeier at feltarbeidets historie går langt tilbake. Gjenstander og liknende som antropologene arbeidet med ved sine skrivebord (herav navnet lenestolantropologi) ble allerede fra 1600-tallet samlet inn av for eksempel sjøfolk, soldater og byråkrater, profesjonelle og amatører. Dette arbeidet ble ofte gjort etter henvisninger fra vitenskapsfolk og kan derfor ifølge Harbsmeier oppfattes som feltarbeid. Johannessen 2016; Harbsmeier 2012: 29-30

¹⁵⁰ Eriksen og Selberg 2006: 55

¹⁵¹ Hauan 1999: 30–32

En ny forståelse av kulturbegrepet bidro fra 1950-tallet til en forskyvning vekk fra materielle forhold, til en vektlegging av kultur som et resultat av en rekke ideer, verdier, regler, normer, koder og symboler.¹⁵² Interessen for immateriell kultur og muntlige kilder ble vekket, og etter hvert fikk «oral history»-bevegelsen sin ekspansjon.¹⁵³ I konservator og historiker Edvard Bulls «oral history»-prosjekt, Arbeiderminner, som han utførte på vegne av Norsk Folkemuseum på 1950-tallet, ble cirka 3000 arbeidere intervjuet med målsetning om å kartlegge arbeiderkulturen i Norge. Det var historiefaglig tenkning om at «historie skal skrives nedenfra» som var utslagsgivende for at Bull satte i gang det omfattende feltarbeidet.¹⁵⁴ Med prosjektet bidro han til at muntlige beretninger fikk status som kilder innenfor de kulturhistoriske museene så vel som innenfor akademiske disipliner på universitetene.¹⁵⁵ Det finnes noe fotografisk materiale som knytter seg til Bulls prosjekt, men dette materialet er ikke særlig omfattende. Fotografiene som er å finne i Norsk Folkemuseums samling er også i hovedsak innsamlet og ikke et resultat av museal fotodokumentasjon (Fig. 9).¹⁵⁶

Med prosjekter som Bulls¹⁵⁷ ble folks egne erfarings- og oppfattelsesformer anerkjent, i motsetning til tidligere, da et mer høyverdig kulturbegrep, knyttet opp mot kunstneriske eller rituelle aspekter ved samfunnet, rådet i museene.¹⁵⁸ Hverdagsliv og folkekultur¹⁵⁹ fikk på denne måten en annen betydning enn innenfor museenes nasjonsbyggingsprosjekt.

¹⁵² Klausen 1992: 27

¹⁵³ Pabst 2014: 13; Slettan 1984: 217 og 222

¹⁵⁴ Bjørkvik og Bjørkvik 1984: 15–24

¹⁵⁵ Gaukstad 2013: 64

¹⁵⁶ Museolog Kristin Margrethe Gaukstad kommenterer dette: «I Bulls materiale finnes det bredt kildetilfang av intervjuer, brev og personlige beretninger, men minimalt med fotografisk dokumentasjon.» Gaukstad 2013: 64

¹⁵⁷ Slettan 1984: 222–223

¹⁵⁸ Stovner 2013; Slettan 1984: 227

¹⁵⁹ Kulturhistorikere i Skandinavia begynte lenge før 1950-tallet å interessere seg for hverdagsliv og hverdagsfolks historie. Allerede på 1800-tallet vokste det frem en større interesse for folkekultur, som hadde opphav i opplysningstidens kunnskapsideal. Som en del av opplysningstidens reformarbeid skulle folkekulturen dokumenteres og forstås for å utrydde overtro og uvitenhet, og spre kunnskap blant befolkningen. Folkekulturen vekket interesse av flere grunner. For det første reagerte kulturhistorikerne på 1800-tallet på at kulturhistorisk forskning i første rekke omhandlet stater, politikk og fremtredende personer. For det andre hadde folkekulturen en fremtredende funksjon i nasjonsbyggingen, til tross for at det bare var deler av folkekulturen kulturhistorikerne viet oppmerksomhet. Det skjedde gradvis en spesialisering ved universitetene, og folkloristikk og etnologi vokste i løpet av første halvdel av 1900-tallet frem som selvstendige kulturhistoriske disipliner. Mens etnologi ivaretok fokuset på materiell kultur og det sosiale aspektet ved arbeid og næringsvirksomhet, hadde folkloristikk fokus på immateriell- og muntlig kultur. Begge disiplinene har tette forbindelser til de kulturhistoriske museene, og sammen med disipliner som antropologi, arkeologi og historie, har etnologi og folkloristikk hatt stor betydning for de kulturhistoriske museenes virksomhet i andre del av 1900-tallet. Eriksen og Stovner 2013; Eriksen og Selberg 2006: 120–122; Selberg 2006: 40



Figur 9 Fotografiet viser arbeidere ved Christiania Spigerverk ca. 1900. Det er samlet inn i forbindelse med Edvard Bulls dokumentasjonsprosjekt *Arbeiderminner*. Foto: Norsk Folkemuseum

I samme periode som Bull var virksom med arbeiderminneprosjektet ble det satt i gang en grundig utforsking av Nord-Norge, som Tromsø Museum var involvert i.¹⁶⁰ Prosjektet var et samarbeid med Norsk Folkemuseum og ble utført av fagfolk utenfra med støtte fra Norges allmennvitenskapelige forskningsråd (NAVF).¹⁶¹ Fra sommeren 1957 forgikk det som benevnes som kulturgeografiske registreringer over en periode på 4 til 5 år. Feltarbeid var en sentral metode i prosjektet og undersøkelsene var delt inn i fire tematisk og geografisk orienterte hovedområder; fiskevær i ytre Troms, jordbruk i Sør-Troms, dødebygdene i indre Troms og de kvenske områdene i Nord-Troms (Fig. 10).¹⁶²

Ideen om en enhetlig norsk kultur var i den perioden de kulturgeografiske

¹⁶⁰ Selv om det ble bedrevet arkeologisk feltarbeid i tilknytning til Tromsø Museum fra begynnelsen av 1900-tallet var det først på 1970-tallet at det arkeologiske feltarbeidet ble mer systematisk. De kulturgeografiske registreringene står derfor frem som et skille innenfor Tromsø Museums virksomhet som helhet. Simonsen 1972: 82-95

¹⁶¹ Bratrein 1972: 98

¹⁶² For mer om prosjektet, se Bratrein 1972: 96; Brox og Simonsen 1961: 59; Munch og Simonsen 1960: 41; Munch og Simonsen 1959:38; Simonsen 1957/1958: 47.



Figur 10 Ottar Brox fortsatt å dokumentere hverdagsliv på Senja i kjølvannet av de kulturgeografiske registreringene. Fotografiet viser Olaf Kristiansen i Torsken som holder på med å produsere tauverk. Foto: Ottar Brox/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

registreringene ble utført i fred med å miste fotfeste. Det lokale og det regionale fikk som ett resultat av dette større betydning i en kulturhistorisk sammenheng.¹⁶³

Forståelsen av at innsamlingsarbeidet måtte gjøres før det var for sent, var i tillegg vesentlig for at de kulturgeografiske registreringene ble iverksatt. I Tromsø Museums årsberetning for 1957/1958 skriver for eksempel avdelingsbestyrer Povl Simonsen at det haster å få igangsatt prosjektet.¹⁶⁴ Selv om fotografi ble benyttet som

¹⁶³ Ytreberg 1965: 497

¹⁶⁴ Simonsen 1957/1958: 47

dokumentasjonsform i forbindelse med de kulturgeografiske registreringene, var det mer eller mindre tilfeldig i hvilken utstrekning dette skjedde.¹⁶⁵ Generelt synes bruk av fotografi i forbindelse med musealt feltarbeid på 1950-tallet å avhenge av den enkelte forskerens disiplinære forankring eller fotofaglige kompetanse, interesser og tilnærming til feltarbeidet.



Figur 11 Fotografiet er opptatt i forbindelse med en museal fotodokumentasjon iverksatt av Tromsø Museum med støtte fra Tromsø kommune mellom 1959 og 1960. I fotosamlingen til Tromsø Museum beskrives fotografiets motiv som «smug» og det er adressen Storgata 1 som er oppgitt. Foto: Hans A. Brandt/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

I et feltarbeid utført av Hans A. Brandt ved Tromsø Museum i 1959 og 1960 tas fotografi derimot i bruk på en mer systematisk måte (Fig. 11).¹⁶⁶ Det var eldre bygningsmiljøer i Tromsø som skulle dokumenteres i dette prosjektet. Tromsø Museums årbøker fra 1959 og 1960 viser at samtidig med at Brandts prosjekt ble utført, så fant det sted et betydelig katalogiseringsarbeid når det gjaldt fotoarkivet til

¹⁶⁵ Håvard Dahl Bratrein har påpekt at en del av materialet som ble innhentet i forbindelse med de «kulturgeografiske registreringene» fulgte med de forskerne som var engasjert i prosjektene ut av Tromsø Museum. Det kan derfor finnes fotografiske materiale fra registreringene som ikke er innlemmet i Tromsø Museums fotosamling. Bratrein 1972: 98 Fotografiene som befinner seg i samlingen viser i hovedsak bygningsmiljøer, men også fiskebåter og kulturlandskap er motiv for fotografiene.

¹⁶⁶ Prosjektet ble støttet av Tromsø kommune. Bratrein 1972: 98

De nyere kulturhistoriske samlinger.¹⁶⁷ Det varslet om at fotografi på 1960- og 1970-tallet skulle få en mer fremtredende rolle i deler av Tromsø Museums virksomhet¹⁶⁸, og allerede i forbindelse med Tromsø Museums hundreårsjubileum i 1972 konkluderte daværende avdelingsleder ved Nyere kulturhistorisk avdeling, historiker Håvard Dahl Bratrein, med at: «(...) fotografering er blitt en viktig del av feltarbeidet (...).»¹⁶⁹ Hans uttalelse finner resonans i det som også skjedde i svenske museer i samme periode. I artikkelen «Med fotografi som inspirasjon» (2006) beskriver etnograf Annette Rosengren hvordan fotografi ble brukt i forbindelse med svenske museers feltarbeid på 1970-tallet:

Utförliga beskrivningar av fysiska miljöer och intervjuer, kompletterad med mer eller mindre utförligt etnografiskt beskrivande intervjukontexter, var en given arbetsmetod på 1970-talet. Hit hörde även fotografering av inre och yttre miljöer (...).¹⁷⁰

Den utstrakte bruken av museal fotodokumentasjon på Nyere kulturhistorisk avdeling ved Tromsø Museum bidro til at tilveksten til avdelingens fotoarkiv på 1960- og 1970-tallet var stor.¹⁷¹ I kontrast til fotoarkivets tilskudd hadde gjenstandssamlingen en mer forsiktig tilvekst, eller den var «beskjeden», som det står skrevet i Tromsø Museums årsberetning fra 1978: «Tilveksten til gjenstandssamlingene har som vanlig vært beskjeden; i alt er det innkommet ca. 70 gjenstander. (...) Den store tilveksten har som ellers skjedd i form av intervjumateriale og fotomateriale. Bare fotoarkivet alene har økt med ca. 5000 nye bilder.»¹⁷² Historiker Lena Aarekol har skrevet om hvordan etiske overveielser blant de museumsansatte var med på å minske tilveksten til Nyere kulturhistorisk avdeling.¹⁷³ Begrunnelsene for ikke å samle inn gjenstander var at bevaring og formidling skulle forgå lokalt, og at gjenstander ikke skulle fjernes fra sine opprinnelige kontekster. Museal fotodokumentasjon erstattet derfor i mange

¹⁶⁷ Munch og Simonsen 1960: 41; Munch og Simonsen 1959: 37

¹⁶⁸ Bratrein 1972: 98

¹⁶⁹ Bratrein 1972: 101

¹⁷⁰ Rosengren 2006: 105

¹⁷¹ Dette viser en gjennomgang av Tromsø Museums årsberetninger i perioden mellom 1953 og 1978.

¹⁷² Berntsen 1978: 54–55

¹⁷³ Aarekol 2009: 232

sammenhenger gjenstandsinnsamling.¹⁷⁴ Paradoksalt nok skjedde dette til tross for at avdelingen i løpet av 1960-tallet hadde etablert en systematisk måte å samle gjenstander på.¹⁷⁵

Fra deltagende observasjon til medvirkning

Allerede på 1800-tallet ble feltarbeid som en egen metode utviklet innenfor antropologien. Det er først og fremst Bronislaw Malinowski (1884–1942) som har fått æren for dette.¹⁷⁶ Sentralt for hans forståelse er at feltarbeidet er langvarig, og at det består av deltagende observasjon. Dette forutsetter at den som utfører feltarbeidet befinner seg i det miljøet som studeres i lengre perioder, og følgelig må forskeren tilegne seg språk og andre kulturelle kunnskaper for å gjennomføre feltarbeidet. Forstått på denne måten er feltarbeid noe annet enn tradisjonelt musealt innsamlingsarbeid. Feltarbeid er noe mer enn en metode, det er en del av selve studiet.¹⁷⁷ Selv om Malinowskis forståelse av feltarbeid hadde innvirkning på disipliner som befattet seg med museene, så fant museenes forskning først og fremst sted innenfor museenes vegger frem til 1960-tallet. Dette har sammenheng med at gjenstandssamling helt frem til 1990-tallet var kjernen i museenes virksomhet, og at det var mindre rom for teoretisk refleksjon i museene enn innenfor de forskjellige disiplinene, slik de ble praktisert på universitetene.

Interessant nok bredte feltarbeid om seg i de kulturhistoriske museene i samme periode som feltarbeid som antropologisk metode i større grad ble problematisert på universitetene. Selv om Malinowskis tenkning omkring feltarbeid som metode synliggjør forskerens posisjon i feltet, ble antropologisk feltarbeid frem til 1960-tallet i hovedsak oppfattet som en aktivitet der forskeren upåvirket og nøytralt observerer, teller, samler, måler og beskriver kultur. På 1960-tallet og utover på 1970-tallet endret dette synet seg, og feltarbeid ble i større grad oppfattet som en form for lærings-, eller erkjennelsesprosess.¹⁷⁸ Antropologene ble opptatt av at for å skjønne andre mennesker

¹⁷⁴ Bratrein 1973: 65

¹⁷⁵ Bratrein 1972: 101

¹⁷⁶ Eriksen og Selberg 2006: 54–55

¹⁷⁷ Eriksen og Selberg 2006: 54

¹⁷⁸ Eriksen og Selberg 2006: 54

og deres kulturelle virkeligheter må den som utfører feltarbeidet benytte seg av seg selv som redskap. Dette skal skje gjennom å etablere tillit og inngå langvarige relasjoner med informantene. En slik oppfatning krever også at forskeren skal være refleksiv. Gjennom komparasjon, kontekstualisering og selvrefleksjon – i møte med det ukjente i feltsituasjonen – produserer antropologer på denne måten kvalitative data som ikke nødvendigvis lar seg beskrive som objektive, men som til gjengjeld forstås som kontekstualisert og mer nyansert enn «rene beskrivelser».¹⁷⁹

Det er først og fremst i forbindelse med institusjonskritikken og utviklingen av ny museologi på 1980- og 1990-tallet at metodisk refleksjon, og det som karakteriseres som selvrefleksjon, fikk gjennomslagskraft i de kulturhistoriske museene. Begrepet ny museologi ble på 1980-tallet tatt i bruk på bakgrunn av at kritisk teori hadde tvunget frem en rekke ideologi- og maktkritiske analyser av museumsinstitusjonen.¹⁸⁰ I stedet for å fokusere på museale prosedyrer – det som ofte benevnes som museografi – fokuserte den nye museologien på hva museene skal, og kan være.¹⁸¹ Museene må ta inn over seg de forandringene som skjer utenfor museets vegger, postulerer kunsthistoriker Peter Vergo, i den toneangivende antologien *The New Museology* (1989).¹⁸² Etter hans oppfatning har museologien konsentrert seg for mye om interne problemstillinger og mistet museenes forhold til omverden ut av synet. Vergo mener i stedet museumsfolk må rettet blikket utover, og vie oppmerksomhet til museumsinstitusjonens formål og dets rolle som en samfunnsrelevant institusjon.

De museologiske funderingene som ny museologi har avstedkommet, har sammen med politisk og økonomisk press ført til et radikalt skiftet fokus i museene fra 1970-tallet og frem til i dag.¹⁸³ Interesse for å bringe enkeltindividet og subjektive erfaringer og beretninger inn i historien har vært en måte å imøtegå representasjonskrisen på. Identitetsbegrepet har blitt sentralt for museenes virksomhet. I kontrast til de tradisjonelle museumsdisiplinenes typologiserende og genealogiske fokus, har en konstruktivistisk og dynamisk forståelse av identitet fått

¹⁷⁹ Johannessen 2016

¹⁸⁰ Se for eksempel Bennett 2009 (1995) og Hooper-Geenhill 1993 (1992).

¹⁸¹ Vergo 1989: 3 og 56

¹⁸² Vergo 1989:5 6

¹⁸³ Pabst 2014: 12–16; Ross 2004: 84



Figur 12 Portrett av Hans Jacob Sparre Schneider (1853–1918). Han var en av Tromsø Museums første samlere, ansatt som konservator i 1877. Hans innsamlinger er grunnstammen i museets zoologiske samling. Foto: Ukjent /Tromsø Museum - Universitetsmuseet



Figur 13 Fotografiet viser ansatte fra Avdeling for nyere kulturhistorie som er på vei til det som i fotosamlingen beskrives som en «etnolog-ekskursjon» i 1970. Foto: Stein Mathisen/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

gjennomslagskraft.¹⁸⁴ Fokus på samtidsdokumentasjon er gjennomgående, og overordnet er feltarbeid den museale metoden som tas i bruk for å studere aktuelle samfunnsfenomener i dagens samfunn.¹⁸⁵ Ettersom kravet om selvrefleksjon og etiske betenknings er tilstedeværende, har både museene og staten de siste årene arbeidet med å utvikle nye arbeidsmåter og metoder innenfor samtidsdokumentasjon.¹⁸⁶ Samtidsnett, som Perspektivet Museum inngår i, er i en norsk sammenheng en sentral aktør i dette arbeidet.

Mens de kulturhistoriske museene frem til 1970-tallet var elitistiske, er de i dag deltagerorienterte.¹⁸⁷ Fokuset er altså ført vekk fra samlingene og over på publikum, og publikums deltagelse og medvirkning i museumsarbeidet blir vektlagt.¹⁸⁸ Fotografi har i den sammenhengen fått en særdeles viktig rolle. Fotografi blir for eksempel brukt

¹⁸⁴ Christiansen 2000: 121; Nielsen 2000: 2

¹⁸⁵ Jensen og Swensen 2007: 29

¹⁸⁶ Pabst 2014: 14

¹⁸⁷ Se blant annet Simon 2010.

¹⁸⁸ Deltagerorienteringen er ikke bare et musealt fenomen, men inngår i en større deltagerorientering i kulturen. Brenna 2016: 36–38

i forbindelse med digitalisering av museenes samlinger og det benyttes i forbindelse med museenes tilstedeværelse på sosiale medier.¹⁸⁹ Også når det gjelder feltarbeid blir medvirkning tatt i bruk. I «Flytende russisk» ble de russiske sjømennenes egen fotodokumentasjon utstilt sammen med den museale fotodokumentasjonen. Slik ble fotografi benyttet som en form for medvirkning gjennom å gi sjømennene muligheten for å representere seg selv i utstillingen, og presentere dem side om side med Perspektivet Museums representasjoner.

Systematisk bruk av fotografi

De færreste kulturhistoriske museene hadde egne museumsfotografer før de siste tiårene av 1900-tallet. Det finnes likevel unntak. For eksempel ansatte Norsk Folkemuseum egen museumsfotograf allerede i 1917.¹⁹⁰ Det var i hovedsak gjenstandsfotografering som opptok museumsfotografene og eksterne fotografer som gjorde oppdrag for museene. Alt tyder for eksempel på at museumsfotografene på Norsk Folkemuseum til langt inn på 1970-tallet i hovedsak var opptatt med gjenstandsfotografering, og i mindre grad utførte annen museal fotodokumentasjon.¹⁹¹ I løpet av i 1950- og 1960-tallet utviklet den fotografiske teknologien seg betydelig, og på 1970-tallet gjorde Polaroidfotografi det mulig å fremkalle fargefotografier på stedet uten at fotografen behøvde å gjøre fargekorrigeringer.¹⁹² Det bidro til at det ble lettere for de museumsansatte å fotografere i andre del av 1900-tallet. En profesjonalisering av museene har samtidig bidratt til at mange museer har ansatt egne museumsfotografer, både Tromsø Museum og Perspektivet Museum har slike stillinger.

Tanker om fotografi som demokratisk medium ble også spredt i perioden etter andre verdenskrig. Forståelsen av at fotografi har en demokratisk kvalitet henger sammen med at fotografi, som er en forholdsvis ny oppfinnelse, aldri har blitt knyttet

¹⁸⁹ Se for eksempel Hartig 2014.

¹⁹⁰ Jenny Arnesen ble ansatt som fotograf på Norsk Folkemuseum i 1917. Hun var sannsynligvis den første, fast ansatte museumsfotografen på et kulturhistorisk museum i Norge. Pedersen 2013: 7–8

¹⁹¹ Pedersen 2013; Bjorli 2013: 26

¹⁹² Marien 2011 (2003): 358–364



Figur 14 I «Flytende russisk» benyttes fotografi som en form for selvpresentasjon når de russiske sjømennenes egne fotografier utstilles sammen med den museale fotodokumentasjonen. Foto: Privat opptak fra tråleren Sevryba/Perspektivet Museum

opp mot borgerlige konvensjoner og normer.¹⁹³ Når den teknologiske utviklingen gjorde det mulig for alle og enhver å eie et kamera styrket dette ideen om fotografi som et demokratisk medium. Basert på ideen om at fotografi kan gjøre betrakteren oppmerksom på «verdens urettferdighet», gjennom å gjengi virkeligheten i sin rå form, ligger også til grunn for en humanistisk tendens innenfor dokumentarfotografiet i perioden.¹⁹⁴ Denne tendensen virker også inn på ideer om hva samtidsdokumentasjon og museal fotodokumentasjon skal være. Det har Annette Rosengren blant annet skrevet om i artikkelen «Med fotografi som inspiration», der hun tar for seg svenske Samdoks arbeid.¹⁹⁵

Fra 1960-tallet har fotografi i tiltagende grad også blitt tatt i bruk som minne og visuelt arkiv i forbindelse med forsknings- og dokumentasjonsarbeid generelt.¹⁹⁶

¹⁹³ Larsen og Lien 2007: 45–50

¹⁹⁴ Marien 2011 (2003): 313

¹⁹⁵ Se avhandlingen s. 17–18. Rosengren 2006: 107 og 109; med referanse til Scott 1973

¹⁹⁶ Gradén og Kaijser 2011 (1999): 194-195



Figur 15 Gjenstandsfotografering var lenge den viktigste museale, fotografiske praksisen. Dette gjenstandsfotografiet viser ullsokker som på 1980-tallet ble innlemmet i samlingen til Nyere kulturhistorisk avdeling på Tromsø Museum. I dag inngår ullsokkene i samlingen til Seksjon for kulturhistorie ved museet. Foto: Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Innenfor antropologi har det parallelt foregått en diskusjon om fotografiers egnethet når det gjaldt å understøtte samfunnsvitenskapenes observasjonsparadigme.¹⁹⁷ Til tross for skepsisen fotografi har blitt møtt med, fotografi ble ansett som subjektivt, ikke-

¹⁹⁷ Pink 2007 (2001): 9; med referanse til Collier og Collier 1986; Hockings 1975 og 1995; Rollwagen 1988

representativt og usystematisk, har mange antropologer tatt i bruk fotografi og levende bilder, og visuell antropologi har vokst frem som et eget felt.¹⁹⁸

¹⁹⁸ I 1967 kom for eksempel John Colliers bok, *Visual Anthropology: Photography as Research Method*, ut. Boken fikk stor innflytelse på feltet som benevnes visuell antropologi, men har senere blitt kritisert for dens realistiske innstilling til fotografi og levende bilder. Gradén og Kaijser 2011 (1999): 195; Pink 2007 (2001): 9-10; med referanse til Edwards 1997a

3. Museumshistoriske og museologiske kontekster

Både Tromsø Museum og Perspektivet Museum er viktige aktører i det norske museumslandskapet.¹⁹⁹ Som det eldste museet i Nord-Norge og et av de eldste museene i Norge er Tromsø Museum en premissleverandør for forskning på, - og formidling av landsdelens natur- og kulturhistorie. Perspektivet Museums er en sentral aktør når det gjelder diskusjonen rundt museenes implementering av samtidsdokumentasjon, og anvendelse av kilder som fotodokumentasjon og intervju.²⁰⁰ Arbeidet som utføres ved de to museene er således representativt for virksomheten ved universitetsmuseene og de kulturhistoriske museene i landet forøvrig, selv om det er nødvendig å påpeke at ethvert museum, slik museolog Eilen Hooper-Greenhill og kulturhistoriker Anne Eriksen konstaterer, har en mangfoldighet og kompleksitet som gjør dem vanskelig å sammenligne med andre museer.²⁰¹

Tromsø Museum kan historisk sett sies å være tilknyttet universalmuseums- og modellmuseumstenkningen. Perspektivet Museum derimot har bakgrunn i folkemuseums- og bymuseumstradisjonen. Som universitetsmuseum har Tromsø Museum en uttalt forskningsprofil, mens Perspektivet Museum har et uttalt fokus på formidling. Nedslagsfeltet til Tromsø Museum er regionalt, mens Perspektivet Museum har en sterk, lokal forankring. Begge museene henvender seg likevel både til et nasjonalt og internasjonalt publikum. Selv om det er ulike museumstradisjoner som ligger til grunn for etableringen av museene, har de i tillegg en felles historie. Opprinnelsen til Troms Folkemuseum og Tromsø Bymuseum, hvis samlinger er opptatt i Perspektivet Museum, er tett forbundet med Tromsø Museum.

Tromsø Museum

Tromsø Museum ble etablert allerede i 1872 og har helt siden den gang vært en svært viktig kunnskapsinstitusjon i Nord-Norge. Museet var ett av flere museer som i løpet av 1800-tallet ble dannet i byene langs den norske kysten.²⁰² Som den eldste

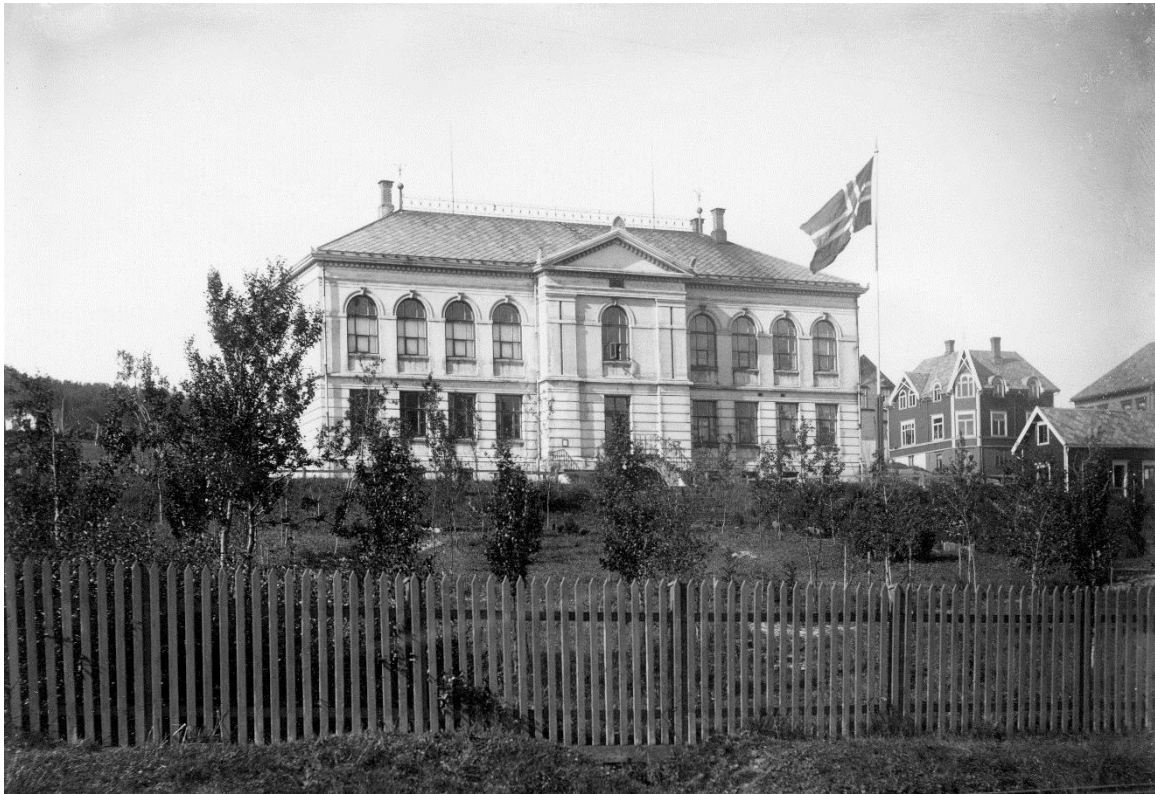
¹⁹⁹ Arbeidet som gjøres ved Tromsø Museum og Perspektivet Museum blir gjerne trukket frem i nasjonale sammenhenger. For eksempel blir begge museene nevnt i Anne Eriksens oversiktsverk over norsk museumshistorie. Eriksen 2009: xxv og xxx

²⁰⁰ Olsen 2016: 37–56

²⁰¹ Eriksen 2009: 11; Hooper-Greenhill 1993 (1992): 191

²⁰² Eriksen 2009: 49-68

vitenskapelige institusjonen i landsdelen var det naturlig at museet i 1976 ble en del av det nyopprettede Universitetet i Tromsø.²⁰³ I dag består museet av to vitenskapelige seksjoner – en kulturvitenskapelig- og en naturvitenskapelig seksjon – med ansatte som dekker en rekke ulike fagfelt.²⁰⁴ Museet er ett av seks universitetsmuseer i landet som helhet.²⁰⁵



Figur 16 Den nyklassisistiske bygningen som ble bygget for å huse Tromsø Museum stod ferdig i 1894. I kjølvannet av at museet i 1961 flyttet inn i nye lokaler i Folkeparken – sør på Tromsøya – flyttet Tromsø Kunstforening inn i «gamlemuseet», som bygningen kalles på folkemunne. Foto: Ukjent/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

I *Museum: En kulturhistorie* deler Eriksen de eldste museene i Norge, etablert før 1890-årene, inn i to hovedgrupper: universalmuseer og modellmuseer.²⁰⁶

Universalmuseene samlet inn og viste frem gjenstandsmateriale knyttet til sentrale

²⁰³ Tromsø Museums eksistens var likeledes en begrunnelse for at Universitetet i Tromsø ble opprettet.

²⁰⁴ Seksjon for naturvitenskap omfatter fagområdene botanikk, zoologi og geologi, med vekt på Nord-Norge og tilstøtende arktiske områder. Hovedsakelig driver forskerne på seksjonen forskning innen biologisk systematikk, økologi, og biologisk og fossilt mangfold. Seksjon for kulturvitenskap omfatter fagområdene arkeologi, antropologi/samisk etnografi, etnologi/kulturhistorie, historie og tradisjonsmusikk, og har et særlig ansvar for forskning på samisk kultur og historie.

²⁰⁵ De andre universitetsmuseene er: Arkeologisk museum i Stavanger, NTNU Vitenskapsmuseet i Trondheim, Universitetsmuseet i Bergen og Naturhistorisk museum og Kulturhistorisk museum i Oslo.

²⁰⁶ Eriksen 2009: 65–68

vitenskapsfelt. Først og fremst gjaldt det naturhistorie, og i disse museene var alle gjenstandene derfor hovedsakelig underkastet den samme systematiske tenkning som det naturhistoriske materialet.²⁰⁷ Modellmuseene var i hovedsak knyttet til havbruk og fiskeri, og hadde ikke en mer generell kulturhistorisk tilnærming.²⁰⁸ Til gjengjeld hadde modellmuseene en klar tidsdimensjon; de var orientert mot samtiden og fremtiden. Tanken var at de skulle bidra til å utvikle lokalt og regionalt næringsliv og teknologi knyttet til havbruk og fiskeri.



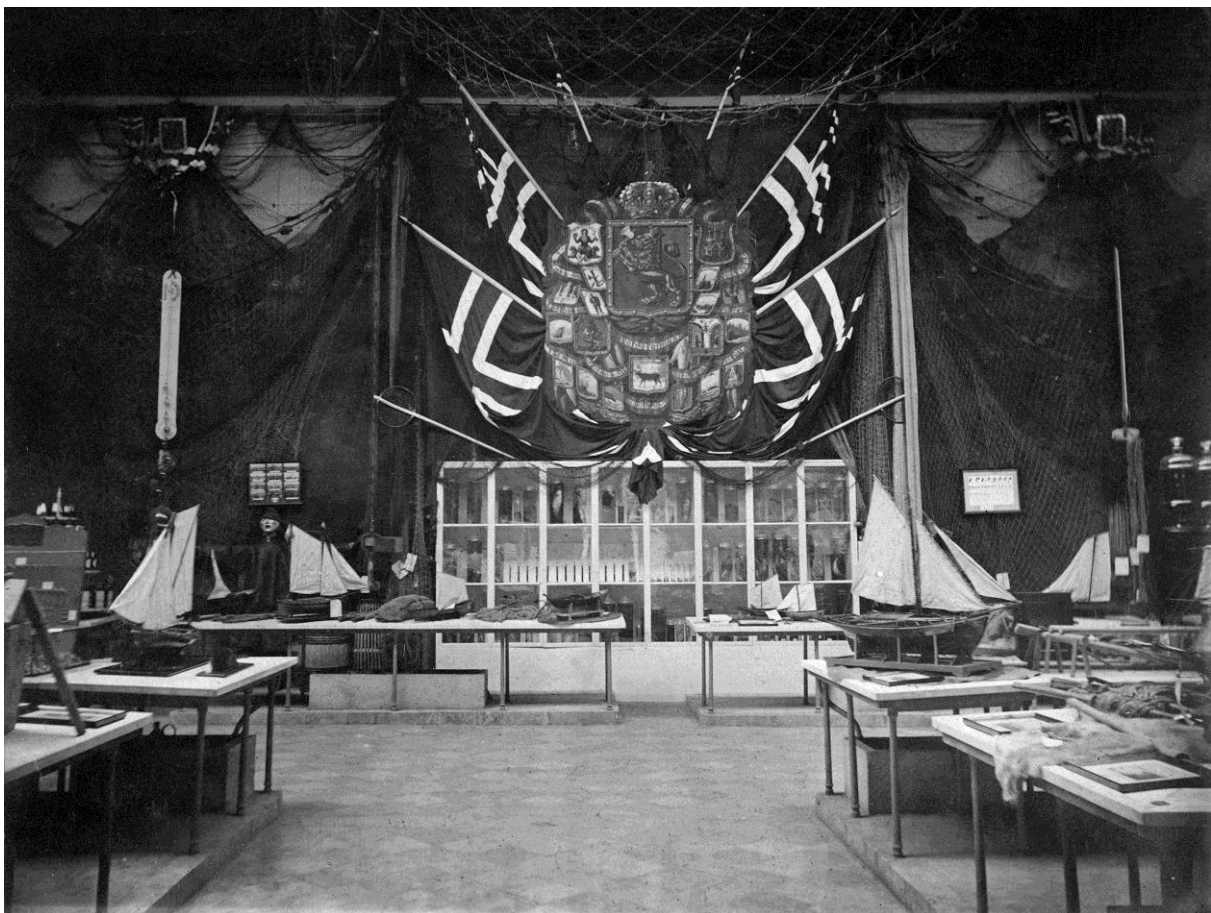
Figur 17 Hvert år arrangerer Tromsø Museum Desembernatt første torsdagen i desember. De forskjellige aktivitetene som foregår under Desembernatt finner sted blant annet i museets permanente utstillinger, som her i utstillingen «Såpmi - en nasjon blir til». Foto: June Åsheim/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Tromsø Museum forholdt seg ved grunnleggelsen til begge disse museumstypene, selv om museet hverken kan defineres som et universalmuseum eller modellmuseum. Til grunn for Tromsø Museum ligger blant annet den «Den alminnelig utstilling» (1870). «Den alminnelige utstilling» (Fig. 18) var laget over samme lest

²⁰⁷ Universalmuseenes samlinger bestod også av gjenstander som ble kategorisert som oldsaker og kunstsaker, eller etnografika. Eriksen 2009: 65

²⁰⁸ Modellmuseenes samlinger skulle først og fremst fungere som eksempler, og bidra til forbedring og utvikling. Eriksen 2009: 67

som de store verdensutstillingene, og i likhet med verdensutstillingene fokuserte utstillingen på teknologi og fremskritt, om enn i en mindre skala og på et lokalt og regionalt nivå.²⁰⁹ Povl Simonsen²¹⁰ skriver nettopp at utstillingen forsøkte: «(...) å mønstre Nord-Norges ressurser og deres utnyttelse (...)»²¹¹ Et fotografi tatt i forbindelse med utstillingen visualiserer dette poenget gjennom å vise hvor sentralt fiskeri og skipsfart var i utstillingen – representert blant annet gjennom bruk av fiskegarn, andre fiskeredskaper og skipsmodeller i utstillingen.²¹²



Figur 18 «Den alminnelige utstilling» i Hotel du Nord (senere Grand Hotel) var en forløper til Tromsø Museum, som ble etablert i 1872. Mange av gjenstandene fra utstillingen ble innlemmet i museets samlinger. Foto: Ukjent/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

²⁰⁹ Brenna 2002: 1–3

²¹⁰ Dansfødte Povl Simonsen (1922–2003) er internasjonalt kjent som en pioner innenfor arktisk arkeologi. Han ble ansatt som konservator ved Tromsø Museum i 1959. Fra 1959 var han førstekonservator, og i 1972 ble han professor. Han var direktør ved Tromsø Museum fra 1970 til 1975 og var bestyrer av Avdeling for arkeologi til han gikk av med pensjon i 1992. Bertelsen 2009

²¹¹ Simonsen 1972: 20

²¹² I den bildelige fremstillingen har det næringsmessige forhold vært førende, symbolsk representert gjennom fiskeren og reindriftssamen. Høydalsnes 2003: 145

Selv om «Den alminnelige utstilling» hadde en tydelig samtids- og fremtidsorientering, var det ideen om Tromsø Museum som vitenskapsinstitusjon som i hovedsak har vært toneangivende for museets virksomhet fra opprettelsen i 1872.²¹³ Universitetsmuseene – Vitenskapsmuseet i Trondheim, Bergen Museum, Kulturhistorisk museum og Naturhistorisk museum i Oslo, Arkeologisk museum i Stavanger og Tromsø Museum – er landet eldste museer og eies av universitetene.²¹⁴ De ble etablert fra 1811 og utover. Fundert i vitenskapelige selskap og stiftelser i de enkelte byene hadde de som formål å fremme vitenskapelig forskning og bygge opp vitenskapelige samlinger. Systematisk forskning og samlingsarbeid, spesielt tilknyttet naturvitenskap og etnografi, har vært omdreiningspunkter for Tromsø Museum helt siden starten.²¹⁵ Det er i denne forbindelsen universalmuseumstenkningen kommer inn. Selv om en ide om å representere verden i helhet ikke har vært gjeldende, så har ønsket om å skape en bred representasjon av verden vært utslagsgivende for Tromsø Museums samlings- og forskningsarbeid. Fra 1960-tallet har museet i tillegg hatt en viktig posisjon knyttet til etableringen og forvaltningen av nordnorsk og samisk identitet. I dag fungerer ulike geografiske avgrensinger, som Nord-Norge, Sàpmi og Arktis, til å ringe inn museets virksomhet.

Til sammen har Tromsø Museums naturvitenskapelige og kulturvitenskapelige seksjoner store samlinger som dokumenterer utforskningen av landsdelen og andre nordlige områder siden slutten av 1800-tallet innenfor en rekke fagfelt.²¹⁶ I tillegg har museet en fotosamling som består av cirka 300 000 fotografiske opptak. Dette materialet er både innsamlet og det er et resultat av museets egne fotografiske praksiser. Mesteparten av fotografiene er opptatt i Nordland, Troms og Finnmark, men samlingen inneholder også fotografier som er opptatt andre steder i landet. Det var med utgangspunkt i den nyere delen av denne fotosamlingen at «Øyeblikk» på slutten av 1990-tallet ble produsert, den gang lå fotosamlingen under Avdeling for nyere

²¹³ Povl Simonsen påpeker i forbindelse med en gjennomgang av Tromsø Museums historie at mange av gjenstandene som ble utstilt på «Den alminnelige utstilling» var uten interesse fra et museumssynspunkt. Simonsen 1972: 20

²¹⁴ Maurstad og Hauan 2012: 22–23; Eriksen 2009: 49–50

²¹⁵ Simonsen 1972: 16–120

²¹⁶ Frem til 1950-tallet var det kulturvitenskapelige arbeidet ved Tromsø Museum særlig orientert mot samisk kulturhistorie. Nils A. Ytreberg argumenterer på bakgrunn av dette for at det var behov for et folkemuseum i Nord-Norge. Ytreberg 1965: 488–489

kulturhistorie. Det er verdt å merke seg at oppdelingen som lenge fant sted på museet, mellom en Avdeling for nyere kulturhistorie og en Avdeling for samisk etnografi, har bidratt til at fremstilling av Nord-Norge etablerer det som fremstår som et vanntett skott, for eksempel mellom samisk kultur og fiskarbonddekultur.²¹⁷

Perspektivet Museum

I motsetning til Tromsø Museum er Perspektivet Museum en nokså nyetablert stiftelse, opprettet så sent som i 1996. Den unge alderen til tross – slik jeg allerede har nevnt – forholder museet seg til eldre museumshistorie. Ved opprettelsen av museet ble samlingene til Troms Folkemuseum og Tromsø Bymuseum tatt opp i den nye stiftelsen. Dette er bakgrunnen for at Perspektivet Museum også omfatter to friluftsanlegg i og utenfor Tromsø.



Figur 19 Perspektivet Museum er lokalisert i et fredet patrisierhus fra 1838. Fra 1911 og frem til 2001 fungerte huset som Folkets Hus, før museet flyttet in i 2004. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

²¹⁷ Jeg utdyper ikke dette poenget videre i avhandlingen, men det er likevel viktig å merke seg.

I norsk sammenheng ble ideer om museenes sosiale- og pedagogiske funksjon fremmet nettopp gjennom det kulturhistoriker Hans-Jacob Ågotnes benevner som folkemuseumsparadigmet.²¹⁸ Folkemuseumsparadigmet har fortsatt stor betydning for norsk museumspolitikk og museumsvirksomhet.²¹⁹ Den første samlingen av gamle hus ble etablert på Bygdøy allerede i 1881, og i løpet av 1890-årene fikk folkemuseumstenkningen stor gjennomslagskraft i Norge.²²⁰ På begynnelsen av 1900-tallet var institusjoner som Nordiska Museet, Norsk Folkemuseum og De Sandvigske Samlinger (Maihaugen) forbilder for etableringen av mindre folkemuseer rundt omkring i hele landet.²²¹ Folkemuseene tematiserte det lokale i en nasjonal kontekst, og slik gjorde de identitetsbygging til et sentralt område for de norske museene.²²² Ideer om folkeopplysning preget altså disse museenes virksomhet i større grad enn de museene som var tilknyttet universalmuseumstenkningen der vitenskapelig arbeid stod i høysete.²²³

Når det gjelder Troms Folkemuseum spesielt, fikk historiker Nils A. Ytreberg²²⁴ ideen til opprettelsen av «Et nordnorsk folkemuseum» på 1920-tallet. Som student hadde Ytreberg besøkt Norsk Folkemuseum og Folkemuséet på Sverresborg (Trondheim), og i 1923 skrev han en artikkel i Tromsø der han fremmer tanken om å reise et folkemuseum i Nord-Norge. Det skulle omfatte både: «'høgrestands' kultur, bondekultur og fiskeri-minner.»²²⁵ Umiddelbart var det ingen som støttet Ytrebergs ide, men i 1932 oppnevnte styret i Tromsø Museum en komité til å ta seg av «folkemuseums-arbeidet» som en del av museets historisk-antikvariske avdeling.²²⁶ Komiteen sendte samme år ut et opprop om å støtte deres arbeid, og Tromsø Museums ikke-kirkelige gjenstander fra nyere tid ble skilt ut som grunnstammen i en samling

²¹⁸ Ågotnes 2007: 51

²¹⁹ Eriksen 2009: 69

²²⁰ For mer om bakgrunnen for folkemuseene, se Eriksen 2009: 71–73.

²²¹ Eriksen 2009: 71; Ågotnes 2007: 51

²²² Ågotnes 2007: 51

²²³ Ågotnes 2007: 51

²²⁴ Tromsøfødte Nils A. Ytreberg (1896–1987) arbeidet som lektor ved Den høyere skole i Tromsø en periode på 1920-tallet og på Nissens Pikeskole i Oslo fra 1938 til 1946. Etter det arbeidet han som historiker på heltid. Han satt i en periode som styremedlem i Tromsø Museums styre, og han var i en lengre periode formann på Tromsø Kunstforening. Han engasjement for Tromsø bys historie var stort og han ga blant annet ut en bok nettopp med tittelen *Tromsø bys historie* (1946).

²²⁵ Ytreberg 1965: 484

²²⁶ Medlemmene i komiteen var Kr. Nilssen, Vilhj. Riksheim og Nils A. Ytreberg. Ytreberg 1965: 486

forbeholdt folkekultur. Frem til slutten av 1940-tallet var tanken også at folkemuseet skulle realiseres innenfor Tromsø Museums virksomhet, men på grunn av ulike interesser i prosjektet viste dette seg ikke å være mulig.²²⁷ I 1952 ble Troms Folkemuseum konstituert som et selvstendig museum selv om den tette tilknytningen til Tromsø Museum fortsatte frem til Perspektivet Museum tok over Troms Folkemuseums samlinger.²²⁸ Den første styreformannen i Troms Folkemuseum var Ole Ytreberg, som var Nils A. Ytrebergs bror. Helt siden 1920-tallet hadde han arbeidet med å dokumentere eldre bygningsmiljøer og samle bygninger i Troms til et folkemuseum. Det var likevel først i 1963 at reisingen av de innsamlede bygningene kunne starte i Folkeparken²²⁹, like ved Tromsø Museum.²³⁰ Fra andre verdenskrig ble også store deler av samlingen til Troms Folkemuseum deponert på Tromsø Museum i påvente av at Troms Folkemuseum skulle få egnede magasinforhold. Først når Perspektivet Museum ble etablert med egne magasinlokaler startet overføringen av samlingen til museet fra Tromsø Museum.

Når det gjelder Tromsø Bymuseum, så ble det opprettet i 1968.²³¹ Tanken om et bymuseum ble tatt opp allerede i etterkrigstiden, og i 1950 ble det opprettet et bymuseumsutvalg. I utvalget satt blant annet Ole Ytreberg, som var involvert i opprettelsen av Troms Folkemuseum. Utvalget brukte åtte år på å avlevere sin innstilling, men samlet i denne perioden inn en del gjenstander og målte opp hus. Av ulike grunner tok det tid å gjennomføre planen etter at innstillingen var levert, men et hinder var borte da et aldershjem flyttet ut av lokaler på Skansen i 1967. Året etter vedtok Tromsø bystyre å opprette Tromsø Bymuseum, og museet flyttet inn i de tomme lokalene på Skansen. Skansen er en festningsvoll fra middelalderen hvor de eldst bevarte bygningen i Tromsø befinner seg. Fylkeskonservator Jens Storm Munch fungerte i begynnelsen som faglig leder for museet.

²²⁷ Ytreberg 1965: 489 og 492

²²⁸ Dette gjelder særlig samlingsarbeid. Se for eksempel Brox 1962: 46–47. Etter at Perspektivet Museum ble etablert, tok det også tid å flytte samlingen over til Perspektivet Museum.

²²⁹ Motstanden mot å ta i bruk Folkeparken hadde i en periode på 1950-tallet vært stor. Begrunnelsen var at byens befolkning ville bli frarøvet sitt friareal. Styret til Troms Folkemuseum ga likevel aldri opp Folkeparken, selv om flere andre lokaliteter i fylket ble utredet. Nærheten til sjøen ble fremhevet som særlig viktig for plasseringen av de innsamlede bygningene. Ytreberg 1965: 494–496

²³⁰ Brox 1963: 42–44; Brox 1965: 51

²³¹ Mailkorrespondanse med Marianne Olsen 06.08.2015



Figur 20 Fotografiet er tatt i utstillingen til Tromsø Bymuseum på Skansen, antagelig en gang på 1990-tallet. Det viser at byarkitektur den gang stod sentralt i museets utstilling og at fotografier ble brukt for å representere forskjellige arkitektoniske stiler. Foto: Ukjent/Perspektivet Museum

I samlingen til Tromsø Bymuseum, som Perspektivet Museum overtok i 1996, var det en stor del fotografiske opptak. Dette har sammenheng med at byarkitektur hadde en sentral plass i Tromsø Bymuseum, og at fotografi ble benyttet for å dokumentere denne arkitekturen (Fig. 20). I forbindelse med en redegjørelse for Tromsø Bymuseums virksomhet i bygningen på Skansen i året 1969 skriver Evald Nilsen:

På bygningen ble det foretatt et nødvendig ettersyn på taket, der det var en mindre lekkasje. Videre ble forgangen og to rom mot nord midlertidig pusset opp og malt. I disse rom ble det så satt opp en mindre byhistorisk utstilling, under ledelse av fylkeskonservatoren og cand. Mag. Carl Egil Buch. Denne utstillingen, som ble åpnet til byjubileet i 1969, består dels av bilder og fotos fra Tromsø Museum, dels av Rudolf Carl Gebhardts byhistoriske maleri og endelig av Halvdan Johannesens fotosamling med tekst om gamle bygninger og deres eiere. I tillegg er det utstilt noen få gjenstander.²³²

²³² Nilsen 1970: 126

Fotografi ble benyttet for å dokumentere endringer i byarkitektur og bymiljøer allerede på 1800-tallet.²³³ Utstrakt bruk av fotografi med en slik hensikt finner vi også hos Oslo Bymuseum der de museumsansatte allerede de første årene av 1900-tallet utførte museale fotodokumentasjoner og systematisk samlet inn fotografi. De museumsansatte ønsket på denne måten å «forevige» byens omskiftelige natur.²³⁴ Dette argumenterer museolog Kristin Margrethe Gaukstad er grunnen til at Oslo Bymuseum er et av museene i Norge som tidligst anerkjente fotografi som gjenstand og kilde.²³⁵



Figur 21 Fra åpningen av en av de mange fotoutstillingene på Perspektivet Museum, «Veiled rebellion», som viste fotografier av medlem i bildebyrået Magnum, Lynsey Addario. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Det er spesielt temaene minoriteter og kulturelt mangfold Perspektivet Museums virksomhet dreier seg rundt i dag. Dette er noe som gjenspeiles i de tematiske utstillingene som har blitt produsert etter at museet åpnet dørene i 2004. Ut over å ta for seg nærværet av russiske sjømenn i Tromsø har Perspektivet Museum for eksempel

²³³ Det finnes en tradisjon for å registrere endringer i byer ved hjelp av fotografi. Allerede i 1868 ble for eksempel fotograf Thomas Annan engasjert av Glasgow Improvement Trust, for å dokumentere slummen i Glasgow. Denne kan relateres til historiefaglige- og antropologiske kontekster. Koenig 1998 (1994): 348-349

²³⁴ Se Gaukstad 2013: 63, med referanse til de første vedtektene til foreningen Det gamle Christiania, som Oslo Bymuseum sprang ut av.

²³⁵ Gaukstad 2013: 63

produsert utstillingene «Mangfoldige Tromsø» (2004), «Min drakt – min historie: Kvinner i det internasjonale Tromsø» (2005) og «Homo Religiosus» (2014). Den sistnevnte utstillingen tar for seg forskjellige trossamfunn i Tromsø og omfatter også flere installasjoner av kunstneren Lawrence Malstaf.²³⁶

Formidling gjennom fotografi er et viktig virksomhetsfelt ved museet. Dette resulterer i at museets egenproduserte og innlånte utstillinger gjerne har fotografi som omdreiningspunkt (Fig. 21), det være seg museal fotodokumentasjon, fotografier fra andre institusjoners samlinger og arkiver, fotojournalistiske fotografier, kunstfotografier eller eksterne fotodokumentasjoner. Antall fotografier i museets eie, inklusive egne opptak i perioden 1995–2016, er grovt kalkulert til cirka 500 000 bilder. Hele samlingen består av en rekke delsamlinger hvor både amatørfotografer og profesjonelle Tromsøfotografer som Christian Hansen og Knut Stokmo er representert. I tillegg inngår for eksempel Fjellanger Widerøes flyfoto, og en rekke daguerreotypier fra 1800-tallet i samlingen. Alle fotografiene er hovedsakelig opptatt i Tromsø og omegn.

Ved første øyekast kan Tromsø Museum og Perspektivet Museum se ut som om de er løsrevet fra en nasjonal museums kontekst, men deres komplekse, og hver for seg sergene historie, viser at museene pendler mellom å ha en lokal og regional forankring og å inngå i nasjonale museale kontekster. Selv om de har forbindelser til svært ulike museumsidealene, kobler nettverkene de inngår i sammen flere steder, ikke minst når det kommer til enkeltstående aktører som har hatt stor betydning for begge institusjonene.

²³⁶ Lawrence Malstaf (1972) er utdannet industridesigner og arbeider som bildekunstner og scenograf. Han er bosatt i Tromsø, men kommer opprinnelig fra Belgia. Til «Homo Religiosus» har Malstaf bidratt med tre eldre installasjoner og tre installasjoner produsert spesielt for utstillingen. Han har også hatt det overordnede ansvaret for utstillingens design. Se <http://www.lawrencemalstaf.com/home.html>, lastet og lest 09.11 2016.

4. Opptaks- og utstillingskontekster

«Øyeblikk» og «Flytende russisk» ble begge produsert i en nordnorsk museumskontekst. Også tematisk forholder utstillingene seg til Nord-Norge. Vandreutstillingen «Øyeblikk» omhandler livet langs den nordnorske kysten i etterkrigstiden og den temporære utstillingen «Flytende russisk» omhandler russiske sjømenns nærvær i Tromsø på begynnelsen av 2000-tallet. Mens bakgrunnen for «Øyeblikk» er nordnorsk identitetspolitikk i perioden etter krigen, er bakgrunnen til «Flytende russisk» en kulturpolitisk diskurs knyttet til det flerkulturelle samfunnet, slik det vokste frem på slutten av 1990- og innover på 2000-tallet i Norge. Tromsø Museum hadde fra 1960-tallet en sentral posisjon i forhold til institusjonaliseringen av nordnorsk kulturhistorie og forvaltning av nordnorsk identitet.²³⁷ Perspektivet Museum har siden 2000-tallet hatt en sentral posisjon når det gjelder formidling av flerkulturelle forhold i kulturhistoriske museer i Norge.²³⁸

«Øyeblikk» og «Flytende russisk» er altså et resultat av forskjellige, museale og samfunnsmessige kontekster. Tematisk berører utstillingene også ulike deler av nordnorsk og norsk kulturhistorie. Likevel har utstillingene berøringspunkter, både fordi de tar i bruk museal fotodokumentasjon, og fordi de på hver sin måte setter fotografi i sentrum for utstillingsprosjektene. På noen områder overlapper de museale fotodokumentasjonene og utstillingene også hverandre tematisk og tidsmessig.

«Øyeblikk»

Etter en fem års lang turne i Nord-Norge ble de innrammede fotografiene som ble presentert i «Øyeblikk» i 2002 spredt mellom Tromsø Museums magasin og veggene i museets kontorarealer.²³⁹ Der befinner de seg fortsatt. På denne måten har utstillingen fått et etterliv ikke bare på grunn av noen av motivene har fått en ikonisk status, men

²³⁷ Flere av Tromsø Museums ansatte var for eksempel sentral i utgivelsen av *Nordnorsk kulturhistorie*, som ble publisert i to bind i 1994.

²³⁸ Se for eksempel Eriksen 2009: 219–220. Museet er medlem av Mangfoldsnettverket. For mer om Mangfoldsnettverket, se <http://www.oslomuseum.no/20-oslomuseum/prosjekter/135-mangfoldsnettverket>, lastet og lest 18.11.2015.

²³⁹ Utstillingen ble første gang åpnet på Tromsø Museum i juni 1997 på Tromsø Museum. Fotografiene fra «Øyeblikk» henger i dag i Tromsø Museums korridorer sammen med fotografier fra andre utstillingsprosjekter der fotografi har hatt en sentral rolle. Det er først og fremst i den delen av museet der Seksjon for kulturvitenskap holder til, at fotografiene fra «Øyeblikk» er hengt opp, men noen fotografier har fått plass på veggene i museets administrasjonsavdeling og noen henger på Kulturhistorisk laboratorium.

fordi fotografiene har en intern funksjon på museet. Fotografiene bidrar på den ene siden til å skape en forbindelse mellom det kulturhistoriske arbeidet ved museet før og nå. På den andre siden gir de museet en visuell identitet. Som nyansatt opplevde jeg at historien så og si ordrett *hang* i veggene. Dette sier noe om betydningen den museale fotodokumentasjonen presentert i «Øyeblikk» har hatt og fortsatt har i Tromsø Museums egen historie. I tillegg til de innrammede fotografiene er en del av tekstmaterialet som ble presentert i «Øyeblikk» bevart.²⁴⁰



Figur 22 En del fotografier fra «Øyeblikk» er hengt opp på veggene i korridoren utenfor fotosalen, på Seksjon for kulturvitenskap ved Tromsø Museum. Foto: Hanne Hammer Stien

Prosjektgruppen bak «Øyeblikk» bestod av fotoarkivar og historiker Sveinulf Hegstad, som var prosjektleder for utstillingen, museumsfotograf Mari Karlstad og førsteamanuensis, etnolog og fotograf Helge A. Wold. Alle tre var på det tidspunktet utstillingen ble produsert ansatt på Tromsø Museums Avdeling for nyere kulturhistorie.²⁴¹ De 60 fotografiske motivene i sorthvitt og farge som inngikk i

²⁴⁰ Jeg oppbevarer nå pappesken med bildetekster, som jeg fant på fotoarkivar Sveinulf Hegstads kontor.

²⁴¹ Hegstad og Karlstad arbeider fortsatt på Tromsø Museum som henholdsvis fotoarkivar og fotograf, mens Wold gikk av med pensjon i 2011.

«Øyeblikk» ble opprinnelig plukket ut fra bildearkivet til Avdeling for nyere kulturhistorie. Bildearkivet bestod på dette tidspunktet av cirka 100 000 fotografiske opptak. Utspringet, både til Avdeling for nyere kulturhistorie og det respektive billedarkivet, var De nyere kulturhistoriske samlinger som på slutten av 1940-tallet vokste ut av De arkeologiske samlinger på Tromsø Museum.



Figur 23 Bildetekstene til «Øyeblikk» var montert på kapaplate og ble hengt direkte opp på vegg i tilknytning til de innrammede fotografiene. Mesteparten av utstillingens bildetekster er bevart. Foto: Hanne Hammer Stien

På 1950-tallet var det, som jeg var inne på i kapittel 2, en tiltagende interesse for folkekultur og hverdagsliv i Nord-Norge, både blant fagfolk i landsdelen og blant fagfolk utenfra.²⁴² Denne interessen vokste utover på 1960-tallet²⁴³ og bidro blant annet til at De nyere kulturhistoriske samlinger på Tromsø Museum i 1962 ble omgjort til en egen avdeling ved siden av Arkeologisk avdeling og Samisk-etnografisk avdeling (da

²⁴² Nils A. Ytreberg oppgir blant annet Knut Kolsruds undersøkelser på Ytre Senja i 1957 som bakgrunn for at Avdeling for nyere kulturhistorie ble utskilt som egen avdeling ved Tromsø Museum. Ytreberg 1965: 497

²⁴³ Wold 1994: 439–440

holder jeg de naturhistoriske avdelingene utenfor).²⁴⁴ Avdelingen hadde i begynnelsen navnet Nyere kulturhistorisk avdeling²⁴⁵, men ble etter flere navneendringer slått sammen med Avdeling for samisk etnografi og Avdeling for arkeologi, og har siden sammenslåingen i 2007 hett Seksjon for kulturvitenskap.



Figur 24 Fra åpningen av «Øyeblikk» på Tromsø Museum i juni 1997. Det er Sveinulf Hegstad som holder tale. I bakgrunnen, til venstre, kan man skimte historiker og tidligere avdelingsbestyrer ved Nyere kulturhistorisk avdeling, Håvard Dahl Bratrein. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Tematisk inndeling

I utstillingssammenheng ble fotografiene i «Øyeblikk» presentert tematisk. Denne inndelingen reflekterer hovedsakelig de museale fotodokumentasjonene og feltarbeidene som danner bakgrunnen for de fotografiske seriene. Korte tekster introduserte de enkelte prosjektene under overskriftene: «Sjøfuglprosjektet», «Utvær», «Det lille kulturhus», «Aune-gården i Tromsø», «Sommerdøgn med Petter Dass»,

²⁴⁴ Dette sammenfalt med at Tromsø Museum flyttet inn i en ny bygning i Folkeparken. Simonsen 1972: 32; Ytreberg 1965: 497

²⁴⁵ Samfunnsviteren Ottar Brox var avdelingens første bestyrer i perioden 1962 til 1965. Brox og Simonsen 1961: 59

«Der de kloke bor» og «Foto: Kjell Fjørtoft». Om «Sjøfuglprosjektet» heter det, i sin helhet:

SJØFUGLPROSJEKTET (1973-76) FØRTE OSS til levende kystsamfunn som Lovund, Bleik og Gjesvær og til «historiske» kystsamfunn som Onstein, Karlsøyvær, Nord-Fugløy og Hjelmsøy der sjøfugl i sin tid hadde spilt en stor rolle i økonomien. Mye av den folkelige kunnskapen om hvordan man raspet dun eller tok seg fram i lundeura var i ferd med å bli museal virkelighet.

Sammen med metoder som intervju og «deltagende observasjon» ble *kameraet* et viktig redskap for å dokumentere miljøer og kunnskaper som befant seg på vikende front i det moderne samfunnet.

Her vises et lite utvalg av de mange tusen bildene fra *Sjøfuglprosjektet*.²⁴⁶

Introduksjonsteksten til «Sjøfuglprosjektet» er skrevet fra de museumsansattes synsvinkel, «oss», og henvender seg direkte til publikum. Teksten fungerer her som ett eksempel på hvordan tekst tas i bruk for å kontekstualisere fotografiene i «Øyeblikk», og for å gjøre den museale sammenhengen fotografiene er opptatt i synlig. De enkelte museumsansatte identifiseres ikke i introduksjonsteksten, og forskerne fremstår derfor som en enhetlig gruppe. Samtidig som kystsamfunnene betegnes som levende, så skaper teksten et forhold mellom de museumsansatte og kystsamfunnene som etablerer en kontrast mellom det moderne samfunnet og de «historiske» samfunnene som er motiv for «Sjøfuglprosjektet». Museal fotodokumentasjon som metode presenteres også kort i teksten. Metoden sidestilles med intervju og deltagende observasjon, og fotografi gis på denne måten en sentral posisjon i museumsarbeidet. De forskjellige metodiske inngangene, intervju, deltagende observasjon og museal fotodokumentasjon, vektas ikke. Ut fra teksten fremstår de forskjellige, museale metodene på denne måten samlet å gi en umiddelbar inngang til en eksisterende virkelighet. I sin tur får publikum tilgang til denne virkeligheten ved å besøke «Øyeblikk».

I tillegg til introduksjonstekstene, som teksten om «Sjøfuglprosjektet» altså er ett eksempel på, er alle de innrammede fotografiene presentert med informative

²⁴⁶ Bildetekst fra «Øyeblikk», oppbevart av forfatteren.

bildetekster. Disse bildetekstene forankrer fotografiene gjennom å gjengi stedsnavn og opptakstidspunkt, i tillegg til at den enkelte fotografen krediteres. For eksempel heter det i en bildetekst: «Ekspeditrise Laila Sandstrand Tromsø, 3. februar 1995 Fotograf Mari Karlstad», og i en annen: «Ragnvald Hansen avliver lundefugl Sør-Fugløy,



Figur 25 I «Øyeblikk» ble en litt annen versjon av dette motivet presentert med bildeteksten: «Siste kua på Nyholmen, Herøy august 1979 Fotograf Helga A. Wold».²⁴⁷ Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Helgøy, 1972 Fotograf Håvard Dahl Bratrein». Det er likevel ingen konsekvens i om de avfotograferte menneskenes navn blir gjengitt i bildetekstene eller ikke. Når det gjelder bildeteksten tilhørende motivet *Siste kua på Nyholmen*, blir ikke kvinnen som er portrettert navngitt. Bildeteksten lyder i stedet: «Siste kua på Nyholmen, Herøy august 1979 Fotograf Helge A. Wold.» I andre bildetekster er det kun fornavnet til den portrettede som gjengis, som for eksempel i «Ingeborgs kjøkken I Lånan, mai 1983 Fotograf Helge Wold».

Samlet gir introduksjonstekstene og bildetekstene i «Øyeblikk» en overordnet

²⁴⁷ Denne eksponeringen er innlemmet i Tromsø Museums fotosamling, mens eksponeringen som var utgangspunkt for motivet som ble presentert i «Øyeblikk» inngår i Helga A. Wolds private fotosamling. De to eksponeringene er til forveksling identiske.

struktur for utstillingen. De ulike versjonene av utstillingen har denne strukturen til felles, selv om monteringen av «Øyeblikk» varierte med henhold til det enkelte visningsstedets størrelse og utforming. Noen steder ble utstillingen vist på skoler og forsamlingshus, andre steder var det utstillingsrom som ble brukt. Innholdsmessig er det først og fremst nordnorsk kystkultur og Tromsø Museums posisjon som musealiseringsagent som skaper en rød, tematisk tråd i utstillingsprosjektet. I forhold til museets uttalte rolle når det gjelder de museale fotodokumentasjonene er det likevel ett av temaene som tydelig skiller seg ut. Dette fordi det er fotografier som er ervervet av Tromsø Museum, og som ikke stammer fra en museal fotodokumentasjon, som blir presentert. Fotografiene er hentet fra en større samling fotografiske opptak (cirka 15 000) som forfatter, journalist og filmprodusent Kjell Fjørtoft (1930–2010) har gjort.²⁴⁸



Figur 26 Et av de enkeltstående fotografiene i «Øyeblikk» er *Morrabadere, Alfheim svømmehall (1997)*. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

I tillegg til den tematiske inndelingen av materialet i utstillingen er det en del enkeltstående fotografier som blir presentert i «Øyeblikk». Selv om Hegstad og Wold i katalogen legger vekt på at de omfattende museale fotodokumentasjonene har bidratt

²⁴⁸ Fjørtoft virket som fotograf og journalist mellom 1959 og 1978. Deretter satset han på heltid på eget forfatterskap og på å lage film. Han produserte og regisserte 25 fjernsynsprogrammer for NRK. I tillegg til fjernsynsproduksjonen laget Fjørtoft et trettitalls dokumentarfilmer. Som forfatter debuterte han i 1966 med boken *Troms med bankene utenfor* og frem til 2000 ga han til sammen ut 18 bøker. Gjennomgående for Fjørtofts virke er interessen for Nord-Norge, og tema som går igjen er den andre verdenskrig og gjenreisningen etter krigen. Kristoffersen 2010

med utstrakte fotografiske serier som: «(...) er viktigere enn enkeltbildet», lette prosjektgruppen ifølge Hegstad helt bevist etter «de gode enkeltbildene».²⁴⁹ Med dette mener han fotografiske opptak som medlemmene av prosjektgruppen både oppfatter som interessant i en kulturhistorisk og i en estetisk sammenheng.²⁵⁰ Wold gjør i tillegg et poeng av at det til tross for det serielle fokuset innenfor den museal fotodokumentasjonen på 1960- og 1970-tallet, gjerne er ikoniske enkeltbilder som står frem og som kommuniserer i ettertiden.²⁵¹ Et eksempel på et enkeltstående motiv i utstillingen er Mari Karlstads fotografi med bildeteksten «Morrabadere, Alfheim svømmehall» (1997). Et annet eksempel er Asbjørn Klepps «Nye tider» (1973) som ble opptatt i forbindelse med «Varangerregistreringene».



Figur 27 Fotografiet med bildeteksten «Nye tider» (1973) ble presentert i «Øyeblikk», men det har også blitt presentert i andre sammenhenger. Foto: Asbjørn Klepp/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

²⁴⁹ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008

²⁵⁰ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008

²⁵¹ Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008

Etablering av et nordnorsk billedarkiv

I intervjuer jeg har gjort med de tre medlemmene i prosjektgruppen fremhever de flere grunner til at «Øyeblikk» kom i stand. Tre faktorer som synes å være særlig viktige er digitaliseringen av billedarkivet til Avdeling for nyere kulturhistorie på 1990-tallet, opprettelsen av en fagfotografstilling på Tromsø Museum i 1993 og arbeidet med tobindsverket *Nordnorsk kulturhistorie*, som kom ut i 1994.²⁵² For det første hadde digitaliseringen av billedarkivet til Avdeling for nyere kulturhistorie gitt Hegstad stor oversikt over det fotografiske materialet i samlingen. Han mente at det var på tide at et utvalg av materialet ble vist i utstillingssammenheng, samtidig med at deler av billedarkivet ble gjort tilgjengelig digitalt.²⁵³ I katalogen begrunner Hegstad og Wold hvorfor de mener dette er viktig:

Helt siden tidlig på 1960-tallet og frem til i dag har NYK drevet med dokumentasjon av nordnorsk hverdagsliv. Kameraet har hele tiden vært et viktig redskap for å skildre miljøer og fange inn begivenheter og stemninger som kan fortelle noe om nordnorske livsformer og nordnorsk kultur. Med tida er det bygd opp et spennende billedarkiv som dokumenterer viktige utviklingstrekk i landsdelenes kulturhistorie.²⁵⁴

I intervjusammenheng gjør Wold et poeng av at ideen opprinnelig var at det skulle produseres en vandretstilling annen hvert år basert på fotografier fra billedarkivet.²⁵⁵ Denne ideen ble ikke fulgt opp direkte etter produksjonen av «Øyeblikk», men et annet utstillingskonsept ble i stedet utviklet. Utstillingskonseptet, som fortsatt ligger til grunn for en årlig utstilling, blir kaldt «GLIMT».²⁵⁶

En annen årsak til «Øyeblikk», som prosjektgruppen fremhever, er opprettelsen

²⁵² Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008; Intervju med Mari Karlstad 09.10.2008; Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008

²⁵³ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008

²⁵⁴ Hestad og Wold 1998

²⁵⁵ Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008

²⁵⁶ «GLIMT» ble første gang vist i 2002 og fungerer som et bildespill projisert direkte på fasaden til museet en periode årlig i mørketiden. Siktet med utstillingskonseptet var opprinnelig å gjennom bruk av fotografi stille ut materiale fra Tromsø Museums magasin og samlinger. Ut over dette har det blitt produsert en del museal fotodokumentasjon i forbindelse med «GLIMT» som ikke tar utgangspunkt i museets eksisterende magasin og samlinger. Dette materialet har siden blitt innlemmet i fotosamlingen til museet. De senere årene har fokuset på å formidle pågående forskning ved hele UiT Norges arktiske universitet vært sentralt for prosjektet, og fotografi opptatt i forbindelse med forskningsprosjekter innenfor ulike akademiske disipliner på universitetet har derfor vært vist i «Øyeblikk». Mailkorrespondanse med Sveinulf Hegstad 09.09.2015

av en fotografstilling ved Avdeling for kulturhistorie, som Karlstad har besatt siden 1993. Både Hegstad, Karlstad og Wold mener ansettelsen bidro til en styrking av miljøet knyttet til billedarkivet.²⁵⁷ Fotografstillingen var den første i sitt slag ved Tromsø Museum og erstattet en stilling som tidligere var forbeholdt tegnere. Tanken bak opprettelsen var ifølge Wold at den nye fagfotografen skulle bidra til en mer systematisk produksjon av museale fotodokumentasjoner i forbindelse med museets samtidsdokumentasjon. Før Karlstad kom til Tromsø Museum som fotograf, hadde hun gått i lære på Akershus Fylkesmuseum, og hun sier selv at hun hele tiden var fast



Figur 28 Portrettet av Dorothea Munch-Ellingsen og Arne Munch-Ellingsen er tatt i forbindelse med en museal fotodokumentasjon som ble gjort i forbindelse med «GLIMT» i 2010. Folk fra Tromsø og deres kjøretøy var tema. Foto: Tomasz A. Wacko/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

²⁵⁷ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008; Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008; Intervju med Mari Karlstad 09.10.2008

bestemt på arbeide som fotograf innenfor museumsinstitusjonen.²⁵⁸ Hun fremhever samtidig at Akershus fylkesmuseum var tidlig ute i forhold til arbeid med fotografi generelt og samtidsdokumentasjon spesielt. Utlysningsteksten fra Tromsø Museum, som fokuserte på samtidsdokumentasjon, appellerte derfor til henne og bidro til at hun søkte stillingen.



Figur 29 Kjell Fjørtoft har tatt dette fotografiet, som ble vist i «Øyeblikk» i forbindelse med at den svenske musikeren Lill-Babs var på besøk på Skjelnan kvalstasjon i Tromsø i 1970. Foto: Kjell Fjørtoft/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

En siste årsak som løftes frem er arbeidet med *Nordnorsk kulturhistorie* (1994), som flere ansatte ved Tromsø Museum var involvert i, deriblant Wold og Karlstad.²⁵⁹ Dette arbeidet ga mulighet for at flere museale fotodokumentasjoner kunne iverksettes. Karlstad reiste for eksempel raskt etter ansettelsen rundt i Nord-Norge for å fotografere. Wold oppgir i tillegg ideen om at deler av nordnorsk kultur var i ferd med å forsvinne som en medvirkende årsak til at det ble fart i arbeidet med fotografi på

²⁵⁸ Intervju med Mari Karlstad 09.10.2008

²⁵⁹ Helge A. Wold var en av redaktørene av *Nordnorsk kulturhistorie*. Andre bidragsytere fra Tromsø Museum var Ivar Bjørklund, Terje Brantenberg, Håvard Dahl Bratrein, Astri Fremmerlid, Ola Graff, Marit Anne Hauan og Inger Storli.

Tromsø Museum på 1990-tallet.²⁶⁰ Hans eget prosjekt på Helgelandskysten, som er en slags fortsettelse av «Sjøfuglprosjektet», har også et slikt perspektiv.

En hendelse som også nevnes i forbindelse med «Øyeblikk», er den nevnte ervervelsen av Kjell Fjørtofts fotografiske materiale. Fjørtofts fotoarkiv ble i første omgang deponert til Tromsø Museum²⁶¹, men i 1998 ble det fotografiske materialet overdratt til museet etter et sterkt ønske både fra Fjørtoft selv og fra museets ansatte.²⁶² Fjørtoftsamlingen er i hovedsak opptatt på 1960- og 1970-tallet i en fotojournalistisk kontekst. I denne perioden var Fjørtoft fotograf og all round-journalist i bladet Nordlys (1959–1965), journalist på Lofotpostens Tromsø-kontor (1965–1968) og deretter journalist på Dagbladets Tromsø-kontor (1968–1978).²⁶³ Selv om Tromsø Museum på mer systematisk måte enn tidligere tok i bruk museal fotodokumentasjon i den perioden Fjørtoft virket som fotojournalist, ble ervervelsen av det fotojournalistiske materialet sett på som et kjærkomment tilskudd til Avdeling for nyere kulturhistories billedarkiv. Dette henger sammen med den motivmessige bredden- og størrelsen på Fjørtoftsamlingen.²⁶⁴ Forståelsen var at Fjørtofts fotografiske materiale skulle bidra til å komplettere billedarkivet, eller «tette hullene», slik Hegstad formulerer det.²⁶⁵ Wold nevner sågar at Fjørtoftsamlingen var medvirkende til at prosjektgruppen valgte 1960 som det årstallet som fikk markere starten for den tidsperioden «Øyeblikk» omhandler.²⁶⁶

Til sist fremhever Karlstad at samtidsperspektivet var viktig for prosjektgruppen i arbeidet med «Øyeblikk».²⁶⁷ Hegstad kommenterer i en slik sammenheng at det han beskriver som «historisk materiale», raskt falt ut av utstillingsprosjektet.²⁶⁸ Med tanke på at de eldste fotografiene som ble presentert i «Øyeblikk» ble opptatt tidlig på 1960-tallet og de eldste på slutten av 1990-tallet, er

²⁶⁰ Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008

²⁶¹ Dette kom ifølge Wold i stand i forbindelse med arbeidet med *Nordnorsk kulturhistorie*. Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008

²⁶² Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008

²⁶³ Kristoffersen 2010

²⁶⁴ Fjørtoftsamlingen består av mellom 14000 og 15000 enkelteksponeringer opptatt både i Nordland, Troms og Finnmark. 5700 av disse enkelteksponeringene er i dag digitalisert.

²⁶⁵ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008

²⁶⁶ Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008

²⁶⁷ Intervju med Mari Karlstad 09.10.2008

²⁶⁸ Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008

det tydelig at prosjektgruppens samtidsperspektiv kan sies ha et nok så vidt omfang, eller også er begrepet uavklart – det handler tross alt om fotografier opptatt i en tidsperiode på bortimot femti år.

Museal regionalisering

I en folder som fulgte ved «Øyeblikk» skriver Hegstad og Wold kort om prosjektene som danner bakteppe for utstillingen. De forklarer i den forbindelse hvorfor de forstår perioden som «Øyeblikk» omfatter som særlig interessant i et nordnorsk perspektiv: «I utstillinga 'Øyeblikk' har vi plukket ut ca. 60 bilder av mennesker og miljøer i Nord-Norge gjennom de siste 35 år – et *lite øyeblikk* i det store historiske perspektiv, men like fullt en epoke preget av dramatisk oppbrudd, omstillinger og menneskelige utfordringer på veldig mange områder.»²⁶⁹ Med «dramatisk oppbrudd, omstillinger og menneskelige utfordringer» sikter Hegstad og Wold til moderniseringsprosesser som fant sted i Nord-Norge i den perioden utstillingen dekker. Ettersom det er nordnorsk kystkultur som er tema for «Øyeblikk», er det på den ene siden snakk om at industrialisering har forandret måter å arbeide, bo og leve på langs den nordnorske kysten. Fraflytting og sentralisering er ett resultat av disse endringene.

Institusjonalisering, kulturell revitalisering og akademisering skjedde på andre side parallelt med at fiskevær ble nedlagt, og byene langs den nordnorske kysten vokste. 1960- og 1970-tallets fornyede interesse for fiskarbondkultur, kvensk- og samisk kultur sammenfalt med en generell interesse for identitetsspørsmål i perioden. Dette var et resultat blant annet av at ungdoms- og protestbevegelser satte spørsmålsteget ved det bestående. I kontrast til den enhetlige fortellingen om norsk kultur, som for eksempel folkemuseumsparadigmet på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet var med på å formidle, rettet de kulturhistoriske museene i Nord-Norge blikket mot fortellinger og tema museene tidligere hadde oversett eller underkommunisert.

I Nord-Norge kan man i tillegg snakke om at en museal regionalisering fant sted, og mange nye museumstiltak så dagens lys i den perioden det er snakk om.²⁷⁰

²⁶⁹ Hegstad og Wold 1998

²⁷⁰ Frem til begynnelsen av 1960-tallet var det kun spredte museumstiltak i Nord-Norge, med unntak av Tromsø Museum som bedrev en betydelig museal virksomhet. Fra 1960-tallet ble det opprettet en rekke, lokalt orienterte museer i landsdelen. Wold 1994: 440

Selv om Tromsø Museum ble etablert så tidlig som i 1872, markerte det nye museumsbygget som ble innviet i 1961 museets tilstedeværelse i landsdelen ytterligere. Helge A. Wold skriver: «Tromsø Museum opplevde noen av sine beste år omkring 1960 og nøt stor prestisje i landsdelen. Byggingen av et nytt og moderne museumsbygg (...) var faktisk det største kulturprosjektet i Nord-Norge inntil da.»²⁷¹

De museale fotodokumentasjonene som ligger til grunn for «Øyeblikk» er et resultat blant annet av en økt interesse for lokal- og regional historie, og inngår i en omfattende museal og akademisk utforskning av Nord-Norge som er en følge av dette engasjementet.²⁷² Mens fortiden ikke ble oppfattet som en ressurs i perioden rett etter krigen, og begeistringen for det moderne gikk ut over bestrebelsene for å verne materiale med opphav i fortiden, skjedde det en holdningsendring i løpet av 1960-tallet.²⁷³ I *Karsløy og verden utenfor: Kulturhistoriske perspektiver på nordnorske steder*, som er et festskrift til Håvard Dahl Bratrein, beskriver Marit Anne Hauan, Einar Niemi og Helge A. Wold 1970-tallet som en pionertid for nordnorsk lokalhistorie.²⁷⁴

For nordnorsk lokalhistorie ble 1970-åra en slags pionertid, og i likhet med mange av sine forskerkolleger følte også den nyutdannede historiker [Håvard Dahl Bratrein] at man stod ovenfor en sterk forsømt landsdel som nærmest hungret etter kunnskap om egen bakgrunn og kultur. Den brytningstida Nord-Norge befant seg i var dessuten viktig å dokumentere, og her var det oppgaver å ta fatt på hvor enn man snudde seg. Prosjektidéene ynglet. Den kvenske kulturen i Varanger, dens bakgrunn, uttrykksformer og sameksistens med majoritetskulturen ble den sentrale problemstilling for «Varangerprosjektet» (1973–74), mens «Sjøfuglprosjektet» (1975–78) tok sikte på å dokumentere den økonomiske betydningen av sjøfuglene i nordnorske kystsamfunn, gjennom dokumentasjon av de mangfoldige aktivitetene rundt denne ressursen som hadde utviklet seg på egg- og dunværa og i de navngjetne fuglefjella langs kysten. Midt på 1970-tallet var dette virksomheter som ennå til dels ble holdt i hevd, selv om forskningsprosjektet hadde preg av å være en kulturhistorisk redningsaksjon for å belyse den aller siste fasen av en særlig tradisjon.²⁷⁵

²⁷¹ Wold 1994: 440

²⁷² Wold 1994; Bratrein 1972

²⁷³ Wold 1994: 440

²⁷⁴ Wold snakker også om at det i perioden fra 1970-tallet og frem til 1990-tallet skjedde en kulturrevolusjon i Nord-Norge. Med det sikter han blant annet til etableringen av en rekke kulturinstitusjoner i landsdelen. Wold 1994: 440–441

²⁷⁵ Hauan, Niemi og Wold 2003: 12



Figur 30 Fotografiet av Alida Nilsen fra Lånan med egg og dun ble publisert i sorthvitt i Helge A. Wolds bok *Utvær* (1985), men ble vist i farger i «Øyeblikk». Nå henger det innrammede fargefotografiet i administrasjonen på Tromsø Museum. Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Ordet «brytningstid» går igjen i teksten der det hovedsakelig er 1970-tallets Nord-Norge som karakteriseres. Som eksempler på pionerarbeid når det gjelder forskning og dokumentasjon i perioden viser Hauan, Niemi og Wold til museale prosjekter som også er representert i «Øyeblikk», så som «Varangerprosjektet» og «Sjøfuglprosjektet».

I katalogteksten til «Øyeblikk» plasseres «Sjøfuglprosjektet» inn i en «klassisk museumstradisjon» og prosjektet beskrives videre som: «(...) en kulturhistorisk redningsaksjon for å dokumentere en livsform som var i ferd med å bukke under for

den moderne tid.»²⁷⁶ Wolds eget arbeid på Helgeland kan også forstås å ha et lignende formål. I boken *Utvær: Bilder fra et nordnorsk hverdagslandskap*, som kom i 1985, skriver Wold om Lånan, en del av Vegaøyene på Helgelandskysten: «Det forlatte samfunnet er ikke akkurat noe oppmuntrende syn. Forvridde ruiner og stivnede fasader reiser seg mot horisonten. Det er et ekkelt syn, det minner oss kanskje om våre egne nederlag og oppbrudd.»²⁷⁷

Som en motsats til «Sjøfuglprosjektet» nevner Hegstad og Wold i folderen museal fotodokumentasjon representert i «Øyeblikk» under overskriften «Det lille kulturhus». Dette prosjektet ble utført av Mari Karlstad i perioden mellom 1996 og 2000.²⁷⁸ I motivene fokuserer hun på forskjellige aktiviteter knyttet til bygningen kalt Det lille kulturhus i Tromsø – en håndverkergård fra 1838 som på 1990-tallet var rivningstruet. Huset var i den perioden den museale fotodokumentasjonen ble utført brukt som øvingslokale for unge musikere og teaterfolk, men virksomheten tok slutt i 2002 på grunn av at huset ble flyttet, og et nytt rådhus oppført på tomten.²⁷⁹

Når Hegstad og Wold setter «Det lille kulturhus» opp mot «Sjøfuglprosjektet», er det for å få frem at det finnes ulike tilnærminger til materialet i de museale fotodokumentasjonene som er representert i «Øyeblikk», selv om alt materialet innordnes under sekkebenevnelsen samtidsdokumentasjon. De ulike tilnærmingene representerer også ulike forståelser av tid, som jeg kommer tilbake til mot slutten av dette kapittelet. Mens «Sjøfuglprosjektet» beskrives som en *redningsaksjon*, tar Hegstad og Wold i bruk karakteristikken *miljøskildring* om den museale fotodokumentasjonen benevnt «Det lille kulturhus». Wold utdyper hva han legger i begrepet miljøskildring når han i et intervju sier at benevnelsen viser til museale fotodokumentasjoner som tar høyde for å undersøke forholdet mellom det lille og det store, mellom deler og helheten i et miljø, et samfunn.²⁸⁰

²⁷⁶ Hegstad og Wold 1998

²⁷⁷ Wold 1985: 13

²⁷⁸ Det fotografiske materialet til Karlstad produserte i forbindelse med dette prosjektet var utgangspunkt for Tromsø Museums første nettutstilling som ble presentert i 2000. Utstillingen baserte seg på fotografier av, og intervjuer med rockebandet Pulp Vixen.

²⁷⁹ Se <http://www.nmf.no/default.aspx?pageId=227>, lastet og lest 22.08.2013.

²⁸⁰ Intervju med Helge A. Wold 10.09.2015



Figur 31 Mari Karlstads fotografi fra Det lille kulturhus, *Dugnad* (1996), inngikk i «Øyeblikk». Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

«Flytende russisk»

Når «Flytende russisk» i 2007 ble åpnet var planen at utstillingen skulle bli stående i to til tre år, for deretter å vises på andre museer i Nord-Norge og Russland.²⁸¹ I stedet hang utstillingen oppe frem til 2014, og den ble aldri vist utenfor Perspektivet Museums vegger. Den syv års lange utstillingsperioden gjør at utstillingen delvis fungerte som en temporær-, og delvis som en fast utstilling. Perspektivet Museums identitet knytter seg også sterkt til utstillingsprosjektet, både fordi «Flytende russisk»

²⁸¹ Tiltnes 2007: 50

har vært utstilt i store deler av Perspektivet Museums eksistens og fordi utstillingen flittig har vært brukt som eksempel på hvordan mangfoldsperspektivet kommer til uttrykk i kulturhistoriske museer i Norge i dag.²⁸² Ettersom nettutstillingen med samme tittel som «Flytende russisk» og den omfattende utstillingskatalogen fortsatt er tilgjengelig, har utstillingen også fortsatt en form for eksistens.²⁸³



Figur 32 Leder for formidling på Perspektivet Museum, Camilla Erenius, i samtale med en elev som besøker «Flytende russisk». Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Det er museumsfotograf på Perspektivet Museum, Mari Hildung, som sammen med Helge A. Wold står bak den museale fotodokumentasjonen som presenteres i «Flytende russisk».²⁸⁴ De fotografiske opptakene ble gjort i en ettårsperiode mellom 2004 og 2005 i Norge og Russland. Samtidig ble et omfattende intervjumateriale samlet inn. Dette materialet baserte seg på samtaler med til sammen 27 personer.²⁸⁵ Det er russiske sjøfolk, deres familiemedlemmer i Russland og kontaktpersoner i Norge

²⁸² Se for eksempel Johansen 2008.

²⁸³ Se <http://www.perspektivet.no/tromso/#no>, lastet og lest 13.11.2015.

²⁸⁴ Wold ble engasjert spesielt for anledningen. Han arbeidet fortsatt på Tromsø Museum da han gjorde oppdraget for Perspektivet Museum, men tok del i prosjektet i en periode hvor Hildung var i permisjon.

²⁸⁵ Caroline Serch-Hanssens russiskkunnskaper var avgjørende for gjennomføringen av disse intervjuene. Serck-Hanssen 2007: 16; Tiltnes 2007: 50

som er intervjuet, og disse intervjuene er foretatt om bord trålerne, på Perspektivet Museum og i hjemmene til sjøfolkene i Russland. Sammen med historisk materiale fra slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet utgjør dette intervjumaterialet, den museale fotodokumentasjonen og noe gjenstandsmateriale²⁸⁶ utgangspunktet for «Flytende russisk».



Figur 33 Skoleelever på besøk i «Flytende russisk». Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

I tillegg til de to fotografene som jeg har nevnt bestod prosjektgruppen bak «Flytende russisk» av konservator og historiker Marianne A. Olsen, konservator og kunsthistoriker Caroline Serck-Hanssen, og museumsbestyrer og etnolog Astri Fremmerlid. Olsen og Serck-Hanssen hadde det faglige ansvaret for innholdet i prosjektet og utførte intervjuene mens Fremmerlid hadde ansvaret for den overordnede regien.²⁸⁷ Scenograf Hege Pålsrud formga utstillingen. Fordi «Flytende russisk» i tillegg til å basere seg på museal fotodokumentasjon, innsamlede fotografier og tekst

²⁸⁶ Noen av gjenstandene som ble vist i «Flytende russisk» ble hentet fra Perspektivet Museums samling, andre gjenstander ble samlet inn eller lånt inn spesielt med tanke på utstillingen. De fleste gjenstandene som presenteres i «Flytende russisk» er stilt ut i den historiske delen av utstillingen.

²⁸⁷ Tekstene i utstillingen er skrevet av Olsen, Fremmerlid og Wold, mens Fremmerlid og Wold står for komposisjonen av bildespillene.

også baserer seg på andre typer gjenstander og bilder, bildespill, film og lydspor, er «Flytende russisk» medie- og formmessig mer komplisert enn «Øyeblikk». En rekke personer som ikke deltok i prosjektgruppen var derfor involvert i arbeidet med designen og den tekniske gjennomføringen.

I motsetning til «Øyeblikk» som tar utgangspunkt i Tromsø Museums allerede eksisterende fotoarkiv, bidro feltarbeidet som ligger til grunn for «Flytende russisk» til at fotosamlingen til Perspektivet Museum vokste. Til sammen er hele 2200 opptak gjort i forbindelse med utstillingen innlemmet i fotoarkivet til museet.²⁸⁸ Det vil si at størstedelen av fotografiene som ble produsert i forbindelse med den museale fotodokumentasjonen ikke stilles ut i «Flytende russisk», men befinner seg altså i Perspektivet Museums fotosamling.

Stedsinndeling

«Flytende russisk» er delt inn i to hoveddeler. Den ene delen av utstillingen konsentrerer seg om russiske sjømenn i dagens Tromsø, mens den andre delen av utstillingen er historisk orientert og konsentrerer seg om pomorhandelen.²⁸⁹ I tillegg til de to hoveddelene av utstillingen er det ett element i utstillingen som fungerer som samlende for utstillingsprosjektet som helhet. Det er et bildespill som projiseres i stort format på endeveggen i utstillingens hovedrom. Bildespillet består av portretter og tekst og er akkompagnert av et lydspor basert på teksten som projiseres på veggen. Fotografiene i bildespillet viser russiske sjømenn som utstillingens samtidsdel kretser rundt, og eldre fotografier hentet fra et familiealbum innlånt av Perspektivet Museum.²⁹⁰ Albumet tilhører familien Burkow, som er etterkommere etter russere som

²⁸⁸ Alt dette materialet er ikke digitalisert.

²⁸⁹ De økonomiske forbindelsene mellom Nord-Russland og Norge strekker seg lang tilbake i tid. Allerede på 1400-tallet fantes det kontakt mellom mennesker i disse geografiske områdene. På 1600- og 1700-tallet var det i hovedsak kjøpmenn som stod for handelen, men utover på 1700-tallet bidro også bønder og fiskere fra området rundt Kvitsjøen og Arkhangelsk. Bøndene fra området rundt Kvitsjøen ble kaldt pomorer. Handelen, som økte på monopolet på handel med Finnmark, som kjøpmenn fra Bergen og København hadde hatt, ble opphevet, fikk derav navnet pomorhandel. Da den russiske revolusjon brøt ut i 1917 ble handelen, som foregikk med vekslende intensitet gjennom hele 1800-tallet, avbrutt. Schrader 2004: 92-93

²⁹⁰ De fotografiene fra albumet som er valgt ut til bildespillet viser menn fra Burkowfamilien, deres omgangskrets og folk som arbeidet for dem. Sannsynligvis drev flere av disse mennene pomorhandel med familien Burkows pomorskuter.

drev pomorhandel i Tromsø på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet.²⁹¹ Fotografiene i albumet er trolig opptatt i årene før den russiske revolusjon.²⁹² Teksten i bildespillet består av sitater hentet fra intervjumaterialet og historisk arkivmateriale datert så langt tilbake som slutten av 1800-tallet. Sitatene beskriver sjømannslivet og russeres forståelse av norsk kultur samt deres oppfatninger av forskjellen mellom norsk kultur og russisk kultur. Mens sitatene er gjengitt på norsk i bildespillet, resiteres de på russisk i lydsporet og danner et sonisk bakteppe for utstillingen.

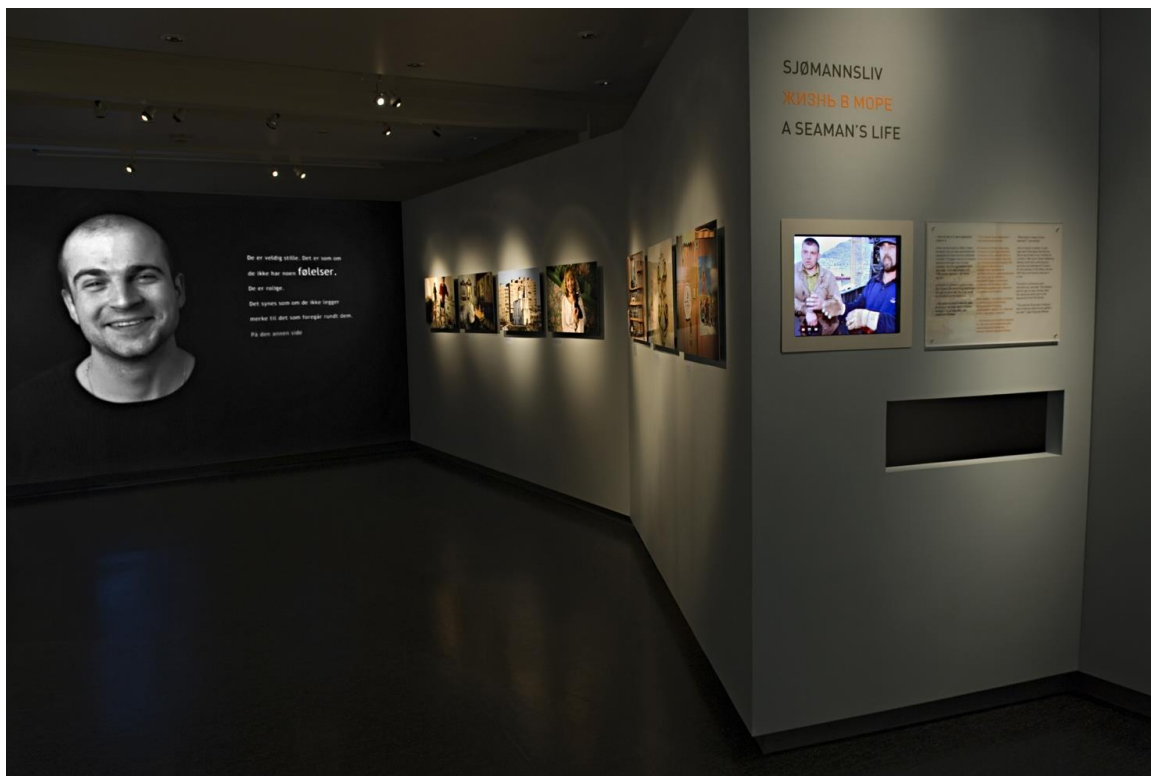
Det er i samtidsdelen av «Flytende russisk» at den museale fotodokumentasjonen presenteres. Fotografiene er delt inn i tre tema, som også er knyttet til steder. Stedene representerer tre forskjellige romligheter og geografier. Det første er knyttet til skipet som arbeidsplass, det andre er knyttet til skipet som hjem i Tromsø, og det tredje er knyttet til hjemmene til sjømennene i Russland.²⁹³ Stedsinndelingen er parallell med disposisjonen til introduksjonsteksten i utstillingskatalogen og nettutstillingens oppbygning.

Introduksjonsteksten i katalogen er skrevet av Caroline Serck-Hanssen og har tittelen «'Vi er naboer, men kjenner ikke hverandre.' Russiske sjøfolk i dagens Tromsø». Underoverskriftene som organiserer teksten, «Sjømannsliv», «Et lite Russland i Tromsø», «Hjemme i Murmansk», samsvarer med overskriftene som er å finne i utstillingen. Disse overskriftene fungerer som markører for, og deler opp utstillingsrommet i henhold til den nevnte stedsinndelingen. Til de tre temaene knytter det seg i tillegg til en overskrift en serie enkeltfotografier med tilhørende bildetekster, montert på aluminium og presentert på vegg, en introduksjonstekst og et bildespill der fotografier tilhørende det enkelte temaet presenteres sammen med fragmenter av tekst hentet fra det innsamlede intervjumaterialet. Bildespillene vises på skjermer som er montert opp på vegg. Introduksjonstekstene situerer de museumsansatte i prosjektet, for eksempel gjennom å gjengi spørsmål de museumsansatte har stilt sjøfolkene eller presentere de museumsansattes refleksjoner. De museumsansatte er likevel ikke

²⁹¹ For mer om pomorhandelen og familien Burkow, se Olsen Serck-Hanssen 2007: 97–130 og Olsen 2007: 133–157.

²⁹² Mailkorrespondanse med Marianne A. Olsen 20.03.2012

²⁹³ Allerede i en avisartikkel publisert i Nordlys i 2005 beskriver Caroline Serck-Hanssen hvordan en slik inndeling har vært styrende for dokumentasjonsprosjektet. Myhre 2005: 42



Figur 34 På endeveggen i «Flytende russisk» ble et bildespill projisert, som knyttet sammen samtidsdelen og den historiske delen av utstillingen. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

navngitt og fremstår derfor som en slags enhet. Sitatene hentet fra intervjumaterialet har derimot referanse til avsenderen, selv om intervjuobjektene kun er gjengitt med fornavn. Bruken av sitat i bildespillene og andre steder i utstillingstekstene får det på den måten til å se ut som om det er de russiske sjøfolkene, deres kontakter i Norge og deres familier i Russland som snakker direkte til publikum. Slik underbygges den dokumentariske karakteren til «Flytende russisk» i bildespillene mens estetikken i den museale fotodokumentasjonen fremheves gjennom måten enkeltfotografiene er montert og presentert på. Dette har også kunsthistoriker Bjørn Vidar Johansen kommentert i en anmeldelse av utstillingen:

(...) det er hovedsakelig de nye dokumentarfotografiene som preger utstillingen. Skjønt dokumentar? Mari Hildung og Pål A. Wolds [sic] bilder har kunstneriske kvaliteter man vanligvis ikke ville forvente av tradisjonell fotodokumentasjon. I enkle rader, montert uten rammer på de grå veggene, fremstår de som fargesterke øyeblikksbilder fra en nær, men samtidig ukjent verden. (...) Bildetekstene er like nøkterne som de er korte, aldri mer enn én linje. Den knappe informasjonen, fotografiernes høye kvalitet og deres sentrale plassering i utstillingsrommet gjør at «Flytende russisk» nærmer seg

fotoutstillingens uttrykk. Grepet utfordrer de vante utstillingssjangrene og etterlater en flytende tvetydighet som kler utstillingens tema og grunnidé.²⁹⁴

«Flytende russisk» kan sies å pendle, jamfør Naguibs begreper om utstillingstyper, mellom å være narrativ-kontekstualiserende og å fremstå som en estetisk og flerstemmig installasjon.²⁹⁵

En motsats til mediabildet

Bakgrunnen for at Perspektivet Museum satte i gang med arbeidet med «Flytende russisk», artikuleres tydelig både i teksten som fungerer som en introduksjon i utstillingen, i flere av tekstene som er publisert den fyldige utstillingskatalogen og i omtaler av «Flytende russisk» i media.²⁹⁶ Ønsket om å skape en motsats til det som karakteriseres som en negativ beskrivelse av russernes tilstedeværelse i Tromsø, er bakgrunn for utstillingsprosjektet. I introduksjonsteksten i katalogen skriver Caroline Serck-Hanssen: «Ved å slippe til de russiske sjøfolkenes egne stemmer, håper Perspektivet Museum å kunne bidra til å nyansere bildet av denne gruppen.» I utstillingsprosjektet er det hovedsakelig media som gis skylda for de negative eller unyanserte oppfatningene av russerne som det argumenteres for har fått gjennomslagskraft i nordnorsk offentlighet. I innledningen til katalogen skriver Astri Fremmerlid:

Det er først når mediene setter det på dagsorden at et fenomen eller en hendelse virkelig finner sted. I kjølvannet av det russiske nærværet oppstod fete overskrifter: «Russerne uønsket», «Piratskip bringes inn», «Tyvgods funnet på russisk tråler», «Raser mot russerne» og så videre. Etter hvert ble framstillingene mer nyanserte, men det bildet som til syvende og sist ble hengende ved denne gruppen var i hovedsak negativt.²⁹⁷

I stedet for å gå nærmere inn på medias beskrivelse av russerne vektlegger Fremmerlid spørsmål knyttet til de russiske sjømennenes opplevelse av Norge og nordmenn. I

²⁹⁴ Johansen 2008: 16

²⁹⁵ Se s. 32–33 i avhandlingen.

²⁹⁶ Fremmerlid 2007: 7–10; Serck-Hanssen 2007: 15; Myhre 2005: 42

²⁹⁷ Fremmerlid 2007: 7; Serck-Hanssen 2007: 15

hennes tekst og i utstillingstekstene blir de museumsansattes direkte henvendelse til de russiske sjøfolkene fremhevet, og spørsmålene som de museumsansatte skal ha stilt de russiske sjøfolkene, fremstår på denne måten som et omdreiningspunkt for prosjektet. Fremmerlid skriver: «Med nysgjerrighet henvendte vi oss til dem det gjaldt og spurte: Hvem er dere egentlig, hvor kommer dere fra, hvordan står det til, hvilke tanker har dere om Tromsø og om oss nordmenn?»²⁹⁸ I introduksjonsteksten til temaet med overskriften «Sjømannsliv» står det skrevet:

– Hva vil det si å være sjømann, undrer vi.

Livet om bord på en tråler i havn forteller lite om den stormfulle tilværelsen til havs tre-fire måneder i strekk. Vi legger merke til smarte festeanordninger som holder kokekar, servise og vaskemiddel på plass. I hyllene i messa står VHS-filmer og bøker på rekke og rad.

Arbeidet er slitsomt og monotont, får vi høre. De evinnelige stormene går på nervene løs. Og aller verst er atskillelsen fra familien.

– Det positive med å være til sjøs, er at man har mye tid til fullkommengjøring av seg selv, sier maskinist Roman.

Det er i sammenhengen med vektleggingen av de russiske sjømennenes opplevelse av Norge og nordmenn at den historiske delen av utstillingen får en sentral funksjon i utstillingsprosjektet som helhet. Gjennom å sette samtidig sjøfart opp mot sjøfart under pomortiden skaper utstillingen historiske forbindelser mellom Norge og Russland, og det som fremstår ukjent gjøres slik kjent. Familiealbumet, som den historiske delen av utstillingen tar utgangspunkt i, er sågar med på å gjøre det ukjente familiært gjennom å personifisere den historiske fremstillingen og påvise slektskap mellom mennesker som i fortiden levde i Russland og mennesker i samtiden som lever i Norge.²⁹⁹ I katalogen

²⁹⁸ Fremmerlid 2007: 7; Myhre 2005: 42

²⁹⁹ Fotoalbumet har tilhørt Faina Burkow (1907-1981). Hun vokste opp i landsbyen Navalok, nord for Arkhangelsk, i en familie som drev med pomorhandel. Faina Burkows nevøer Alexei og Sergei Burkow arvet albumet etter henne. De er barn av Faina Burkows bror Ivan Ivanovitsj Burkow. Han flyktet i all hast fra Russland i forbindelse med revolusjonen i 1917 og bosatte seg i Tromsø, hvor han ble boende livet ut. Faina Burkow fikk derfor aldri se broren igjen, men ga ikke opp drømmen om å få kontakt med familien i Norge. I Tromsø ble Ivan Ivanovitsj Burkow gift med Marie Moberg og de fikk tre sønner; Alexei, Sergei og Georgi Burkow. Georgi Burkow bodde i Tromsø, men døde på 1990-tallet. Alexei Burkow bor fortsatt i Tromsø mens Segei Burkow bor utenfor Molde. I 2001, tjuve år etter Faina Burkows død, fikk Alexei og Sergei Burkow

settes det også likhetstegn mellom sjøfolkenes hverdag i pomortiden og i samtiden. Serck-Hanssen skriver: «På brua har de utdaterte navigasjonsinstrumentene riktignok fått selskap av moderne dataskjermer og GPS. Men ved siden av dem henger ikonen av hellige Nikolai, akkurat som på pomorskutene for hundre år siden. (...) Gjestfriheten er også beslektet med forholdene i pomortida.»³⁰⁰

Møteplass for kulturdialog

Selv om «Flytende russisk» karakteriseres som et samtidsdokumentasjonsprosjekt, er det historiske perspektivet som prosjektet anlegger sentralt for utstillingen. Det historiske perspektivet handler ikke kun om pomorhandelen og forholdet mellom Norge og Russland på 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, men forholder seg også til Sovjetunionens fall og innføringen av markedsøkonomi i Russland på 1990-tallet. I katalogen beskriver Caroline Serck-Hanssen dette som et bakteppe for «Flytende russisk». Hun går så langt som å karakterisere de endringene som har skjedd med trålerfisket i kjølvannet av Sovjetunionens fall som «trålerfiskets russiske revolusjon»:

Fra de første russiske trålerne begynte å anløpe Tromsø havn for omkring 15 år siden og frem til i dag har det skjedd drastiske strukturendringer i de nordvestrussiske fiskeriene at man med rette kan tale om en revolusjon. Omveltningene omfatter både eierstrukturen og selve fiskeflåten, men også hvordan fangsten behandles om bord og hvor den leveres. Disse dyptgripende forandringene har fått merkbare følger for så vel de russiske sjømennesenes hverdag som for næringslivet i nordnorske havnebyer som Tromsø.³⁰¹

Dokumentasjonsprosjektet som ligger til grunn for «Flytende russisk» er altså et resultat av at Perspektivet Museum fokuserer på hvordan større samfunnsmessige endringer får betydning for enkeltmennesker som befinner seg i Norge-Norge, men som også forholder seg til kulturelle kontekster utenfor landets grenser. Dette er noe som journalist Tove Myhre er inne på når hun omtaler «Flytende russisk» i *Nordlys*:

overrakt tantens album via hennes venninne Anastasia Pavlovna Bokina, som hadde tatt på seg ansvaret for å få albumet levert til slektningene i Norge om den politiske situasjonen ville gjøre det mulig. Olsen 2007: 131–157

³⁰⁰ Serck-Hanssen 2007: 29

³⁰¹ Serck-Hanssen 2007: 18



Figur 35 I den historiske delen av «Flytende russisk» ble fotografier fra Burkowfamiliens fotoalbum brukt til å fortelle om pomorhandelen og historiske forbindelser mennesker i Norge og i Russland. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Perspektivet Museum arbeider målbevisst for å skape en møteplass for kulturdialog, faglig samarbeid og formidling av kunnskap om folk i nordområdene. Allerede i sin første utstilling Untermensch ble kulturmøter over grensene i nord satt på dagsorden. (...) I sommer handlet det om kvinner i det internasjonale Tromsø med utstillinga Min drakt – Min historie, og i fjor iverksatte museet det ettårige dokumentasjonsprosjektet Russiske sjøfolk i dagens Tromsø (...).³⁰²

Begrepet møteplass, eller møtested, som er den benevnelsen Myhre benytter, går igjen i museumspolitiske dokumenter fra 1990-tallet. I 1996 ble det norske museumslandskapet utredet i *Museum. Mangfold, minne, møtestad*.³⁰³ Utredningen gikk langt i å utvikle en tenkning der museene i betydelig større grad enn tidligere beskrives som tjenesteytende samfunnsinstitusjoner, såkalte dialoginstitusjoner som skal fungere både som samfunnsminne og møtested.³⁰⁴ I oppsummeringen til utredningen utdypes dette når det formuleres at museene skal skape: «(...) forståing

³⁰² Myhre 2005: 42

³⁰³ NOU 1996:7

³⁰⁴ Dette har også Anne Eriksen påpekt i boka *Museum. En kulturhistorie*. Eriksen 2009: 109–110

for sammenhengar i tilværet, innsyn i og ansvarskjensle for biologisk mangfald og økologisk samspel, respekt og toleranse for kulturelt mangfald.»³⁰⁵ Perspektivet Museums virksomhet, inkludert arbeidet med «Flytende russisk», må forstås nettopp i sammenheng med at norske museers rolle på slutten av 1990-tallet var i endring. Museumsarbeid for dets egen skyld og museumsdrift som et mål i seg selv var ikke lenger førende for forståelsen av museumsinstitusjonen i en kulturpolitisk sammenheng. Vi kan snakke om en instrumentalisering av museenes virksomhet som har ført til at museene oppfattes å skulle ha en funksjon innenfor samfunnsfærer som for eksempel helse- og omsorgssektoren.³⁰⁶ «Flytende russisk» forholder seg altså både til kulturpolitiske føringer og museologiske idealer som synes å ha overlappende interesser.

³⁰⁵ NOU 1996:7: 41

³⁰⁶ Eriksen 2009: 110; med referanse til NOU 1996:7:36f

5. Den museale fotodokumentasjonens tidsperspektiver

Fordi de forholder seg til historie, handler de kulturhistoriske museene på et grunnleggende plan om organisering av tid. Hva som har kulturhistorisk verdi har endret seg betydelig i takt med at et begrep om samtiden i siste halvdel av 1900-tallet har fått fotfeste i museene.³⁰⁷ Også de museale fotodokumentasjonene, «Øyeblikk» og «Flytende russisk» forholder seg til det som defineres som samtid. Likevel er det svært forskjellige begreper om samtiden den museale fotodokumentasjonen er med på å etablere. I dette kapittelet undersøker jeg Tromsø Museums og Perspektivet Museums tidsperspektiver i perioden mellom 1960 og 2005 og hvilken betydning disse har på valg av den museale fotodokumentasjonens motiver, betrakterorientering og symbolsk tilskrivning.

Å omtale eller skrive om tid er vanskelig. Kunsthistoriker Eli Høydalsnes beskriver dette fint når hun argumenterer for at: «(...) fortiden er ikke lenger, framtiden er ikke ennå og nåtiden er aldri den samme – tiden er noe som *ikke* er.»³⁰⁸ Til tross for det uåndgripelige aspektet ved erfart tid, er tid et begrep som vi mennesker hele tiden forholder oss til og forsøker å begripe. I dagligdags betydning synes tiden å oppfattes som en lineær abstraksjon.³⁰⁹ Denne lineariseringen av tidsoppfatningen tiltar med moderniteten. Tapsopplevelsen blir som et resultat av dette mindre syklisk, og den preges i mindre grad av gjenkomst – tiden deles opp i epoker. Basert på filosofen Paul Ricoeurs tenkning om tid legger Eli Høydalsnes frem tre, forenklede grunnoppfatninger innenfor den lineære tidsfortellingen: den kosmiske tiden, den eksistensielle tiden og den historiske tiden.³¹⁰ Den kosmiske tiden beskrives gjerne som vitenskapelig tid og knytter seg til måling av tid gjennom klokken. Den eksistensielle tiden omtales gjerne som erfart tid og er relatert til den menneskelige opplevelsen av tid. Mens den kosmiske tiden er overordnet og fremstår objektiv er den eksistensielle tiden dynamisk og subjektiv, og den fremstår som bestemte punkter på den kosmiske tidens linje. Den kosmiske tiden kan altså kun erfares eller sanses gjennom den eksistensielle tiden. Dette leder til den tredje grunnoppfatningen, nemlig historisk tid.

³⁰⁷ Pabst 2014: 13–14

³⁰⁸ Høydalsnes 2003:172

³⁰⁹ Høydalsnes 2003:172; med referanse til Kyndrup 1997: 1991–2006

³¹⁰ Høydalsnes 2003: 172–173; med referanse til Ricoeur 1984–1988

Den historiske tiden bygger ifølge Ricoeur bro mellom kosmisk tid og eksistensiell tid gjennom å ta i bruk fortellingen, som er en innmontering av subjektiv tid i den kosmiske tiden.³¹¹

Det er en alminnelig oppfattelse at museenes viktigste funksjon er å bevare kulturarven fordi den forstås som menneskenes felles hukommelse, erindring eller minne.³¹² Uten en felles hukommelse, argumenterer museologene Sally Thorhauge og Ane Hejlskov Larsen, mister menneskene evnen til å begripe samtiden og skape fremtiden.³¹³ Gjennom dens funksjon som en forvalter av historisk tid berettiges de kulturhistoriske museenes eksistens. Museene er altså steder hvor seleksjon, verdsetting og organisering av tid foregår på vegne av ulike kollektiver, det være seg mindre grupper eller større samfunn. Fordi museene har et offentlig mandat, fremstår de valgene museene tar med en naturlig tyngde. Tradisjonelt har museenes historiarbeid blitt forstått uttrykt gjennom deres måte å organisere gjenstander på i samlinger, utstillinger og gjennom forskning. Men museene bidrar til å skape perspektiver på tid gjennom mer enn gjenstandsforvaltning. For eksempel produserer museene historiske sammenhenger når de visualiserer fortids-, samtids- og fremtidsperspektiver gjennom museal fotodokumentasjon.³¹⁴

I *Passage-verket* understreker Walter Benjamin bildets betydning for minnet når han hevder at historien oppløses i bilder, ikke i fortellinger.³¹⁵ I nyere tenkning omkring minne står utforskningen av forholdet mellom minne eller erindring og fotografi sentralt, en forbindelse både Benjamin, Siegfried Kracauer og Roland Barthes har lagt vekt på i deres innflytelsesrike, fototeoretiske tekster.³¹⁶ Innenfor minneforskningen har spesielt familiefotografi fått oppmerksomhet for hvordan det er

³¹¹ Høydalsnes 2003:173; med referanse til Kemp 1996: 62

³¹² Det viktigste og mest brukte begrepet i studier av det som kalles kulturelt minne er begrepet *mémoire collective* som ble brakt inn i forskningen av Maurice Halbwachs på 1920-tallet. I følge Halbwachs er minnet en grunnleggende sosial og diskursiv virksomhet der fortid og samtid griper inn i hverandre. Gjennom minnet rekonstrueres fortiden i stor grad ved hjelp av kunnskap hentet fra samtiden. Dette skjer på bakgrunn av tidligere gjennomførte rekonstruksjoner hvorpå bildet av fortiden allerede fremstår som endret. For Halbwachs er minnet koblet til et sett av ideer og meninger: Selv når vi ovenfor oss selv reflekterer over tidligere opplevelser benytter vi sosial tenkning for å skape mening. Slik argumenterer Halbwachs for at strukturene til det kollektive minnet råder selv når vi minnes de mest personlige erfaringer. Erll 2008: 3–5; Halbwachs 1992 (1941 og 1952): 40 og 182–184

³¹³ Thorhauge og Larsen 2008: 11

³¹⁴ Amundsen og Brenna 2003: 17

³¹⁵ Andersson 2001: 13; Benjamin 1991 (1975)

³¹⁶ Se for eksempel Kracauer 1995 (1969) og Benjamin 1991 (1975 [1963])

med på å strukturere minnet.³¹⁷ Elizabeth Edwards, som også er opptatt av hvordan funksjon fotografi har innenfor institusjoner som museer, uttrykker det slik:

Photographs are «history objects» in that they demarcate and reserve a sense of the past and collective memory (...) they are made precisely to project a present becoming past into the future. They anticipate memory; they are objects through which memory becomes sensible and visible through imaginative recollection and representation (...).³¹⁸

På samme måte som fotografier står i et indexikalt eller avtrykksmessig forhold til virkeligheten, er fotografier mer enn de avtrykkene de viser til. Fotografier former forståelser av verden som står i forhold til kunnskapsfeltene de produseres innenfor, og disse kunnskapsfeltene inkluderer følgelig også perspektiver på tid.

Redningsaksjon

Et av fotografiene som ble utstilt i «Øyeblikk» viser to barn portrettert i et kulturlandskap med båter og bolighus (Figur 27). Barna sitter i store, fargerike lekebiler i fotografiets forgrunn. Den eldste av de to er kledd i cowboyhatt og retter blikket direkte mot fotografen. Han lener armen på panseret og poserer som stolt eier av den røde bilen. Med oppmerksomheten rettet mot gutten med cowboyhatt holder det yngste barnet hendene stramt rundt rattet på den blå bilen. De grove trestrukturene i de slitte skrogene til nordlandsbåtene skaper en visuell og taktil kontrast til lekebilenes blankpolerte karosserier. Haugen med trevirke som fyller den ene båten signaliserer at den ikke brukes på havet, eller at den i alle fall for en periode har fått en ny funksjon.

Fotografiet av de to barna er tatt på begynnelsen av 1970-tallet i Kiby i Varanger og inngår i det fotografiske materialet som ble produsert i forbindelse med «Varangerregistreringene».³¹⁹ Prosjektet ble i hovedsak utført i løpet av to sommersesonger i 1973 og 1974, og en rekke forskere var involvert. Blant disse er det særlig Håvard Dahl Bratrein, Asbjørn Klepp, Margarethe Høegh, Helge Norddølum og

³¹⁷ Se for eksempel Kuhn 2007; vestberg 2005; Langford 2001; Hirsch 1997; Spence og Holland 1991.

³¹⁸ Edwards 2010: 23

³¹⁹ Prosjektet ble finansiert av NAVF, Norsk kulturråd, Tromsø Museum og Vadsø kommune. Aarekol 2009: 224

Venke Åsheim Olsen som var aktive som fotografer.³²⁰ Historiker Lena Aarekol har skrevet om hvordan Håvard Dahl Bratrein fikk ideen til prosjektet da han var på en



Figur 36 Mange av fotografiene som ble opptatt i forbindelse med «Varangerprosjektet» har praksiser knyttet til kvensk kultur som motiv. Asbjørn Klepp har for eksempel tatt en fotografisk serie som fokuserer på bruk av ljå. Denne serien, som fungerer som en form for bruksdemonstrasjon, er innlemmet i Tromsø Museum fotosamling. Foto: Asbjørn Klepp/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

bussreise langs Varangerfjorden og fattet en særlig interesse for landskapet utenfor ruten.³²¹ Med «Varangerregistreringene» tok Bratrein sikte på å kartlegge materielle spor fra det han karakteriserer som «tradisjonell praksis». Til denne kartleggingen ble det tatt i bruk oppmålinger, skriftlige beskrivelser, intervjuer, museal fotodokumentasjon og lydbåndopptak.³²² Mens prosjektets utforming i utgangspunktet baserte seg på Bratreins interesse for kulturlandskap, dannet materialet senere grunnlag for forskning på etnisitet, identitet og språk knyttet til den kvenske befolkningen i området.³²³

³²⁰ Aarekol 2009: 232

³²¹ Aarekol 2009: 224–225

³²² Aarekol 2009: 225 og 229

³²³ Aarekol 2009: 248

I en artikkel publisert i A-magasinet i 1974, skrevet av etnolog Asbjørn Klepp, med tittelen «Finsk kultur på norsk jord» inngår fotografiet som innledningsvis ble beskrevet. Bildeteksten lyder: «Gamle nordlandsbåter i Kiby skal aldri på sjøen mer, og den unge slekt har nye idealer...».³²⁴ Klepp ser altså et motsetningsforhold mellom barna i fotografiets forgrunn og båtene i fotografiets mellomgrunn. Båtene symboliserer fortiden, og barna, som rent fysisk vender ryggen mot båtene, symboliserer det nye – fremtiden. Ved å omfavne lekebilene og cowboyhatten fremstår barna for Klepp som representanter for en samtid som er fremtidsorientert og fortidseroderende. Lekebilene og cowboyhattens referanse til amerikansk populær- og konsumkultur forsterker denne slutningen. Aarekol har også kommentert dette i artikkelen «På sporet av den tapte samtid: Arkiv, feltarbeid og kvenforskning». Hun skriver: «Satt på spissen kan det se ut til at barn ifølge denne bildeteksten nærmest ble ansett som moderniseringsagenter og ikke var interessert i å ta vare på tradisjon.»³²⁵ Barna står så å si i veien for det «perfekte bildet» av et samfunn som umiddelbart fremstår uberørt av modernitet.

Bildeteksten viser at til tross for at de museale fotodokumentasjonene som ble utført på 1960- og 1970-tallet omtales som samtidsdokumentasjoner, så fokuserte de museumsansatte på samfunns- og kulturformer som om de var spor, eller levninger av fortid i samtid.³²⁶ De museale fotodokumentasjonene opptatt i denne perioden retter, som et resultat av dette, hverken blikket mot de voksende bysamfunnene i Nord-Norge, eller mot fiskeindustrien. Det ligger altså en dobbel betydningsdannelse i den museale tenkningen: en fortidslengsel og en fremtidsangst.³²⁷

I artikkelen «Med fotografi som inspiration» skriver Annette Rosengren om samtidsdokumentasjon i svenske museer i andre halvdel av 1900-tallet. Hun påpeker i

³²⁴ Klepp 1974: 8

³²⁵ Aarekol 2009: 239

³²⁶ Anne Eriksen har påpekt at opplevelsen av at noe var i ferd med å oppløses og bli borte var en sentral drivkraft for det kulturhistoriske museumsarbeidet i Norge på 1900-tallet. En konsekvens av dette var at folkekulturen, og det er i hovedsak bondekulturen det er snakk om, ble forstått som svært statisk inntil den begynte å gå i oppløsning. Gjenstander som kanskje ikke var mer enn femti år gamle ble samlet inn uten at innsamlingen på noen måte ble forstått som samtidsdokumentasjon, og de innsamlede gjenstandene fungerte som representasjoner for en kulturform som ble oppfattet å ha en direkte forbindelse til middelalderen. Eriksen 2009: 95–96

³²⁷ Eli Høydalsnes har også tematisert en slik dobbelthet i bildekunst som forholder seg til Nord-Norge og som er produsert på 1960 -70- og -80-tallet. Høydalsnes 2003: 76–77

den sammenheng at det frem til 1970-tallet eksisterer en diskrepans mellom den museale fotodokumentasjonens motiver og forskernes beskrivelse av feltet som undersøkes. Det er spesielt en museal fotodokumentasjon utført av Nordiska museet i Bruksvallarna i Härjedalen på 1950-tallet som får fungere som Rosengrens eksempel på forskyvningen mellom fotografiene og tekstmaterialet. Hun skriver:

Med några undantag består det dock främst av noggranna bebyggelsesbeskrivningar och rapsodiska och ganska torra noteringar om vad byns äldre mindes av olika företeelser bakåt i tiden. Men i en rad fotografier tränger sig 1950-talet ändå fram och i dess svartvita bilder visar bylivet upp sig som långt mer i takt med tiden än det i övrigt framstår som i texterna.³²⁸

Rosengren viser altså til at mens bylivet i det fotografiske materialet fra Bruksvallarna fremstår som i takt med tiden, så fokuserer forskerne i sine beskrivelser på Bruksvallarna som en levning fra fortiden. Ideen om at det eksisterer et tydelig skille mellom hva som er fortidig og hva som er samtidig har, som tekstene viser, gjennomtrengende virkning både på motivene for den museale fotodokumentasjonen og hvordan de fotografiske motivene omtales og tolkes. Et annet eksempel hentet fra «Øyeblikk» er Helge A. Wolds fotografi med bildeteksten: «Siste kua på Nyholmen, Herøy august 1979 Fotograf Helge A. Wold» (Figur 25). Det er en kvinne og ei ku som utgjør forgrunnen i Wolds fotografi. De står tett inntil hverandre og kvinnens hånd berører kua. Blikkene deres er rettet mot fotografen. Et kulturlandskap med et hus danner bakgrunnen i fotografiet. Landskapets bakgrunns karakter forsterkes av at landskapet er ute av fokus. Det er umiddelbart vanskelig å plassere fargefotografiet i tid så vel som rom. Kvinnens klær, huset som skimtes i bakgrunnen og det kultiverte landskapet kan ikke alene fortelle oss om dette fotografiets indeksikale forhold til verden. I bildeteksten som forankrer fotografiet får de to ordene «Siste kua» en vesentlig betydning. Selv om Karla Nyholmen og kua i fotografiet fremtrer som veldig levende, står Karla Nyholmen og kua, når fotografiet ses opp mot bildeteksten, frem som et spor av noe som har vært, men som ikke lenger er.³²⁹ Bildeteksten fungerer

³²⁸ Rosengren 2006: 104

³²⁹ På Universitetsmuseenes fotoportal er bildeteksten «Karla Nyholmen med den siste kua på Nyholmen, Tjøtta, Sandvær Nordland», lagt inn. Det er nødvendig å bemerke at det motivet som er lagt inn i fotoportalen er et

samtidig som et ekko av Roland Barthes' beskrivelse av fotografiets musealiseringseffekt i *Det lyse rommet*. Han skriver: «Fotografiet omformet subjektet til objekt, og til og med, om det kan sies slik, til en museumsgjenstand (...).»³³⁰ På denne måten knytter Barthes fotografisk praksis til objektifisering og bevaring. Barthes' bruk av museumsmetaforen impliserer at han oppfatter at museumsinstitusjonen og fotografi gjør verden til objekt – fastfryser verden slik den en gang var, for på denne måten å gjøre verden tilgjengelig som løsrevet gjenstand. Elizabeth Edwards argumenterer for at den generelle retorikken rundt fotografi i museene er preget av en slik forståelse: «It is the visual trace of the appearance of a past moment in its apparent entirety that is privileged both in the social expectation of photographs and museum rhetoric's of the image (...).»³³¹ Hegstad og Wolds utstillingstekst vektlegger også fotografiets spor- og minnekarakter når de karakteriserer museal fotodokumentasjon som en form for redningsaksjon.³³² Deres valg av tittel på utstillingen, «Øyeblikk», knyttes opp mot at fotografi er et utsnitt av tid – en fastfrysing av det forgangne.

I innledningen til avhandlingen var jeg inne på Odd Are Berkaaks diskusjon omkring samtidsdokumentasjon, som han har utviklet i flere tekster skrevet på 2000-tallet. I en av disse tekstene beskriver han hvordan «urgent anthropology» har vært med på å forme de kulturhistoriske museenes praksiser gjennom hele 1900-tallet.³³³ Diffusjonismens forfallstenkning spiller inn her, fordi oppløsningen av gamle samfunnsformer ble sett på som nedbrytende for kulturen.³³⁴ Innenfor antropologi benyttes begrepet «urgent anthropology» når det gjelder undersøkelser av samfunns- og kulturformer som oppfattes å være i ferd med å forsvinne, dø ut eller de forstås å være truet av forringelse. Berkaak skriver:

Begrunnelsen for å studere eksotiske og historiske samfunn har ofte vært at de må beskrives før de forsvinner. Hvis vi ikke samler inn det siste eksemplaret av

resultat av en annen eksponering enn motivet som ble presentert i «Øyeblikk». Motivene er til forvikling identiske. Se <http://www.unimus.no/foto/#/search?q=tsnd9434>, lastet og lest 17.12.2016.

³³⁰ Barthes 2001 (1980): 23

³³¹ Edwards 2010: 24; med referanse til Edwards 2001: 184–189 og Porter 1988

³³² Hegstad og Wold 1998

³³³ Berkaak 2001: 127

³³⁴ Diffusjonisme er enn retning innenfor kulturforskning som fra 1800-tallet fokuserte på utbredelsen materiell og ikke-materiell kultur. Eriksen og Selberg 2006: 47; Olsen 1997: 12ff

en utdøende art, vil den gå tapt for alltid. Det tragiske ligger ikke i at en livsverden forsvinner, for det kan ikke vitenskapen gjøre noe med, men i at kunnskapsforvalteren mister noe av sitt grunnlag for klassifikasjon. Det vil mangle en art i samlerens herbarium.³³⁵

En opplevelse av at noe er i ferd med å oppløses og bli borte har altså vært en sentral drivkraft for det kulturhistoriske museumsarbeidet generelt, gjennom store deler av 1900-tallet.³³⁶

At redningsaksjonstanken er innvevd i de kulturhistoriske museenes praksiser gjennom å være tett knyttet til betraktninger omkring innsamling og klassifikasjon er noe Maths Isacson og Eva Silvén er inne på i en artikkel i boken *Samtiden som kulturarv* (2006).³³⁷ Boken tar for seg svenske museers samtidsdokumentasjon mellom 1975 og 2000. Isacson og Silvén peker på at dikotomien levende-død har vært grunnleggende for den svenske museumstjenestens verdensbilde gjennom hele 1900-tallet. Dette kommer for eksempel til syne i arbeidet til fotograf, forfatter og folkelivsskilderer Sune Jonsson.³³⁸ Wold fremhever også Jonsson som en viktig inspirasjon for hans virke ved Tromsø Museum.³³⁹ På begynnelsen av 1960-tallet innledet Jonsson et samarbeide med Västerbotten Museum i Umeå. Han var på daværende tidspunkt ferdig med studier i folkloristikk og litteratur, og hadde gitt ut boken *Byn med det blå huset* (1959). I boken portretterer Jonsson mennesker i to bygder i Västerbotten, hvor han også selv vokste opp (Fig. 37). Om utgangspunktet for *Byn med det blå huset* skriver Jonsson:

³³⁵ Berkaak 1992: 9

³³⁶ Det er viktig å påpeke at et slikt kulturhistorisk perspektiv var nytt på 1900-tallet. For eksempel var det andre perspektiver som var gjeldene for de eldre museene, som universalmuseene og modellmuseene. Eriksen 2009: 95

³³⁷ Isacson og Silvén 2006: 155

³³⁸ Sune Jonsson (1930–2009) var tidlig en hengiven amatør fotograf, og medlem i Fotografiska föreningen i Stockholm. Sammen med flere venner opprettet han midt på 1950-tallet gruppen 7 stockholmare i protest mot det de oppfattet som en gjengs fotoklubbestetikk. De ville i stedet vise frem vanlige menneskers levekår på en realistisk måte, også ved å ta i bruk tekst. Etter studier i folkelivsgransking, litteraturhistorie og engelsk i Stockholm og Uppsala, dro Jonsson til hjembygden sin i Västerbotten og fikk jobb i Västerbottens-Kuriren. Mens han arbeidet i avisen fotograferte han ved siden av mennesker i Västerbotten, som blant annet resulterte i *Byn med det blå huset*. I 1960 innledet han et samarbeid med Västerbottens museum i Umeå. Det var museolog Per-Uno Ågren som ansatte han som fotograferende etnolog. Fra 1968 ble Jonsson fast ansatt ved museet med tittelen feltetnolog. Se <http://www.sunejonsson.se/static/sv/1/>, lastet og lest 17.12.2016.

³³⁹ Intervju med Helga A. Wold 20.10.2008



Figur 37 Sune Jonssons «Albert och Tea Johansson i Nyåker, Nordmalings kn, (1956)», fra *Byn med et blå huset* (1959). Foto: Sune Jonsson/Västerbotten Museum

En önskan att efter lång bortovaro återfinna och med kamerans hjälp återskapa minnets barndomsby, den samlevnadsform som på 30- och 40-talen ännu präglades av självhushåll och inbördes bytande av tjänster. Denna bygdekulturs folkliga småstycken hade dock börjat tas ner från småbrukarlandskapets bleknande tapeter ved krigsslutet, och 1959 var det mesta redan undansatt. Byn med det blå huset blev liksom en förmånsstuga för de rester som fanns kvar.³⁴⁰

Arbeidet Jonsson utførte for Västerbotten museum gikk i første del av 1960-tallet hovedsakelig ut på å samle inn bygdefotografi fra området og innlemme disse i museets samling.³⁴¹ I «Den beklagliga lakunen» (1962) påpeker Jonsson mangelen på fotografier i de svenske museenes samlinger, og han argumenterer for at fotografi er en uvurderlig kilde til historisk kunnskap.³⁴² Da Jonsson i 1968 ble fast ansatt Västerbotten

³⁴⁰ Wold 1984: 2; med referanse til Jonsson 1972 (1959)

³⁴¹ Lundgren og Dackenberg 2014: 5

³⁴² «Det finns en mycket beklaglig lakun i de allra flesta svenska museers bildarkiv: de gamla bygdefotografierna är alldeles för sparsamt eller alls inte (!) representerade. Detta beror i stort sett dels på den redan påtalade och ytterst beklagliga aningslösheten hos fotografierna själva men också på arbetsvanorna inom museerna. Av skilda

museum, gikk han i gang med å skildre Västerbottens samfunnsforandring gjennom dokumentasjonsprosjekter som resulterte i både fotografier og tekst.³⁴³ Tematisk fokuserte han på lokalbefolkningen, bønder, kulturlandskap og religiøse miljøer. Når Wold reflekterer over Jonssons virke, i en utstillingskatalog skrevet i forbindelse med en utstilling av Jonssons fotografier på Tromsø Museum i 1984, viser han til Jonssons arbeid som en form for bergingsprosjekt. Han referer i den sammenheng til Jonssons egen tekst i *Byn med det blå huset*, der han formulerer formålet med sitt dokumentariske prosjekt:

Helt fra debutboka *Byn med det blå huset* utkom i 1959 har han ført en målbevisst kamp for å berge bygdekulturens «folklige småstycken» fra utrydding og glemsel. Han har vandret gjennom småbrukernes verden og sett den langsomt skifte utseende og innhold: hestens landskap ble gradvis forvandlet til maskinens landskap.³⁴⁴

I *Kunnskapens arkeologi* (1969) omtaler Michel Foucault den konvensjonelle historieskrivningen som en diskurs om det kontinuerlige og sammenhengende.³⁴⁵ Det er en lineær historieforståelse og en epokal avgrensning av tid som gjør det er mulig å forstå fenomener som eksisterer samtidig som tilhørende ulike tider.³⁴⁶ Til grunn for den kronologi Foucault identifiserer ligger et begjær etter opprinnelse og fundament: Gjennom å fremstå som helhetlig og sammenhengende får historiefremstillingen mening.³⁴⁷ Klepps bildetekst representerer den konvensjonelle historieforståelsen bak redningsaksjonstanken. En slik brudd-beskrivelse får fortiden til å fremtre som en avsluttet epoke, og likeledes erfares samtiden epokalt. Fortid og samtid fremtrer tidsmessig så vel som romlig avgrenset.³⁴⁸ Overordnet må en slik historieforståelse oppfattes forankret i ideer knyttet til modernitetens allmenne forestilling om fremskritt

orsaker är det inte förrän på sen tid, som andra bilder än de rent föremålsåtergivanda haft något att säga den företrädesvis etnografiskt inriktade museimannen, men i och med att en mera sociologiskt betonad inställning gjort sitt inträde i etnologin börjar helheten, miljöintresset, den autentiska och socialt fungerade människan få del av intresset.» Jonsson 1962: 98–99

³⁴³ Lundgren og Dackenberg 2014: 6

³⁴⁴ Wold 1984: 2

³⁴⁵ Foucault 1989 (1969): 3–19

³⁴⁶ Thuen 2001: 15–16

³⁴⁷ Olsen 2002: 77; med referanse til Foucault 1989: 12

³⁴⁸ Berkaak 2001: 128; Berkaak 2009: 7

og utvikling.³⁴⁹ Modernitet begripes på dette grunnlag ofte som radikalt annerledes enn all fortidig væren. Sosialantropolog Trond Thuen er en av dem som beskriver dette fint:

Narrativene om fortiden kan (...) ses som en kontrast til nåtidens opplevelse av mangel på struktur og mening. Tid som forandring, flyt, usikkerhet og kaos er fremhevet som et sentralt kjennetegn ved moderniteten, særlig i dens senkapitalistiske form. Endring, nedbryting, oppbrudd, tidsbegrenset gyldighet, mangel på kontinuitet og forutsigbarhet, er det som sies å særprege modernitetens markedsstyrte dynamikk. (...) Den opplevelsen av tid som genereres i en slik tilværelse, er kvantitativ snarere enn kvalitativ; tingenes temporalitet er forandring gjennom kronologisk suksesjon, fra gammelt til nytt, fra før til etter, ikke repetitivt.³⁵⁰

Den doble betydningsdannelsen i redningsaksjonstenkningen, som gir seg utslag i en fortidslengsel og fremtidsangst, berører dypest sett også grunnlaget for det moderne museet. Om museene velger å snu ryggen til fortiden mister museumsinstitusjonen ikke bare sin legitimitet, men samfunnet mister også sitt fotfeste. Om museene velger å overse samtiden står museene i ytterste konsekvens tilbake som irrelevante mausoleer, ute av takt med en omskiftelig verden.³⁵¹

Samtidsorientering

Også museale fotodokumentasjoner som Tromsø Museum iverksatte på 1990-tallet, og som er representert i «Øyeblikk», preges av redningsaksjonstanken. Mari Karlstad karakteriserer for eksempel den museale fotodokumentasjonen av en slakterbutikk i Tromsø sentrum, O.L. Aune, som en «hastegreie» (Fig. 38).³⁵² Fotografiene ble opptatt i løpet av en uke i 1995, rett før nedleggelsen av virksomheten. Sveinulf Hegstad var pådriver både for dette prosjektet og prosjektet som skulle dokumentere aktiviteter som fant sted på Det lille kulturhus.

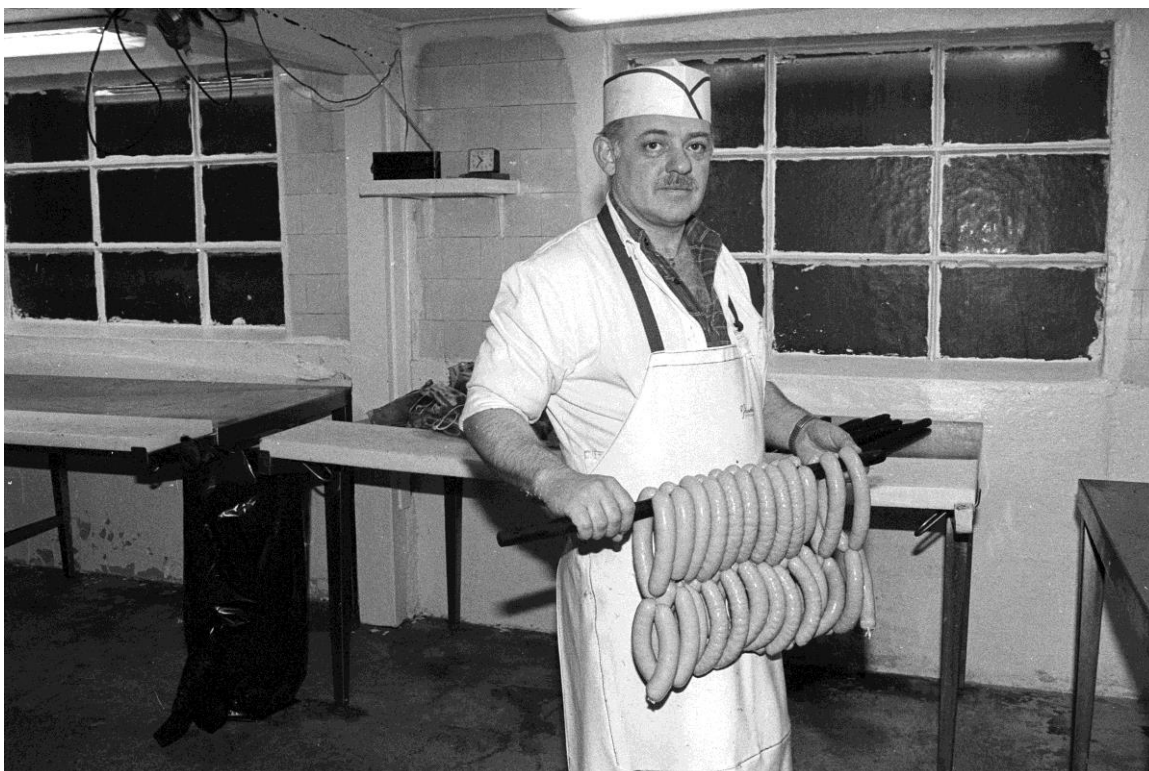
Det var først i forbindelse med avviklingen av O. L. Aune og trusselen om rivning av Det Lille kulturhus at Tromsø Museum fattet interesse for virksomhetene og

³⁴⁹ Berkaak 2007: 16; Berkaak 1992: 19–33

³⁵⁰ Thuen 2001: 17

³⁵¹ Opp gjennom hele 1900-tallet har flere filosofer satt likhetstegn mellom gravkammeret, eller mausoleet, og museet. Se blant annet Adorno 2006 (1983).

³⁵² Intervju med Marit Karlstad 22.08.2013.



Figur 38 Pølsemaker Karl Hermansen er et av fotografiene som ble vist i «Øyeblikk» og som inngikk i den museale fotodokumentasjonen «O.L. Aune». Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

satte i gang med de museale fotodokumentasjonene.³⁵³ Omtalen av de museale fotodokumentasjonene som redningsaksjoner viser det til at dokumentasjonsprosjektene fungerte som en umiddelbar inngripen i de respektive virksomhetene. Begrepsbruken gir samtidig dokumentasjonsprosjektene en heroisk karakter ettersom museets aktører fremstår som redningskvinner og – menn. Det handler om å redde vår felles kulturarv fra kommersielt motiverte anslag, kunnskapsløshet og likegyldighet.³⁵⁴ Den retorikken som brukes hører hjemme i en museumsbegrunnende retorikk, som Anne Eriksen har vært inne på, der det argumenteres for at museene handler på fellesskapets vegne og til dets beste.

Den historiske karakteren til Det lille kulturhus og bygningen O.L. Aune holdt til i, var av betydning for iverksettelsen av prosjektene. Dette henger sammen med at Sveinulf Hegstad er engasjert i bevaring av arkitektur og bygningsmiljøer i Tromsø, noe han har vist både gjennom akademisk arbeid og gjennom sitt engasjement i

³⁵³ Begge prosjektene bestod i hovedsak av museal fotodokumentasjon.

³⁵⁴ Eriksen 2009: 95

Fortidsminneforeningens arbeid.³⁵⁵ Selv om arkitekturen og bygningenes historiske karakter var utslagsgivende for iverksettelsen av «O.L. Aune» og «Det lille kulturhus», er det i hovedsak menneskene som inntok bygningene og aktiviteten som blir bedrevet der som utgjør motiv for fotografiene, som blir presentert i «Øyeblikk».

I en poserende stil presenterer de sorthvite fotografiene av O.L. Aune slakterbutikken som ute av takt med sin egen tid og som en allerede inaktiv virksomhet. Portrettet av kjøpmann Jostein Aune fører for eksempel oppmerksomheten over på den historiske bakgrunnen til slakterbutikken ved la veggen i bakgrunn for Aune, der det henger malte portretter, innrammede fotografier med ulike motiver og avisutklipp, utgjør sentrum for komposisjonen (Fig. 39). Oppmerksomheten dras samtidig mot det tomme, lyse feltet på veggen nedenfor bildene, der en rift i tapetet kommer til syne. Med tanke på konteksten til den museale fotodokumentasjonen fremstår riften som symbol på et begynnende forfall – en slitasje. Dette underbygger motsetningen mellom fremstillingen av Aune i fotografiet, og de malte portrettene i fotografiets bakgrunn, som på en konvensjonell måte plasseres i sentrum for komposisjonene og fremstilles som aktive individer.

Selv om redningsaksjonstanken holdt stand utover på 1990-tallet og fortsatt gjør seg gjeldene i de kulturhistoriske museene, skjedde det en endring i valg av tema og motiver i flere av de museale fotodokumentasjonene som ble utført i denne perioden. Dette fremgår av prosjekter presentert i «Øyeblikk», men også i «Flytende russisk». Det fokus på ungdomskultur som er førende for «Det lille kulturhus», er ett eksempel på dette. To av fotografiene utstilt i «Øyeblikk», vektlegger også bevegelse. Det ene, «Dugnad» (Fig. 31), viser en langhåret person kledd i hvit kjortel, som er plassert midt i fotografiets mellomgrunn. Personen er i full sving med et eller annet arbeide og har ansiktet vendt inn mot en laftet endevegg i rommet. Lysbruken markerer bevegelsen i kroppen, og motivet konsentrerer seg om denne kroppens aktivitet. Bildeteksten til fotografiet, «Dugnad», gir en pekepinn på at det som arbeidet gjøres er frivillig.

Det andre utstillingsfotografiet fra «Det lille kulturhus» jeg vil trekke frem er et resultat av en kontaktkopi og viser en fullstendig negativstripe i sorthvit. Motivet

³⁵⁵ Se for eksempel Hegstad 2001; Hegstad 1994; Hegstad 1993.



Figur 39 I portrettet *Kjøpmann Jostein Aune* (1995) er den avfotograferte kjøpmannen desentrert, og den historiske bakgrunnen til O.L. Aune får oppmerksomhet når de innrammede portrettene og utklippene i fotografiets bakgrunn gjøres til sentrum for komposisjonen. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

fremstår som om det ikke er bearbeidet i forbindelse med kopieringsprosessen, og det skiller seg ut i forhold til de andre fotografiene ved å ha en slags uferdighet over seg.

Motivmessig fremstiller enkeltmotivene i kontaktkopien to menn som spiller djembe, en tromme av tre og geiteskinn. De to som blir fotografert er Pa Mawdosaho og Kenna Y. A. Sosseh. Slik Karlstad selv beskriver det, var hun i den perioden fotografiene ble opptatt fokusert på det serielle aspektet ved museal fotodokumentasjon.³⁵⁶ Ved å ta i bruk en seriell tilnærming ønsket hun å skildre menneskene i miljøene hun dokumenterte ut fra de «stemningene» som ble skapt mellom menneskene, og mellom menneskene og omgivelsene. I motsetning til det oppstilte uttrykket i flere av fotografiene fra «O.L. Aune», for eksempel portrettet av pølsemaker Karl Hermansen, fremstår Mawdosaho og Sosseh uberørt av fotografens nærvær, de virker oppslukt av det de driver med. Tilstedeværelsen i trommespillet forsterkes av at motivene skifter mellom å fokusere på ansiktene og kroppene til Mawdosaho og Sosseh, og på deres hender og trommene. Gjennom stadige skift av perspektiv skaper fotografen en serie som har en filmatisk karakter og der bevegelsen og dynamikken i trommespillet utgjør kjernen for bildet.

Den poserende karakteren i fotografiene fra O.L.Aune erstattes i fotografiene av Det lille kulturhus av et direkte uttrykk. Selv om virksomheten ved Det lille kulturhus var i ferd med å avvikles når fotografiene ble opptatt og redningsaksjon ble brukt for å beskrive prosjektet, sier Karlstad selv at den museale fotodokumentasjonen i større grad handlet om det levekraftige musikkmiljøet som eksisterte i huset.³⁵⁷ Karlstad er opptatt av at den museale fotodokumentasjonene hun utførte i tilknytning til Det lille kulturhus kan beskrives som en samtidsdokumentasjon. Samtidsdokumentasjon som begrep fikk også større utbredelse i de kulturhistoriske museene på 1990-tallet. Dette har sammenheng med at det på 1980- og 1990-tallet foregikk en perspektivforskyvning innenfor de kulturhistoriske museenes virksomhet, fra et fokus på «det som er på vei til å forsvinne» til et fokus på «det som er på vei til å forandres».³⁵⁸ I stedet for å fokusere på spor etter fortiden i samtiden ble de kulturhistoriske museene opptatt av å undersøke det som var i ferd med å endre seg i samfunnet.³⁵⁹ Museolog Eva Silvén skriver om hvordan de kulturhistoriske museenes

³⁵⁶ Intervju med Mari Karlstad 22.08.2013

³⁵⁷ Intervju med Mari Karlstad 22.08.2013

³⁵⁸ Isacson og Silvén 2006: 155

³⁵⁹ Östlind 2014: 15

fremre tidsgrense ble åpen for forhandling blant annet fordi det på 1980-tallet skjedde en forskyvning fra folkelivsskildring, som var historisk innrettet, til etnologi, som var samtidsorientert.³⁶⁰ Samtidig var det blant annet folkloristikkens fokus på fortellinger som bidro til at subjektive erfaringer og beretninger åpnet opp for at museene allerede fra 1960-tallet tok i bruk nye metoder, slik jeg skriver om i kapittel 2 når jeg tematiserer feltarbeid som museal metode.³⁶¹ I sammenheng med at Silvén skriver om at museenes fremre tidsgrense på 1980-tallet ble forflyttet bringer hun inn begrepet tradisjon, som i samme periode som dette skjedde ble problematisert.³⁶² Ideen om at tradisjoner og historiske fremstillinger er nåtidskonstruksjoner gjorde nettopp samtiden til et interessant prisme for undersøkelser av relasjonen mellom fortid og nåtid.³⁶³ Det ble stilt spørsmål ved normen om at det må ha gått en mannsalder – en generasjon – før museene kan undersøke en virksomhet eller en gjenstandskultur.³⁶⁴ Utgangspunktet for Odd Are Berkaaks argumentasjon om at forskning på samtiden og samtidsdokumentasjon må ta for seg kultur- og samfunnsformer som ennå ikke har fått sin endelige form, men som, slik han formulerer det, er i kjømda, finner resonans i dette spørsmålet.³⁶⁵ Ideen om at samtiden alltid omfatter elementer som ikke er direkte avledet av det forgangne, er sentral for Berkaak.³⁶⁶ Han skriver:

I vårt perspektiv er det som virkelig står i fare for å forsvinne verken det forgangne eller fremmede, men det samtidige og herværende, ikke det som er på vei ut av historien, men det som er på vei inn i historien – det som ennå ikke har fått plass i det kulturelle system.³⁶⁷

For Berkaak er det samtidige å finne i det han definerer som det påbegynte. Han referer i denne sammenhengen til filosof Ernst Blochs begrep «Das noch-nicht Seins», som på norsk kan oversettes til «det ennå ikke værende».³⁶⁸ Det påbegynte er fenomener som er i verden, men som ennå ikke har kommet til uttrykk i språket – eller

³⁶⁰ Gudmunsson og Silvén 2006: 10; Silvén 2004: 149

³⁶¹ Se avhandlingen s. 46. Pabst 2014: 12–14

³⁶² Silvén 2004: 153

³⁶³ Thuen 2001: 14–15; Hobsbawm 1983: 1–14

³⁶⁴ Silvén 2004: 149; med referanse til Andren 1966: 147

³⁶⁵ Berkaak 2009: 10-12; Isacson og Silvén 2006: 155-156

³⁶⁶ Berkaak 2009: 16

³⁶⁷ Berkaak 1992: 9

³⁶⁸ Berkaak 2001: 129; med referanse til Bloch 1986 og Garnes 1995



Figur 40 Fotografiet med bildeteksten «Pa Mawdu Saho og Kebba Y. A. Sosseh, Det lille kulturhus, Tromsø, 20. mars 1997» er et resultat av en kontaktkopi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

i de kulturelle representasjonene til de kulturhistoriske museene. Når det påbegynte ikke representeres i museene oppstår det et misforhold mellom samtiden og de museale representasjonene, og folk finner ikke museene relevante som samfunnsinstitusjoner, poengterer Berkaak. Det er med utgangspunkt i denne argumentasjonen, at han i en artikkel publisert i *Nordisk Museologi* i 2001 maner de kulturhistoriske museene til å gjøre opprør med redningsaksjonstenkningen. Hvis ikke dette skjer, advarer han om at den såkalte samtidsdokumentasjon i fremtiden vil fremstå som en spøkelseshistorie.³⁶⁹

Ved å ta i bruk akademiske tekster, rapportarbeid og deltagelse i det offentlige ordskiftet argumentert Berkaak på hele 2000-tallet for at samtidsdokumentasjonen må rette blikket mot kulturelle praksiser med opphav i samtiden. I NRK-artikkelen «Vil ha norsk hipsterkultur inn på UNESCO-liste», som tar for seg Norges mulighet for å

³⁶⁹ Berkaak 2001

nominere kulturuttrykk, tradisjoner og utøvende kunstformer til UNESCOs liste for immateriell kulturarv, uttaler Berkaak: «– Vi har samlet på språk, folkeviser, dans og eventyr i over 150 år. Vi mangler kompetanse og vilje til å satse på samtiden. Den delen av historien vi faktisk lever i nå ser ut til å glippe (...).»³⁷⁰

Dokument 2000, som var norske museers fellessatsing ved tusenårsskiftet, hadde nettopp som siktemål å dokumentere og formidle kunnskap om det 20. århundrets kultur med en særlig vekt på prosesser med opphav i tiden etter 1960-tallet.³⁷¹ I tillegg skulle prosjektet bidra til å «(...) problematisere kulturminnevern i forhold til samtiden.»³⁷² Begrepet samtidsdokumentasjon ble aktivt tatt i bruk i beskrivelsen av flere av delprosjektene, og som et ekko av Berkaaks argumentasjon legger prosjektleder Anne-Sofie Hjemdahl i sluttrapporten til Dokument 2000 vekt på at delprosjektene fokuserer på fenomener som er på vei inn i historien, fremfor fenomener som er i ferd med å avsluttes eller forsvinne.³⁷³ Ett av de 18 bidragene til Dokument 2000 var Perspektivet Museums dokumentasjonsprosjekt «Ungdom-musikk-møteplass». Dokumentasjonsprosjektet var bakgrunnen for den første utstillingen Perspektivet Museum produserte, «Tromsø Rocké! Ungdom-musikk-møteplass 1958–2000». Utstillingen ble åpnet i 2004 og hang oppe i en toårsperiode. På nettsidene til museet beskrives «Tromsø Rocké!» slik:

Dokumentasjonsprosjektet Ungdom-musikk–møteplass handler om viktige møteplasser og scener for populærmusikk i Tromsø fra slutten av 1950-årene og fram til 2000. Prosjektet omfatter innsamling, dokumentasjon, forskning og formidling gjennom utstillinger, multimedia og publikasjoner. Det har hatt som mål å formidle kulturhistorisk kunnskap om framveksten av et spennende og sammensatt ungt musikkmiljø i Tromsø, med fokus på betydningen av møteplasser for utøvelse av ungdomskultur.³⁷⁴

Det kan selvfølgelig stilles spørsmålstegn ved dokumentasjonsprosjektets samtidsperspektiv og valg av felt for undersøkelse, men det som likevel er sikkert er at de kulturelle representasjonene som dokumentasjonsprosjektet skapte, gjennom å være

³⁷⁰ Larsen og Tjønnås 2012

³⁷¹ Johansen Berkaak 2003: 4

³⁷² Berkaak 2003: 4

³⁷³ Hjemdahl 2004: 29

³⁷⁴ Se <http://www.perspektivet.no/prosjekt/ungdom-musikk-moteplass/>, lastet og lest 27.08.2013.

til stede under opprettelsen av ungdomshuset Tvibit og studenthuset Driv, hadde resonans i Tromsøungdommenes samtid.

På den ene siden gikk 1990- og 2000-tallets kritikk av redningsaksjonstenkningen ut på å problematisere de kulturhistoriske museenes begrep om samtiden, og på den andre siden utfordret kritikken museene til langsiktig tenkning. Parallelt med lanseringen av det påbegynte som målestokk for samtidsdokumentasjonen, ble begrepet fremtid oftere tatt i bruk i museale sammenhenger. Under overskriften «Framtidens tjänare» peker Eva Silvén på en vesentlig forskjell som kom inn i de kulturhistoriske museene med det sterke fokuset på samtiden. Mens museene tidligere hadde lagt vekt på at de skulle bevare gjenstander for kommende generasjoner eller for evigheten, snakket man nå om å bevare kunnskap om samtiden for fremtiden.³⁷⁵ En slik motivasjon kommer for eksempel til syne i de definerte målsetningen for Dokument 2000, som var å: «(...) få frem et resultat som er tenkt både som et kildemateriale for fremtidens forskere og som et grunnlag for formidling ved museene».³⁷⁶ En epokal fortids- og samtidsforståelse henger sammen med en moderne og lineær tidserfaring, der alt baserer seg på at samfunnet stadig beveger seg fremover mot nye horisonter eller annerledesheter. I et slikt tidsperspektiv skiller fremtiden seg også dypest sett fra samtiden, så vel som fra fortiden, fordi den har en epokal karakter. Fremtiden er de muligheter menneskene forestiller seg, og søker å virkeliggjøre i en tid og et rom adskilt fra deres egen erfaringsverden.³⁷⁷

Synliggjøringsprosjekt

Et av fotografiene som ble vist i «Flytende russisk» viser deler av et interiør og utsynet fra et vindu (Fig. 42). Vindusinnrammingens avrundede hjørner og havet som ligger utenfor gjør betrakteren nokså raskt oppmerksom på at rommet som er motiv for fotografiet tilhører et skip. Ettersom det uskarpe og gul-orange interiøret står i kontrast til det skarpstilte og blålige landskapet oppstår det et tydelig skille i fotografiet mellom

³⁷⁵ Silvén 2004: 189

³⁷⁶ Berkaak 2003: 4

³⁷⁷ Berkaak 1992: 20; med referanse til Høibraaten u.å.

det som er innenfor skipets vegger og det som befinner seg utenfor. Dette skillet deler bildeflaten i to deler som forsterkes av et diagonalt felt der lyset gror igjen og detaljene i fotografiet viskes ut. Fotografiets bildetekst, «Utsikt fra tråleren Pjotr Anakhin fra Murmansk», forankrer bildet romlig. Det er interiøret til en russisk tråler som



Figur 41 Rockebandet Pulp Vixen fotografert i forbindelse med Perspektivet Museums dokumentasjons- og utstillingsprosjekt «Tromsø Rocké! Ungdom-musikk-møteplass 1958–2000» Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

fremstilles i den venstre delen av fotografiet, mens det er broen til fastlandet som anskueliggjøres i den andre delen. Bildeflatens organisering visualiserer på denne måten det som fremstår som en grense. Grensen mellom de to kulturene disse stedene

representerer. Ettersom komplementærfargene gir assosiasjoner til henholdsvis varme og kulde, fastholder fotografiet en idé om at Tromsøsamfunnet og russisk sjømannskultur er forskjellige og står i opposisjon til hverandre.



Figur 42 Betrakterorienteringen i fotografiet med bildeteksten «Utsikt fra tråleren Pjotr Anakhin fra Murmansk» legger til rette for betrakterens identifikasjon med de russiske sjømennene. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Fototeoretiker Victor Burgin diskuterer prosesser knyttet til persepsjon av fotografi, og argumenterer blant annet for at betrakteren gjennom persepsjonen identifiserer seg med kameraets posisjon eller den synsvinkelen fotografiet skaper.³⁷⁸ «Utsikt fra tråleren Pjotr Anakhin fra Murmansk» etablerer en betrakterposisjon som, om vi følger Burgins argumentasjon, forsterker betrakterens identifikasjon med de russiske sjømennene. Fordi dette fotografiet er et av de første publikum møter i inngangspartiet til utstillingen, medierer fotografiet det også synsvinkelen til «Flytende russisk» som helhet.

Når publikum entrer utstillingens hovedrom, dras blikket mot endeveggen i

³⁷⁸ Burgin 1988 (1982): 188-192; med referanse til Panofsky 1997

rommet, der bildespillet med frontale portretter av de russiske sjømennene projiseres. Sjømennenes blikk retter seg dirkete mot publikum, som omslutes av de russiske og norske stemmene satt sammen i lydbildet.

I innledningen til utstillingskatalogen skriver Astri Fremmerlid:

Personlige møter har en tendens til å skape nyanser og forsoning, – de ufarliggjør. Å møtes er å konfrontere hverandre, heller enn å bli konfrontert med de andres forestillinger om hvem «de andre» er.³⁷⁹

Fremmerlid referer ikke til noe konkret møte når hun skriver dette. Hun legger i stedet opp til en generell kommentar omkring forholdet mellom mennesker fra ulike kulturer eller grupperinger. Et sitat fra en russisk maskinist, som Fremmerlid navngir som Roman, står som en oppsummering av hennes diskusjonen. For å unngå fremmedfrykt synes det nødvendig at mennesker får møte hverandre på riktig:

Fra russere som bor her har jeg hørt at man ikke liker russere i noen særlig grad. Når folk ikke treffer hverandre forekommer det stereotypiske holdninger som i prinsippet ikke blir bekreftet av noe. De eksisterer bare.³⁸⁰

Med bakgrunn i Fremmerlids tekst og den uttalte målsetningen til «Flytende russisk» om å imøtekomme det som beskrives som et negativt bilde av russerne i norske media, fremstår den museale fotodokumentasjonen som vises i «Flytende russisk» som et synliggjøringsprosjekt. «I dette unyanserte mediabildet har de positive sidene ved fiskernes nærvær i liten grad blitt synliggjort.», skriver Caroline Serck-Hanssen.³⁸¹ Synliggjøringsprosjektet til Perspektivet Museums handler ikke bare om at den museale fotodokumentasjonen skal gjøre synlig de russiske sjømennene og deres liv i Tromsø, men fotografiene i utstillingen skal i tillegg legge til rette for at mennesker konfronteres med hverandre. Fotografiene og utstillingen får en funksjon som et

³⁷⁹ Fremmerlid 2007: 10

³⁸⁰ Fremmerlid 2007: 10

³⁸¹ Serck-Hanssen 2007: 15

møtested. Ideen reflekteres også i utstillingens tvetydige undertittel «Sjøfolk fra øst møter vest», som både referer til de russiske sjømennenes møte med Tromsø og det imaginære møtet som oppstår mellom de russiske sjømennene og det norske museumspublikummet. Tove Myhre skriver: «Hvert år besøker mange tusen russiske sjøfolk Tromsø. Nå skal Perspektivet Museum sørge for at vi blir kjent med dem.»³⁸² De frontale portrettene sørger på en insisterende måte for at publikum alltid føler seg sett. Spørsmålet er om en blikkveksling virkelig finner sted.



Figur 43 I bildespillet som projiseres på endeveggen i hovedrommet i «Flytende russisk» vises portretter av 14 nålevende russiske sjømenn i tillegg til historiske portretter. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

I artikkelen «Making Contact in an exhibition zone» argumenterer museolog Harriet Purkis for at fokus på enkeltmennesker, gjennom aktualisering av individuelle erfaringer, bruk av fotografiske portretter og et formspråk som minner om kunstinntallasjoner, kan være med på å gjøre de kulturhistoriske museenes utstillingssoner til kontaktsoner.³⁸³ Purkis vektlegger i denne sammenhengen det

³⁸² Myhre 2005: 42

³⁸³ Purkis tar utgangspunkt i en utstilling kuratert av henne selv, «Destination Donegal», som ble vist på Regional Cultural Centre i Irland i 2011. Purkis 2013: 50

nonverbale, og peker på at det multimediale aspektet ved museumsutstillingen har en stor verdi som ofte har vært oversett.³⁸⁴ Begrepet kontaktzone låner Purkis fra museolog James Clifford.³⁸⁵ I henhold til Cliffords forståelse benyttes begrepet vanligvis i museumsstudier når det er snakk om møter eller samarbeid mellom ulike



Figur 44 I mange av portrettene som vises i «Flytende russisk» er de portrettede fremstilt frontalt og med blikket rettet direkte mot betrakteren. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum

samfunn eller grupper i forbindelse med reforhandling av koloniale museumssamlinger eller maktforhold gruppene i mellom. Purkis tar utgangspunkt i en slik oppfatning, men nytter begrepet til å argumentere for at utstillinger som tematisk behandler kulturelt mangfold eller immigrasjonserfaringer har en særlig mulighet til å skape kontaktsoner om man utnytter utstillingsmediets multimediale kapasitet. Ved å bruke en utstilling som Purkis selv har kuratert som eksempel, beskriver hun forskjellige måter utstillinger kan skape kontaktsoner på. Det handler for det første om å legge til rette for kontakt mellom enkeltmennesker i arbeidet med utstillingen. For det andre er Purkis opptatt av at utstillingen som estetisk og multimedial installasjon

³⁸⁴ Purkis 2013: 63

³⁸⁵ Clifford 1997: 188–219

kan legge til rette for at en engasjert betraktning kan finne sted, blant annet ved å legge til rette for at betrakteren får empati for menneskene som utstillingen representerer i fotografiske portretter og ved bruk av andre medier.³⁸⁶ Purkis argumentasjon er her i berøring med begrunnelsen for «Flytende russisk».

Når Victor Burgin argumenterer for at betrakteren gjennom persepsjonen identifiserer seg med kameraets posisjon eller fotografiets synsvinkel, gjør han et poeng av at betrakterens identifikasjon med kameraøyet svinger mellom å være voyeristisk- og narsissistisk begrunnet.³⁸⁷ Med dette viser han til at betrakteren har et distansert og begjærlig blikk for det som fremstilles fotografisk, og på samme tid er dette blikket motivert av en identifikasjon med det som fremstilles, som en slags speiling av betrakteren selv. Denne dobbeltheten danner også utgangspunkt for kritikken av dokumentarfotografitradisjonen, utformet i samme periode som museal fotodokumentasjon vokste frem. Kritikken går ut på at gode intensjoner ikke overkommer de asymmetriske maktforholdene fotodokumentasjonen tar sikte på å avdekke, og legger vekt på at fotodokumentasjonen selv er et resultat av et asymmetriske maktforhold.³⁸⁸ Det voyeristiske og narsissistiske begjæret som persepsjonen av fotografi utløser legger på denne måten til rette for en forskjønning eller objektivisering av de andres lidelse og er med på å opprettholde den ulikhet som allerede eksisterer.³⁸⁹ Fotografiets mulighetsrom til å fungere som et møtested eller en kontaktsone mellom mennesker fremstår i en henhold til en slik kritikk både naiv og fordekker for de voyeristiske og narsissistiske beveggrunnene til betrakteren. Kritikere av dokumentarfotografitradisjonen har altså ingen blind tro på at sosial ulikhet kan utjevnes ved hjelp av fotografi, og er kritisk til en måten mange dokumentarfotografer operer på.³⁹⁰

³⁸⁶ Purkis 2013: 52; med referanse til Bennett 2006: 63 Annelise Bothner-By har skrevet om dette i en norsk sammenheng. I sitt kunstneriske utviklingsarbeid diskuterer hun hvordan utstillingsdeig kan legge til rette for møter i museenes utstillinger. Bothner-By 2015

³⁸⁷ Burgin 1988 (1982): 188–192

³⁸⁸ Solomon-Godeau 1997 (1991): 182

³⁸⁹ Solomon-Godeau 1997 (1991): 176

³⁹⁰ I anmeldelsen «Bilder som sier at de snakker sant. Norsk dokumentarfotografi i bokform» stiller Sigrid Lien spørsmål ved dokumentarfotografiets representasjoner av de andre i norske bokutgivelser utgitt mellom 2004 og 2009: «Er det for eksempel etisk riktig å 'ta seg inn i' livet til mennesker i særlig sårbare situasjoner (som for eksempel unge tenåringsmødre) – eller i øyeblikk der de åpenbart er preget av svekket dømmekraft (som for eksempel fulle norske ungdommer på sydenferie)?». Lien 2010: 59



Figur 45 Fotografiet med bildeteksten «Eka og Idar Ingebrigtsen, Kjosen i Lyngen 1994» ble vist i Tromsø Museums utstillingsprosjekt «Mangfoldige Tromsø» Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Den kritiske refleksjonen rundt fotodokumentariske praksiser har i liten grad nådd de kulturhistoriske museene. Nettopp når dokumentarfotografitradisjonen på 1990-tallet opplevde en representasjonskrise omfavnet både de kulturhistoriske museene og kunstfeltet fotodokumentariske praksiser med tanke på å synliggjøre makt, identitet og forskjell.³⁹¹ Synliggjøringsprosjektet til museene er på 1990-tallet i liten grad preget av problematisering, og fremhever på en litt naiv måte fellesskaper og samhandling.

Jeg var i kapittel 2 inne på at de kulturhistoriske museenes interesseområde fra 1950-tallet ble utvidet fordi mennesker som ikke før ble representert i museene, og temaer som tidligere ble oversett av museene fikk større oppmerksomhet. Sosiolog

³⁹¹ Östlind 2014: 15–16; Ekeberg 2009: 3–4; Rosengren 2006: 107

Geir Vestheim argumenterer for at kritikken av metafortellingene, for eksempel den moderne fortellingen om fremskrittet, var medvirkende til at de norske museene på 1980- og 1990-tallet ble stående under krysspress. På ene siden ønsket de å formidle den store fortellingen om moderniteten og på den andre siden ønsket de å bryte ned alle slike metafortellinger, inkludert det nasjonale prosjekt.³⁹² En forskyvning fra fokus på det ordinære og hverdagslige, til en større interesse for det subkulturelle og det marginaliserte, skjedde som et resultat av dette.³⁹³ Da Norge på 1980 og 1990-tallet ble et mer flerkulturelt samfunn, ble minoritetsgrupper etter hvert også mer synlig i museale- og andre kulturelle representasjoner. Tromsø Museums utstillingsprosjekt «Mangfoldige Tromsø – bilder fra Tromsøs fremmede kulturer» (1994) er et eksempel på utstilling fra denne perioden som tok utgangspunkt i en marginalisert gruppe i det norske samfunnet, nemlig innvandrerne.³⁹⁴ Utstillingen baserte seg i hovedsak på fotografier og tilhørende bildetekster, og konsentrerer seg om immateriell kultur ved å vende blikket mot musikk og tette relasjoner mellom mennesker.

De kulturhistoriske museenes fokus på minoriteter ble på 2000-tallet bakket opp av en uttalt kulturpolitisk målsetning om at museene skal legge til rette for, og ivareta et flerkulturelt samfunn.³⁹⁵ Det er i en slik kontekst den museale fotodokumentasjonen som ligger bak utstillingen «Flytende russisk» må forstås. I beskrivelsen av Perspektivet museum på museets nettsider er også «kulturelt mangfold» et begrep som går igjen:

Perspektivet Museum (PEM) er en stiftelse opprettet i 1996, med formål å formidle og utvikle kunnskap som basis for forståelse for sammenhenger i

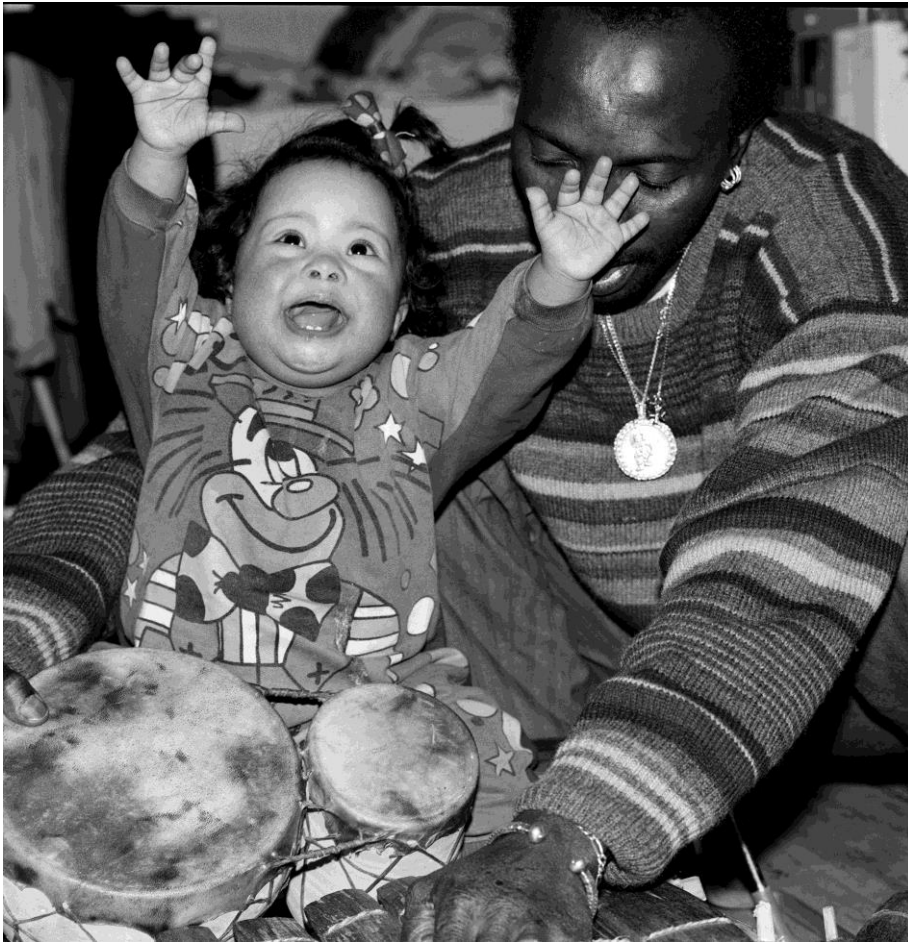
³⁹² Vestheim 1994: 85-92

³⁹³ Isacson og Silvén 2006: 156

³⁹⁴ Prosjektet ble satt i gang av Mari Karlstad. «Mangfoldige Tromsø – bilder fra Tromsøs fremmede kulturer» presenterer portretter av noen av Tromsøs innvandrere sammen med utdrag fra deres livshistorier i lengre bildetekster. Tekstene i utstillingskatalogen baserer seg på intervjuer gjort av Helena Blix. Selv om katalogteksten antyder problematiske forhold, problematiserer utstillingen i liten grad tematikken den berører. I fotografiene er det tydelig at forholdet mellom menneskene som portretteres og deres omgivelser står sentralt. Dette er noe som samsvarer med Karlstads forståelse av samtidsdokumentasjon, slik jeg tidligere har påpekt. Mange av portrettene som ble vist i utstillingen fungerer som miljøskildringer der menneskene som fremstilles vises i en situasjon der de er absorbert av det de holder med, og der de, i alle fall tilsynelatende, ignorerer fotografen, og således også betrakteren. Absorpsjonen bidrar til at menneskene i situasjonen fremstår å være i ett med omgivelsene – de oppfattes som harmoniske. I et intervju med Mari Karlstad refererer hun til en som har påpekt at hennes prosjekt var et av de første museumsprosjektene som gjorde synlig innvandrerne i Norge. Jeg har ingen belegg for å hevde at dette er rett, men synes likevel bemerkningen er verdt å ta med. Karlstad og Blix 1994; Intervju med Mari Karlstad 22.08.2013

³⁹⁵ Se for eksempel St.meld.nr 49: 123–128.

tilværelsen, skape toleranse for kulturelt mangfold og bidra med alternative perspektiver på kultur og samfunn.³⁹⁶



Figur 46 Anna Mentzoni Bamba og Amadou Bamba ble fotografert i 1994, i forbindelse med Tromsø Museums utstillingsprosjekt «Mangfoldige Tromsø» Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Formålet til museet gjøres enda mer eksplisitt i Fremmerlids innledning i katalogen til «Flytende russisk». Hun skriver:

Perspektivet Museum har som sin fremste oppgave å legge til rette for kommunikasjon over motsetninger og forskjeller, med utgangspunkt i det multikulturelle Tromsø. Ikke nødvendigvis for å skape enighet, men for å kommunisere annerledeshet som kulturelt berikende.³⁹⁷

³⁹⁶ Se <http://www.perspektivet.no/om-oss/>, lastet og lest 07.08.2013.

³⁹⁷ Fremmerlid 2007: 10

I 2003 satte ABM-utvikling,³⁹⁸ det daværende statlige organet for samordning og utvikling av arkiv, bibliotek og museum, i gang museumsprosjektet BRUDD. Prosjektet hadde som formål å problematisere de fortellingene museene skaper gjennom å stille kritiske spørsmål, fortelle om det vanskelige, det tabubelagte, det marginaliserte, det usynlige og det kontroversielle.³⁹⁹ Selv om prosjektet verken alene var forbeholdt samtidsdokumentasjon eller bruk av museal fotodokumentasjon er prosjektet interessant å nevne ettersom det skaper en kontekst til «Flytende russisk» gjennom å representere den statlige museumspolitikken i første halvdel av 2000-tallet.⁴⁰⁰ På kulturrådets nettside fremheves det at BRUDD skulle invitere til debatt og «utøve en problem-orientert samfunnskritisk funksjon».⁴⁰¹ I stedet for å fokusere på bevaring, enten det gjelder bevaring av fortidige spor i samtiden eller bevaring av samtidighet i sin rå form, vendte BRUDD altså oppmerksomhet mot aktualitet, synliggjøring og debatt.⁴⁰² I et skrift om BRUDD utgitt av ABM-utvikling heter det at museene skal være: «(...) samfunnsinstitusjoner og kulturinstitusjoner, dialoginstitusjoner og møteplasser, historiefortellere og vår kollektive hukommelse.»⁴⁰³ Museenes funksjon som historiefortellere og deres befatning med vår kollektive hukommelse kommer altså lengre ned på listen, mens begrepene dialoginstitusjon og møteplass kommer lenger frem i rekken. Når Perspektivet Museums filosofi beskrives

³⁹⁸ Statens samordnings- og utviklingsorgan for arkiv, bibliotek og museum var en norsk statlig etat, opprettet 1. januar 2003 ved sammenslåing av Statens bibliotektilsyn, Riksbibliotekjenesten og Norsk Museumsutvikling. ABM-utvikling var organisert under Kulturdepartementet og ledet av et eget styre med representanter fra Kulturdepartementet, Miljøverndepartementet og Kunnskapsdepartementet. Etaten fungerte som rådgivende organ overfor Kulturdepartementet i saker om arkiv, bibliotek og museum, og hadde ansvar for gjennomføringen av politiske vedtak i sektorene. Den hadde også en viktig funksjon for utvikling av arkiv, bibliotek og museum, blant annet gjennom tildeling av prosjektmidler. Museene søkte om driftsmidler fra Kulturdepartementet og rapporterte bruken av dem gjennom statistikkssystemet til ABM-utvikling. Organisasjonen arbeidet også med utvikling av arkiv utenfor Arkivverket, med fotobevaring og andre kulturvernoppgaver. Organisasjonen ble omorganisert på ny i 2010, da deler av virksomheten ble besluttet overført til Nasjonalbiblioteket og Norsk vitenskapsindeks, mens den resterende og største delen fra 1. januar 2011 ble innlemmet i Norsk kulturråd. Samtidig overtok Anne Aasheim som direktør for det nye, sammenslåtte organet under navnet Norsk kulturråd.

³⁹⁹ Østby og Egeland 2006: 5

⁴⁰⁰ Kathrin Pabst tolker Norges BRUDD-satsning som et resultat av strømninger som kom fra Sverige og Storbritannia, og mener prosjektet kan forstås som en logisk konsekvens av arbeidet med samtiden og samfunnets mangfold. Hun kobler inn begrepet «social inclusion», og med det viser hun til antagelsen om at inkludering forutsetter gjenkjennelse av egne tanker og aspekter som bidrar til utviklingen av den egne identiteten i museets formidlingstiltak. I dette inngår et fokus på publikummets behov og medvirkning. Pabst 2014: 40–42

⁴⁰¹ Se http://kulturradet.no/vis-publikasjon/-/asset_publisher/N4dG/content/publikasjon-brudd, lastet og lest 27.8.2013.

⁴⁰² Holmesland, Slettevåg og Frøyland 2006: 6–9

⁴⁰³ Holmesland, Slettevåg og Frøyland 2006: 9

på museets nettside, blir begrepet dialog ilagt stor betydning.⁴⁰⁴ I Myhres omtale av «Flytende russisk» ligger hun tett opp mot museets egen bruk av begrepet. Hun skriver: «Perspektivet Museum arbeider målbevisst for å skape en møteplass for kulturdialog, faglig samarbeid og formidling av kunnskap om folk i nordområdene.»⁴⁰⁵

Dialogbegrepet går også igjen i tekster der museene og deres rolle i samfunnet diskuteres. I sammenheng med den nye museologiens forsøk på å utfordre det tradisjonelle synet på museer ble museenes rolle som aktører i samtidsdebatten vektlagt, og museenes samfunnskritiske funksjon ble understreket.⁴⁰⁶ Mens museene tradisjonelt har vært opptatt av å drive leksikalske monologer som en del av folkeopplysningen, ble museumsfolk fra 1970-tallet opptatt av at publikummet skulle engasjeres av museenes arbeid.⁴⁰⁷ Et nettverksorientert og prosessuelt kommunikasjonsbegrep utfordret et lineært kommunikasjonsbegrep.⁴⁰⁸ I stedet for at museumspublikummet oppfattes som en passiv mottaker av kunnskap, forfekter det nye formidlingsidealet at museene gjennom sine utstillinger skal problematisere forhold som oppleves relevante i folks hverdag, og slik legge til rette for refleksjon og forundring hos publikum.

I norsk sammenheng er økomuseumsbevegelsen et tidlig resultat av at det oppstod nye forståelser av hva museenes rolle og funksjoner skal være. Ideen om at de kulturhistoriske museer skal bidra til å utvikle demokratiet står sentralt for økomuseene.⁴⁰⁹ Museolog Marc Maure skriver for eksempel det er en viktig målsetning at lokalsamfunnene museene betjener skal stimuleres til egen aktivitet. Gjennom å øke selvaktelsen til museumspublikummet skal museene slik gi menneskene mulighet til å påvirke sin egen situasjon.⁴¹⁰ Sammen med museumsmann

⁴⁰⁴ «Perspektivet Museum (PEM) henter inspirasjon fra den pågående samfunnsdebatten og involverer seg direkte i ulike tema gjennom samtidsdokumentasjon og dialog. Vi mener at museet skal være en viktig arena for aktuell kunnskapsformidling, debatt og samtale, og at museenes styrke ligger i å forene dypere innsikt med formidling til folk flest.» Se <http://www.perspektivet.no/om-oss/>, lastet og lest 12.10.2015.

⁴⁰⁵ Myhre 2005: 42

⁴⁰⁶ Berkaak 2003: 25; Vergo 1989; Maure 1988: 29-30

⁴⁰⁷ Berkaak 2003: 25

⁴⁰⁸ I en lineær kommunikasjonsmodell, som har preget de offentlige museenes måte å tenke om museumspublikummet på, oppfattes avsenderens budskap som identisk med mottagerens forståelse. Se Hooper-Greenhill 28–43 1999 (1994), for utredning av de ulike kommunikasjonsmodellene som har preget forståelsen av kommunikasjon i museene.

⁴⁰⁹ Se for eksempel Eriksen 2009: 108–109

⁴¹⁰ Maure 1988: 27

John Aage Gjestrum gjør Maure rede for tenkningen som ligger til grunn for økomuseumsbevegelsen i boka *Økomuseumsboka – identitet, økologi, deltagelse* (1988). Dialogbegrepet blir i denne sammenhengen behandlet, og det er spesielt pedagogen og filosofen Paulo Freires⁴¹¹ såkalte frigjøringspedagogikk som får betydning når Gjestrum og Maure diskuterer dialogbegrepet.⁴¹² Marc Maure skriver:

Deltagelse må ikke forstås som «frivillig hjelp på museets premisser». Det dreier seg om – for å bruke Freires ord – en *dialog* mellom to subjekter (museumsspesialist og lokalsamfunnsmedlem) med en lokal virkelighet (miljø/samfunn/kultur) som objekt.⁴¹³

I Freires mening er dialog noe mer enn en samtale eller diskusjon om et tema. For ham er dialogen en kommunikasjonssituasjon der samtalepartene erkjenner hverandre som likeverdige subjekter. Gjennom å oppleve oss selv som subjekter kan vi bli oppmerksomme på vår egen menneskeverd. Målet for dialogen er altså eksistensielt betinget. Gjennom dialogen skal partene oppdage og erkjenne de forholdene som ligger til grunn for tilværelsen.⁴¹⁴ Sentralt i Freires måte å bruke begrepet dialog på står ord, språk og stemme. Språk er for ham mer enn et instrument som gjør dialog mulig. Det har to viktige egenskaper, refleksjon og aksjon. Sanne ord, argumenterer Freire, er en del av enhver dialogisk praksis der det å snakke og det å aksjonere eller handle er to sider av samme sak. Han skriver: «Thus, to speak a true word is to transform the world.»⁴¹⁵

I Odd Are Berkaak sine tekster om samtidsdokumentasjon står også dialogbegrepet frem som viktig. I en evaluering av Dokument 2000 gjør han rede for fremveksten av begrepet dialoginstitusjon innenfor norsk museumspolitik på 1990-tallet.⁴¹⁶ Her gjenkjenner han grunntenkningen til Freire. Gjennom å ta et skritt bort fra folkeopplysningstanken, hvor museene hadde ansvar for en autoritær kollektiv tradisjon, og i stedet sette den søkende og spørrende dialogen i sentrum, gir museene

⁴¹¹ Freire utviklet den dialogiske pedagogikken i forbindelse med at han arbeidet med analfabeter i slummen i São Paulo.

⁴¹² Freire 2012 (1970): 87-124

⁴¹³ Maure 1988: 29

⁴¹⁴ Berkaak 2003: 27

⁴¹⁵ Freire 2012 (1970): 87

⁴¹⁶ Berkaak 2003: 25-32

fra seg noe av den institusjonelle ekspertmakten, hevder Berkaak. Ved å abdisere fra sin tradisjonelle maktposisjon kan museene ha et håp om å bli en møteplass for de interessene og aktørene som former samfunnsutviklingen her og nå, argumenterer han videre. Samtidsdokumentasjonen gis en nøkkelposisjon i forhold til denne tenkningen. Gjennom samtidsdokumentasjonen kan museene ha samtale med *alle* grupper i befolkningen, påpeker Berkaak.⁴¹⁷

Også nå det gjelder forholdet mellom erfart fortid og erfart samtid er Berkaak opptatt av at det skal foregå en dialog. I innledningen til *På sporet av den tapte samtid* fremhever han at museene gjennom utstrakt samtidsdokumentasjon kan skape forutsetninger for at det kollektive minnet får være i kontinuerlig dialog med den erfaringsverden vi til enhver tid er i befatning med. Berkaak argumenterer for at dialogen mellom det kollektive minnet og «det nye» er nødvendig for at vi skal kunne forstå oss selv, og for at vi ikke skal føle oss fremmedgjorte ovenfor den verden vi lever i. Når det er samsvar mellom de museale representasjonene og den virkeligheten publikum beveger seg innenfor, motvirkes en slik fremmedgjorthet. Med grunnlag i Berkaaks samtidsforståelse blir hans agitasjon for samtidsdokumentasjon begripelig. Berkaak hevder nemlig at «(...) det egentlig samtidige er det som er så nytt historisk at vi ikke har noen umiddelbare modeller å hjelpe oss med for å forstå det.»⁴¹⁸ Samtidsdokumentasjonens funksjon, slik Berkaak oppfatter det, er altså å bidra til at samtiden blir begripelig for oss ved å bringe de ennå ikke artikulerte fenomenene i dialog med det eksisterende kollektive minnet. Slik inkorporeres det nye i det allerede eksisterende kollektive minnet og et reformulert kollektivt minne oppstår.⁴¹⁹ Også Isacson og Silvén fremhever samtidsdokumentasjonens funksjon i forhold til å skape erkjennelse av den virkeligheten vi lever i. Gjennom å fokusere på forholdet mellom det tradisjonelle og det nye overskues en lineær og utviklingbasert ide om historien, slik som det kommer til uttrykk i redningsaksjonstanken. Berkaak skriver: «I en slik

⁴¹⁷ Akkurat som Freire legger Berkaak vekt på at den dialogen han forstå museene gjennom samtidsdokumentasjonen skal legge til rette for, må basere seg på anerkjennelsen av alle «de andres» synspunkter. Dialogen gir å denne måten muligheter for at alle de involverte parter i dialogen transformeres. Berkaak skriver: «En dialog innebærer noe mye mer radikalt enn å bare holde en samtale med ulike sosiale grupper omkring bestemte tema. Det betyr å være villig til å anerkjenne andre syn enn sitt eget, og dernest å være villig til å la andre synspunkter påvirke sitt eget syn og sin egen virksomhet.» Berkaak 2009: 15

⁴¹⁸ Berkaak 2009: 11

⁴¹⁹ Isacson og Silvén 2006: 154

formidlingssituasjon får offentligheten anledning til å forholde det nye til det tradisjonelle og på den måten finne broer mellom de ulike lagene i sin identitets- og historieoppfatning.»⁴²⁰

Synliggjøringsprosjekt som de kulturhistoriske museene fra 1990-tallet har vært pådriver for, blant annet gjennom bruk av museal fotodokumentasjon, må forstås i forhold til endrede oppfatninger av museumsinstitusjonens rolle og funksjoner i den samme perioden. Den nye museologien har blant annet demmet opp for disse endringene ved å legge vekt på at de kulturhistoriske museene skal ha en aktuell og samfunnskritisk rolle. I denne sammenheng har spesielt det flerkulturelle aspektet ved det moderne samfunnet og det moderne samfunnets raskt omskiftelige karakter blitt fremhevet som noe som museene må reflektere. Sentralt i kunnskapsfelt knyttet til museenes aktuelle og samfunnskritiske funksjon er begrepene *dialog* og *møteplass* eller *møtested*. Selv om disse begrepene i museumspolitiske og kulturpolitiske sammenhenger fremstår uttømt, viser en kontekstualisering at begrepene kan knyttes til en oppfatning som vektlegger dialogens anerkjennelse av «den andres» meninger og muligheten for å skape endring eller å reformulere det allerede værende.

Til tross for at synliggjøringsperspektivet kan oppfattes å skulle legge til rette for dialog og kontakt mellom mennesker, verbalt som non-verbalt, rettes det stadig kritikk mot de kulturhistoriske museene fordi deres synliggjøringsprosjekter oppfattes ikke å være dialogisk, men heller er monologisk. Museene kritiseres for å skape et skinn av dialog, uten å egentlig være villig til å skape dialog eller å ta inn over seg at det eksisterer ulike forståelser. I stedet for at synliggjøringsprosjektet til museene kan forstås som et resultat av et brudd med folkeopplysningsprosjektprosjektet, slik Berkaak argumenterer for, kan museenes synliggjøringsprosjekter nettopp sies å videreføre denne tradisjonen. Gjennom å gjøre seg til en slags moralens vokter og peke mot det som kan oppfattes som de riktige normene og de riktige holdningene, fremstår museene på denne måten som dannelsesinstitusjoner heller enn kunnskaps- og hukommelsesinstitusjoner.

Etnologen Knut Kolsrud hadde allerede på 1970-tallet vært inne på liknende tanker som Berkaak da han argumenterte for en samtidsorientering innenfor

⁴²⁰ Berkaak 2009: 13; Berkaak 2007: 18-19 og 29-31

etnologien.⁴²¹ I hans begrunnelse for at etnologien skulle befatte seg med samtiden, lå det en forståelse av at samfunnet best kan håndtere endringer av livsformene om forskningen beskriver de samfunns- og kulturformer som er under tilblivelse, og på denne måten gir dem form i den kollektive bevisstheten.⁴²² Kolsruds argumentasjon fremstår nærmest som et frempek mot den forskyvning som fant sted når det gjelder tidsperspektivet til de kulturhistoriske museene på 1990-tallet, og som har fortsatt frem til i dag. I en kulturpolitisk situasjon der en tiltagende instrumentalisering av kulturen har funnet sted, sammenfaller forskyvningen mot et fokus på fremtiden med at de kulturhistoriske museenes rolle i stor grad defineres ut fra en ide om at museene skal være buffersoner mot et fremtidig, omskiftelig og mangekulturelt samfunn. Bevaringsbegrepet blir mindre viktig, og begreper som demokrati, synliggjøring og dialog utgjør kjernen i de kulturhistoriske museenes virksomhet selv om redningsaksjonstanken fortsatt er tilstedeværende.⁴²³ I en invitasjon til et kurs med tittelen «Hotspot – samtidsdokumentation af den uforutsigelige verden», fra den danske organisasjonen Landsforeningen for bevaring af Foto og film, som tilsvarer det norske Fotonettverket, heter det for eksempel:

Hvad gør arkiver, biblioteker og museer, når voldsomme, overraskende eller glædelige begivenheder, plutselig sker? – lokalt, regionalt og nationalt. Har vi et beredskab – har vi en plan – har vi de rette færdigheder og det rigtige udsyr? Har arkiver, biblioteker og museer de rette samarbejdspartnere – og hvordan involveres de bedst? Ved vi, hvordan vi håndterer det pludselige mødet med de mennesker, der er involveret – og det materiale, vi indsamler?⁴²⁴

Fotografiet som følger invitasjonen viser en menneskemengde som står i et bylandskap. Foran dem på bakken er det tent lys, det er lagt ut blomster, hjerteformede ballonger og tegninger. En jente sitter på kne midt i alt dette. Motivet er velkjent, selv om jeg ikke har sett akkurat dette fotografiet før. Bildeteksten «Brussels Attack, 2016» forankrer bildet og utdyper invitasjonsteksten. Det blir tydelig at det er en annen type redningsaksjonstanke som kan knyttes til den museale fotodokumentasjonen presentert

⁴²¹ Aarekol 2009: 230-231

⁴²² Silvéen 2004: 154; med referanse til Kolsrud 1970: 86; Berkaak 2001: 133

⁴²³ Silvéen 2004: 148

⁴²⁴ Se <https://fotoogfilm.org/2016/12/01/hotspot-samtidsdokumentation-af-den-uforutsigelige-verden/>, lastet og lest 05.12.2016.

i «Øyeblikk» enn den som formuleres i teksten fra 2016. Trusselen som det her vises til knytter seg ikke til modernisering og industrialisering, men det er terror og naturkatastrofer det refereres til. Tidsperspektivet er derfor også et helt annet, fordi det handler ikke lenger om en linearitet, men om tid som en slags uorden, en form for uvisshet.

6. Den museale fotodokumentasjonens estetikk

Fotohistoriker Niclas Östlind har vært inne på at skillet mellom fotografi brukt i kulturhistorisk sammenheng og fotografi fremstilt som kunst er i ferd med å viskes ut.⁴²⁵ Selv om det historisk har eksistert spenninger mellom fotografi produsert innenfor en vitenskapelig eller museal kontekst og fotografi produsert innenfor kunstfeltet, kan kulturhistorisk- eller kulturvitenskapelig fotografi i dag både presenteres i en kulturhistorisk kontekst og i kunstsammenheng uten at dette oppleves problematisk eller merkelig. Et sentralt argument i denne avhandlingen er at det ikke lenger eksisterer en tydelig grense mellom museal fotodokumentasjon og kunstfotografi.⁴²⁶ Både innenfor kunstfotografi og museal fotodokumentasjon blir hverdagsliv og marginaliserte grupper forsøkt gjort synlig, og fotografienes formale uttrykk og presentasjonen av fotografi i kulturhistoriske museers- og kunstmuseers utstillinger ligner hverandre.⁴²⁷ Fotografiene henvender seg samtidig til betrakteren på en sån måte at det performative aspektet ved betraktningen fremheves.

Edwards og Lien har pekt på at fotografi har en mer usikker og flytende status innenfor de kulturhistoriske museene enn innenfor kunstmuseene.⁴²⁸ Dette kommer av at fotografi ivaretar ulike og mangefasetterte roller og funksjoner i de kulturhistoriske museene. I kunstmuseene har fotografi først og fremst status som kunst, selv om fotografi eksempelvis benyttes til å dokumentere temporære, kunstneriske uttrykk som performance og relasjonell kunst og slik kan sies å ha en kulturhistorisk eller kulturvitenskapelig funksjon.⁴²⁹ Når det gjelder fotografiets funksjoner i de

⁴²⁵ Östlind 2014: 16

⁴²⁶ Peter Larsen snakker også om at fotografi arbeider innenfor et utvidet fotografisk felt som operer på tvers av samfunnsinstitusjonene. Pedersen 2011; med referanse til Larsen 2011, se http://bomuldsfabriken.no/utstillinger_more.php?id=168_0_21_0_M8, lastet og lest 27.03.2014, publiseringsdato ikke oppgitt.

⁴²⁷ Det vil likevel ikke si at alt kunstfotografi er likt museal fotodokumentasjon.

⁴²⁸ Edwards og Lien 2014: 4-5

⁴²⁹ Det er skrevet mye om hvordan kunstinstitusjonen bidrar til å gjøre det som stilles ut til kunst. I kjølvannet av at Marcel Duchamp i 1917 stilte ut et masseprodusert porselensurinal snudd opp ned, og påført signaturen R. Mutt, oppstod det et behov for å utvide den tradisjonelle kunstoppfatningen. Dette behovet ble enda mer eksplisitt når popkunst tok i bruk hverdagslige objekter og samlet bilder som inngikk i konsumkulturen. Popkunst er også utgangspunktet for filosof og kunstkritiker Arthur Dantos analyser av kunst på 1960-tallet, som fungerer som opptakten til en institusjonell kunstteori. Danto var i sine analyser opptatt av å skille kunstverket fra de hverdagslige objekter som kunsten tar opp i seg ettersom kunsten gjør det utydelig hva som er kunst og hva som er noe annet. Han kom frem til at det som skiller kunsten fra andre objekter er deres forhold til kunsthistorie og kunstteori. Danto gikk så langt som å si at uten kunsthistorie og moderne kunstteori eksisterer det ingen kunst. Slik han så det, er det essensielle ved kunstverket altså konteksten til verket, ikke egenskaper

kulturhistoriske museene, så forholder de seg til mange forskjellige deler av museenes virksomhet. Vanligvis foregår for eksempel gjenstandsfotografering innenfor museenes vegger, i tilknytning til museenes allerede eksisterende gjenstandssamlinger, mens museal fotodokumentasjon foregår utenfor museenes vegger og gjerne forholder seg til museenes temporære utstillinger. Felles for de museale, fotografiske praksisene, slik de vokste frem i de kulturhistoriske museene på 1900-tallet, er at fotografen har hatt en mindre fremtredende rolle. Hun har holdt til i museenes kulisser, gjerne i tilknytning til museenes samlinger, og har ikke blitt kreditert i museenes utstillinger. I motsetning til i de kulturhistoriske museene har fotografens rolle som autor vært av stor betydning for kunstmuseene. Frem til 1980-tallet, hvor det fantes et behov for å legitimere fotografiets posisjon som kunst, var dette særlig viktig.⁴³⁰ Resepsjonen av kunstfotografi har tatt utgangspunkt i fotografens personlighet og biografi, og også fotografiens formmessige elementer har vært vektlagt. Det har følgelig vært viktig for kunstmuseene å skille mellom originale, signerte og nummererte, fotografier og reproduksjoner. Fordi fotografi i de kulturhistoriske museene har hatt en naturalisert og transparent posisjon, har fotografiens motiver, og deres komposisjon- og formmessige elementer, i mindre grad enn i kunstmuseene vært gjenstand for refleksjon, kritikk og forskning, og det er i hovedsak museografiske overveielser som har forekommet i museums litteraturen.

Forenklet sagt er det fotografiets avtrykkskarakter, objektivitet og

ved kunstverket selv. Danto arbeid er omdiskutert, men hans bidrag til kunstteorien på 1900-tallet er betydelig. Danto 1964: 584. For mer om institusjonell kunstteori, se Mølster 2001: 13–18.

⁴³⁰ Allerede fra fotografiets opprinnelse var det spredte forsøk på å få fotografi anerkjent som kunst, men det var først og fremst innenfor vitenskapen og det kommersielle markedet at fotografi fikk fotfeste. Mot slutten av 1800-tallet var det likevel flere som tok til orde for at kunsten måtte se mot vitenskapen og teknologien. Det tok likevel nokså lang tid før fotografi virkelig fikk fotfeste i kunsten. Fra 1880-årene inntil 1920-årene var det piktoralismen innenfor fotografiet som i størst grad fikk kunstnerisk anerkjennelse. I kontrast til det kommersielle fotografiet som var fokusert, hadde sterke kontraster og ble printet på blankt fotopapir, dyrket piktoralistene det som kan karakteriseres som maleriske egenskaper, det vil si at motivet ikke nødvendigvis var i fokus, og at det var en større gråtoneskala i deres kopier som gjerne ble printet på papir med mye struktur. Etter hvert som modernismen vendte fokuset mot maleriets mediespesifisitet, skjedde det samme med fotografiet, og egenskaper ved fotografiet som piktoralistene hadde vendt seg vekk fra ble nå rendyrket. Dette førte til at fotografiets visuelle retorikk under modernismen først og fremst ble førende for kunstfotografiet, selv om også det mer eksperimentelle fotografiet hadde sin storhetstid fra 1920-tallet til 1950 i tilknytning til blant annet surrealismen, dadaismen og Bauhaus. En fullstendig anerkjennelse av fotografi innenfor kunsten kom likevel først når kunstnerne på 1960- og 1970-tallet begynte å ta i bruk fotografi til å dokumentere temporære uttrykk som performance og stedspecifiske kunstverk, og innenfor den konseptuelle kunsten. Med vendingen mot fotografiets avtrykkskarakter ble det også lagt til rette for at fotografi kunne synliggjøre makt, identitet og forskjeller. Dette var førende for fotografiets estetikk til innenfor kunsten på 1990-tallet. Marien 2011 (2003): 83–97, 165–201, 230–277 og 395–517

instrumentalitet som har stått i sentrum for de kulturhistoriske museene, mens det er fotografiets uttrykkskarakter, subjektivitet og autonomi som har vært i fokus for kunstmuseene. Når skillet mellom kulturhistorisk fotografi og kunstfotografi brytes ned, blir en slik avgrensning vanskeligere, og det er tydelig at det er fotografiernes institusjonelle forankring som har betydning for om det er fotografiernes form eller innhold som vektlegges, og om de hovedsakelig oppfattes som subjektive uttrykk eller som objektive avtrykk. I takt med at den teoretiske forståelsen av fotografi har gjennomgått store endringer de siste tjue årene, har fotografiets estetiske aspekter, materialitet og sosiale funksjon fått større oppmerksomhet i de kulturhistoriske museene og innenfor kulturvitenskapene generelt. Resultatet er at det åpnes opp for at fotografi er både – og, i stedet for enten – eller. Fotografiets naturaliserte og transparente posisjon i de kulturhistoriske museene blir dermed utfordret, og i flere utstillinger og forskningsprosjekter der fotografi kommer i forgrunnen belyses fotografiernes forskjellige roller og funksjoner. Jeg har nevnt flere eksempler på dette i avhandlingens inndeling. Det er ikke lenger nødvendig at fotografen blir gjort usynlig i museenes utstillinger, hun krediteres snarere, og fotografiene settes inn i en kulturhistorisk kontekst. Dette gjør det mulig å snakke om at fotografiernes biografier får en funksjon i utstillingene på linje med biografiene til museenes andre gjenstander. Dette er noe også «Øyeblikk» og «Flytende russisk» eksemplifiserer gjennom måten fotografiene er montert og presentert på i utstillingene der fotografi utgjør det primære empiriske materialet: Fotografiene er konsekvent kreditert og i korte bildetekster kontekstualiseres de gjennom at det vises til fotografiernes opptakssituasjon.

Når jeg i dette kapitlet ser nærmere på motivgruppene til den museale fotodokumentasjonen, og legger vekt på fotografiernes form- og innholdsmessige elementer, synliggjør jeg at museal fotodokumentasjon ikke er naturlig og gitt, men en del av en kulturell praksis som knytter seg opp mot fagspesifikke-, fotografiske- og museale kunnskapsfelt. Dette poenget står i relasjon til et underliggende argument for avhandlingen, om at museal fotodokumentasjon på samme måte som kunstfotografi eller annen estetisk frembringelse gjør krav på å bli iverksatt, tolket og oversatt av betrakteren.⁴³¹ Min argumentasjonen baserer seg på at betrakteren ikke oppfattes som

⁴³¹ Bale 2012: 224; Rancière 2012 (2008): 7–39

passiv, men at hun alltid knytter det hun ser til andre ting hun har sett og opplevd, og slik sett er bildegjøringen som betrakteren tar del i en del av en videredannelse.⁴³² I møtet med den estetiske frembringelsen utfordrer hver og en betrakter sin skaperkraft, sin evne til tolkning og til å oversette det som betraktes til egne erfaringer.

Når jeg ser nærmere på den museale fotodokumentasjonens estetiske aspekter, er jeg ikke bare opptatt av å avdekke forholdet mellom hva fotografiene gjør synlig og grunnleggende endringer når det gjelder museumsdisiplinens interesseområder, men jeg er også interessert i hvordan forskjellene i måten de kulturhistoriske museene henvender seg til publikum på kommer til uttrykk i museumsfotografiene.

Motivgrupper

Motivene for den museale fotodokumentasjonen vist i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» varierer fra prosjekt til prosjekt, men det er likevel noen motivgrupper som går igjen i materialet som vises i utstillingene. De tre motivgruppene som dominerer har jeg skilt ut i miljøskildringen, portrettet og interiøret. Miljøskildringen viser mennesker som holder på med forskjellige aktiviteter og som inngår i ulike kontekster, portrettet viser enkeltindivider, som i likhet med i det konvensjonelle portrettet er fremstilt frontalt, og interiøret viser utsnitt fra forskjellige rom med en rekke tilhørende gjenstander.

De tre motivgruppene forholder seg til tradisjonelle motivtyper og genre som vi kjenner igjen fra kunstens historie, så som portrettgenren og stillebenet, men de frigjør seg også fra disse genrene gjennom eksplisitt å forholde seg til problemstillinger museene er opptatt av, og de neglisjerer genrekonvensjoner som eksisterer innenfor kunstens historie. Fotografiets utbredelse i kulturen det siste hundreåret gjør at den museale fotodokumentasjonen også har et bredt grunnlagsmateriale å forholde seg til når det gjelder fotospesifikke referanser, det være seg amatør fotografi, fotojournalistikk, vitenskapelig bruk av fotografi, dokumentarfotografitradisjonen eller kunstfotografi.

Til sammen består utstillingene av cirka 120 fotografier hvorav halvparten er

⁴³² Lund 2015: 124–125; Rancière 2012 (2008): 25–26



Figur 47 Boligblokk i Murmansk fotografert av helge A. Wold og vist i «Flytende russisk». Foto: Helga A. Wold/Perspektivet Museum

del av «Øyeblikk» og den andre halvparten «Flytende russisk».⁴³³ Fotografiene som utgjør «Øyeblikk» omfatter både miljøskildringer og portretter, men det er først og fremst miljøskildringen som er fremherskende. I «Flytende russisk» har interiøret en fremtredende posisjon. Begge utstillingene har i tillegg til de tre motivgruppene noen få innslag av natur- og kulturlandskaper. Helge A. Wolds fotografier fra et boligområde i Murmansk er ett eksempel på dette (Fig. 47).⁴³⁴

Selv om det er en nokså lang periode mellom opptakene av de tidligste

⁴³³ Fotografiene som vises i utstillingene er et mindre utvalg av det helhetlige materialet som utgjør de museale fotodokumentasjonen, og som befinner seg i de respektive museenes samlinger.

⁴³⁴ Ettersom det er såpass få natur- og kulturlandskaper som en håndfull, har jeg valgt å se bort fra den sistnevnte motivgruppen.

Fotografiene som vises i «Øyeblikk», og opptakene av fotografiene som vises i «Flytende russisk», står det fotografiske materialet i utstillingene i relasjon til hverandre. Fotografiene i «Øyeblikk» er blant annet et resultat av en interesse for kystkultur som vokste frem på 1960- og 1970-tallet i norske museer. Aktualiseringen av kystkulturen hang sammen med at museene i denne perioden forsøkte å løsrive seg fra det nasjonsbyggende prosjektet som inntil da hadde preget museenes virksomhet.⁴³⁵ For eksempel ble dette gjort gjennom at de kulturhistoriske museene fremhevet andre grupper i det tradisjonelle samfunnet enn bøndene på Østlandet og Vestlandet. At de museale fotodokumentasjon fra 1960- og 1970-tallet fokuserer på produksjon og arbeid knyttet til det førmoderne samfunnet, og i stor grad utelater produksjon og arbeid som knyttet det moderne samfunnet etter industrialiseringen, må ses i sammenheng med den altoverskyggende fortidsorienteringen i redningsaksjonstenkningen, som ifølge Eriksen har preget museene fra folkemuseenes tilkomst i Norge i 1890-årene.⁴³⁶ At praksiser knyttet til fiskarbondkulturen utgjør motiv for de tidligste miljøskildringene i «Øyeblikk», henger på den ene siden sammen med en generell oppvåkning når det gjelder kystkultur i norske museer. På den andre siden er dette hovedmotivet knyttet opp mot at fiskarbondkulturen var grunnlag for en befestning av nordnorsk kultur og identitet som fant sted i perioden.⁴³⁷ «Flytende russisk» forholder seg også til dette museale kunnskapsfeltet, men prosjektet er samtidig et resultat av museumspolitiske ideer knyttet til det flerkulturelle samfunnet som gjorde seg gjeldende på 1990-tallet. Et ønske om å synliggjøre gamle-, så vel som nye minoriteter i det norske samfunnet, gjennom å inkorporere deres liv og historie i museenes virksomhet, vokste frem av dette museumspolitiske kunnskapsfeltet. Begge utstillingsprosjektene handler altså dels om å frigjøre museene fra en entydig tilknytning til nasjonalkultur og nasjonsbygging, og dels om å løfte frem grupper som det nasjonale museumsprosjektet har marginalisert og fortsetter å marginalisere. Et prinsipp om likhet, en demokratisk ide, kan slik sies å ligge til grunn for både de museale fotodokumentasjonene som utgjør grunnlaget for utstillingsprosjektene og utstillingene selv: Det handler om å gjøre synlig og gi

⁴³⁵ Eriksen 2009: 122

⁴³⁶ Eriksen 2009: 121–122

⁴³⁷ Se blant annet Drivenes, Hauan, Niemi og Wold 1994: 8–17.

stemme til mennesker og grupper som tidligere har vært lite synlig i samfunnet og i kulturhistorien, og som man i mindre grad har lyttet til enn andre, mer fremtredende stemmer.

Miljøskildringen: fotografi som vindu mot verden

Felles for mange av museumsfotografiene presentert i «Øyeblikk», og opptatt på 1960- og 1970-tallet, er at de påminner om amatørfotografier. Den hverdagslige karakteren til fotografiernes motiver spiller en viktig rolle når det gjelder denne referansen. I tillegg er det av stor betydning at fotografiene har en form for snapshotestetikk som peker mot amatørfotografiets umiddelbare stil der formen ofte er underordnet motivets innhold, og der det lynraskt «skytes fra hofta». ⁴³⁸ Snapshotfotografi som genre fremholdes gjerne som en kontrast til kommersielt fotografi og kunstfotografi, som beskrives som oppstilt og iscenesatt. Det er nødvendigvis ikke sånn at all fotografi presentert i kunstsammenheng er oppstilt og iscenesatt, og amatørfotografi på sin side rommer både en selviscenesettelse og har et oppstilt og ritualisert preg.

Karakteristikken er likevel interessant fordi den sikter til det øyeblikkspregede og ugjennomtenkte ved snapshotfotografier som ofte fører til at utilsiktede ting skjer under opptakssituasjonen. ⁴³⁹ Det være seg fremmede mennesker som plutselig dukker opp i motivets ytterkant eller dårlige lysforhold som fører til at motivene blir uskarpe og kornete. Det er på grunnlag av dette at snapshotfotografi også kalles øyeblikksfotografi. ⁴⁴⁰ Det betyr likevel ikke at når snapshotestetikken tas i bruk av profesjonelle fotografer, så er det fotografiene viser et utilsiktet resultat.

Snapshotestetikk kan også være tilsiktet, og tas i bruk nettopp for å understreke noe hverdagslig eller gi en opplevelse av en form for tilfeldighet.

Gjennomgående bruk av fargefotografi i de museale fotodokumentasjonene fra 1960- og 1970-tallet viser at museumsfotografene ikke var opptatt av å bli assosiert med kunstfotografi eller klassisk dokumentarfotografi, der bruk av sorthvitfotografi

⁴³⁸ Sandbye 2007: 18–23

⁴³⁹ Pierre Bourdieu har diskutert familiefotografiet som selviscenesettelse, og snakker om familiefotografiets oppstilte og ritualiserende side i boken *Photography: A Middle-Brow Art*. Bourdieu 1990 (1965)

⁴⁴⁰ Sandbye 2007: 18

dominerte til langt inn på 1970-tallet.⁴⁴¹ Med tanke på museumsfotografenes ønske om å registrere eller gjengi det som var gjenstand for undersøkelse i detalj, kan bruken av fargefotografi forstås i forhold til kravet om realisme som museumsfotografene var underlagt, selv om dette ikke eksplisitt ble artikulert. Senere ble også fargefotografi tatt i bruk i kunstsammenheng nettopp for å fremstille verden på en umiddelbar og direkte måte.⁴⁴² Det som fremstår som særtrekk ved kulturen som undersøkes, er i tillegg førende både for museumsfotografiens form og innhold. Det er i denne sammenhengen viktig å minne om at museumsfotografene i mange av prosjektene presentert i «Øyeblikk» i tillegg til å fungere som fotografer virket som etnologer eller antropologer, og ut over å fotografere gjorde de intervjuer og andre nedtegnelser som inngår i prosjektene. Behovet for å ta i bruk enkel kamerateknologi, som også fargefotografi i aller høyeste grad var på denne tiden, var derfor stort, spesielt blant de museumsansatte som ikke hadde bakgrunn fra fotografi.

I fotografiet med bildeteksten «Bertine Rånes krosser lundefugl» kommer et registrerende blikk til uttrykk (Fig. 48). Fotografiet er opptatt av Håvard Dahl Bratrein i 1978 og inngikk i Sjøfuglprosjektet.⁴⁴³ Målsetningen for det omfattende prosjektet var å dokumentere den økonomiske betydningen av sjøfuglene i den nordnorske kystkulturen gjennom å vektlegge aktiviteter knyttet til denne ressursen som hadde utviklet seg på egg- og dunværene i fuglefjellene langs kysten. Denne virksomheten ble på dette tidspunktet delvis holdt i hevd, selv om prosjektet bar preg av redningsaksjonstenkningen og ideen om at det de dokumenterte var aller siste fase av en særpreget tradisjon.

Det vertikale fotografiet i farge viser Rånes som er i ferd med å ribbe en død lundefugl for fjær. Hun er konsentrert om det hun driver med, og virker uanfektet av

⁴⁴¹ Fargefotografi ble til midten av 1970-tallet koblet opp mot amatørvirksomhet og kommersielt fotografi, og fotografer med kunstneriske ambisjoner tok derfor avstand fra fargefotografi. Se s. 23–24 i avhandlingen. Introduksjonen av fargefotografi innenfor konseptuelle kunstpraksiser bidro til at både kunstnere og dokumentarfotografer tok i bruk fargefotografi først på slutten av 1960-tallet. I 1976 fikk William Eggelston gjennombrudd med utstillingen «Color Photographs» på Museum of Modern Art i New York. Han hentet inspirasjon fra det industrialiserte amatørfotografiet, og ble både utskjelt og fikk anerkjennelse for utstillingen. «Color Photography» markerer et tydelig skille når det gjelder bruk av fargefotografi i kunstsammenheng. Introduksjonen av fargefotografi i kunsten førte til at modernismens krav om kunstnerens mediespesialisering ble utfordret gjennom en «ikke-profesjonell» bruk av fotografi innenfor kunsten. Marien 2011 (2003): 363–364; Van Gelder og Westgeest 2011: 175-176; Sandbye 2007: 231–234

⁴⁴² Sandbye 2007: 30

⁴⁴³ Hauan, Nemi og Wold 2003: 12–13



Figur 48 Bertine Rånes krosser lundefugl. Fotografiet er tatt på Røst i 1978. Foto: Håvard Dahl Bratrein/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

fotografen. Bøyd over lundefuglkroppen holder hun et godt tak om fuglen med den ene hånden mens den andre fjerner fjær ved å ta i bruk et redskap. Tett beskjæring gjør at kroppen til Rånes fyller store deler av bildeflaten. I overkant av bildet er deler av hennes sjalkledte hode kuttet vekk, og den ene armen tangerer fotografiets ramme. Fotografiet har en nokså grovkornet struktur, men den jevne belysningen gjør at detaljene i motivet er tydelige. Omgivelsene danner på denne måten en ramme for motivet ved at det jevne lyset lar pappesker, plast, kryssfinerplater og skitne vinduer komme til syne i motivets ytterkant. Detaljfokuset fører oppmerksomheten over på

relasjonen mellom Rånes og de ulike gjenstandene og materialitetene, og aktiviteten som foregår – ribbing av lundefugl – fremstår sentral. Ulike praksiser og plasseringen av disse i et miljø er bestemmende, både formalt og innholdsmessig, for de motivene jeg definerer som miljøskildringer.⁴⁴⁴ Benevnelsen miljøskildring har jeg hentet fra Helge A. Wold og Mari Karlstad, og den er knyttet til tanken om at museal fotodokumentasjon skal benyttes til å sette ting inn i et miljø, en kontekst.

Det handler altså ikke om at fotografi skal benyttes til å kontekstualisere andre gjenstander, men en ide om at fotografiet i seg selv evner å presentere kulturelle elementer og kontekstualisere disse innenfor det samme fotografiet, eller innenfor en serie av fotografier. Miljøskildringen som motivgruppe begrenser seg ikke til «Øyeblikk» alene, men er også til stede i «Flytende russisk». Disse miljøskildringene vil jeg komme tilbake til etter hvert.

Ett annet eksempel på en miljøskildring vist i «Øyeblikk» er fotografiet av Marie Jacobsen som renser dun (Fig. 49). Også dette fotografiet er et resultat av Sjøfuglprosjektet, og er tatt opp av Bratrein noen år før fotografiet av Rånes. Selv om betrakterens blikk umiddelbart trekkes mot hendene til Jacobsen og den aktiviteten hun utfører, er det omliggende miljøet viet mer plass i dette fotografiet enn i fotografiet av Rånes. Betrakterens blikk pendler dermed hele tiden mellom kvinnen i fotografiets forgrunn, som er stilt skarp, og interiøret i fotografiets bakgrunn, som er

⁴⁴⁴ Praksisorienteringen i fotografiene henger naturlig nok sammen med at folkelivsgranskningen og museumsetnologien, som et resultat av evolusjonistisk og diffusjonistisk tenkning på slutten av 1800-tallet og i første del av 1900-tallet, i særlig grad har vært opptatt av gjenstanders funksjoner og deres utbredelsesområder. Folkelivsgranskningen ble utviklet da industrialiseringen for alvor satte i gang på 1870-årene. Man syntes at det var viktig å redde minnene om det som ble forstått som en opprinnelig og ekte kulturarv som var i endring og forsvant. Derfor ble bondebefolkningen folkelivsgranskernes første studieobjekt. Innsamlingen var rettet mot materielle gjenstander, og mye av denne forskningen foregikk ved museene.

De evolusjonistiske og diffusjonistiske aspektene ble utviklet i forskningen omkring temaet kulturområder i perioden 1920–1960, som førte til rene studier av innovasjonsforløp og spredning av teknologi og gjenstander, både i bondekulturen og i det tidlige industrielle samfunn. Det typiske studieobjektet i 1950-tallets folkelivsgranskning var en studie av et kulturelements spredning i tid, rom og sosialt miljø – et sagn, et jordbruksredskap eller en festradisjon. Fra og med 1960-tallet vendte folkelivsgranskningen seg i retning forskning på kulturfenomener i samtiden, og faget skiftet etter hvert navn til etnologi for å reflektere denne endringen. Etnologene på 1960-tallet interesserte seg ofte for spørsmål omkring skikker, samfunnsstruktur og sosial organisasjon. Det diffusjonistiske perspektivet gjorde seg likevel fortsatt gjeldende, samtidig som de vitenskapelige teoriene fra funksjonalismen vant innpass og la grunnlag for at lokalsamfunnsstudier ble fremherskende. Påvirket av sosialantropologiens metoder tok etnologene i bruk intervju og deltakende observasjon i sine undersøkelser. Innenfor museumsetnologien var fokuset i særlig grad på produksjon og arbeid, og miljøskildringen ble en utbredt motivgruppe nettopp fordi den kunne benyttes til demonstrere gjenstandspraksiser, arbeidsmåter, -metoder og teknologier i virksomhet og kravet om kontekstualisering ble på denne måten også møtt. Gudmundsson og Silvén 2006: 7

ute av fokus. Fordi de hjemlige omgivelsene er fremstilt i et utsnitt, og vi kan se deler av rommet Jacobsen befinner seg i, men ikke helheten, peker fotografiet mot det som befinner seg utenfor bilderommet. Komposisjonen oppfordrer på denne måten betrakteren til å forestille seg en utvidelse av bilderommet, samtidig som intimiteten som etableres mellom kvinnen i fotografiets forgrunn og betrakteren, holder betrakteren fast i bildets rom.



Figur 49 «Marie Jacobsen demonstrerer dunrensing», fotografiet er tatt på Trondenes i 1976. Foto: Håvard Dahl Bratrein/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Når fotografiene som viser Rånes og Jacobsen settes i sammenheng med de fotografiske seriene som de opprinnelig inngikk i, og som i sin helhet befinner seg i Tromsø Museums fotosamling, blir den museale fotodokumentasjonens fokus på aktivitet eller praksis svært synlig. I «Øyeblikk» presenteres i hovedsak fotografier der en større del av menneskene utgjør motivet, men i Tromsø Museums fotosamling finnes det en rekke detaljbilder som er valgt bort i utstillingssammenhengen (Se for

eksempel Fig. 50).⁴⁴⁵ Detaljbildene som hører til i de aktuelle seriene zoomer inn på Rånes og Jacobsens hender, og viser krosseprosessen og dunrensingsprosessen steg for steg. At hender som er i berøring med en gjenstand eller et materiale utgjør kompositorisk sentrum for mange av miljøskildringens motiver, peker i retning av at menneskene i motivene til enhver tid står i relasjon til sine omgivelser og griper ut mot det omliggende miljøet.



Figur 50 I fotoarkivet følger denne teksten fotografiet: «Dunrensing, Marie Jacobsen demonstrerer dunboge, Vaskinn, Trondenes», 1976 Foto: Håvard Dahl Bratrein/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

I tillegg til at aktivitetene som foregår utgjør fokuspunkt for mange av fotografiene jeg benevner som miljøskildringer, er fotografiene med på å rette blikket mot det materielle miljøet og relasjoner mellom mennesker, dyr, gjenstander og materialer. For eksempel får fuglekroppen, dunet og pappeskene en betydelig posisjon i fotografiet av Rånes og ingrediensene i måltidet trer frem i fotografiet med bildeteksten «Ingeborgs kjøkken II, Lånan 1984» (Fig. 51). Fotografiet er opptatt av

⁴⁴⁵ Det gjelder både Sjøfuglprosjektets fotomateriale som helhet og de aktuelle fotografiske seriene. Se <http://www.unimus.no/foto/#/search?q=dunrensing>, lastet og lest 17.12.2016.

Helge A. Wold på 1980-tallet og inngår i et omfattende dokumentasjonsprosjekt der han fokuserer på øysamfunnene på Helgelandskysten. Prosjektet ble til i en forlengelse av Sjøfuglprosjektet, men skiller seg fra Sjøfuglprosjektet gjennom å legge større vekt på det sosiale hverdagslivet i øysamfunnene.⁴⁴⁶ Dette samsvarer også med utviklingen innenfor etnologien, som på 1970- og 1980-tallet i større grad la vekt på det sosiale.⁴⁴⁷

I «Ingeborgs kjøkken II» er de sorthvite kontrastene med på å fremheve detaljene i bildet, sånn at til og med dampen av den nykokte fisken kommer til syne



Figur 51 «Ingeborgs kjøkken II, Lånan 1984.» Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

mot de mørke partiene i motivets mellomgrunn. Sammen med lys og skyggevirkningene skaper de mange detaljene dynamikk i motivet, selv om valget av sorthvitt er med på å gi en grafisk og redusert fortolkning. I motsetning til i fotografiene opptatt i forbindelse med Sjøfuglprosjektet, der snapshotestetikken

⁴⁴⁶ Intervju med Helga A. Wold 10.09.2015.

⁴⁴⁷ I løpet av 1970-tallet ble det mindre vanlig med rene gjenstandsstudier innenfor etnologien. Dette hang sammen med ideen om at kultur er et helhetlig system slo gjennom. Helt fremt il 1960-tallet var man innenfor etnologien opptatt av å beskrive hvert enkelt element hver for seg, og ettersom det hovedsakelig var bondekulturer som ble undersøkt, var det gjerne gjenstander som ploger og treskeredskaper som etnologene var opptatt av (Fig. 36). Arvidsson 2001: 11–12

fremstår uintendert, og som et resultat av at fotografen ikke overskuer å både sikte inn motivets innhold og form, rendyrker Wold bevisst snapshotestetikken i fotografiene opptatt på Helgelandskysten. I boken *Utvær*, som presenterer Wolds dokumentasjon av Lånan, et øyrike nordvest for Vega på Helgelandskysten, skriver Wold om det hverdagsliges posisjon i dette prosjektet:

Det finnes også en sterk tradisjon, ikke minst i den hjemlige dokumentarlitteraturen, som går ut på å skildre mennesker i et eller annet dramatisk eller enestående høydepunkt i livet. Jeg har skrevet denne boka som et motstykke til denne tradisjonen. Målet mitt har vært å finne frem til det anonyme, det hverdagslige, det alminnelige.⁴⁴⁸

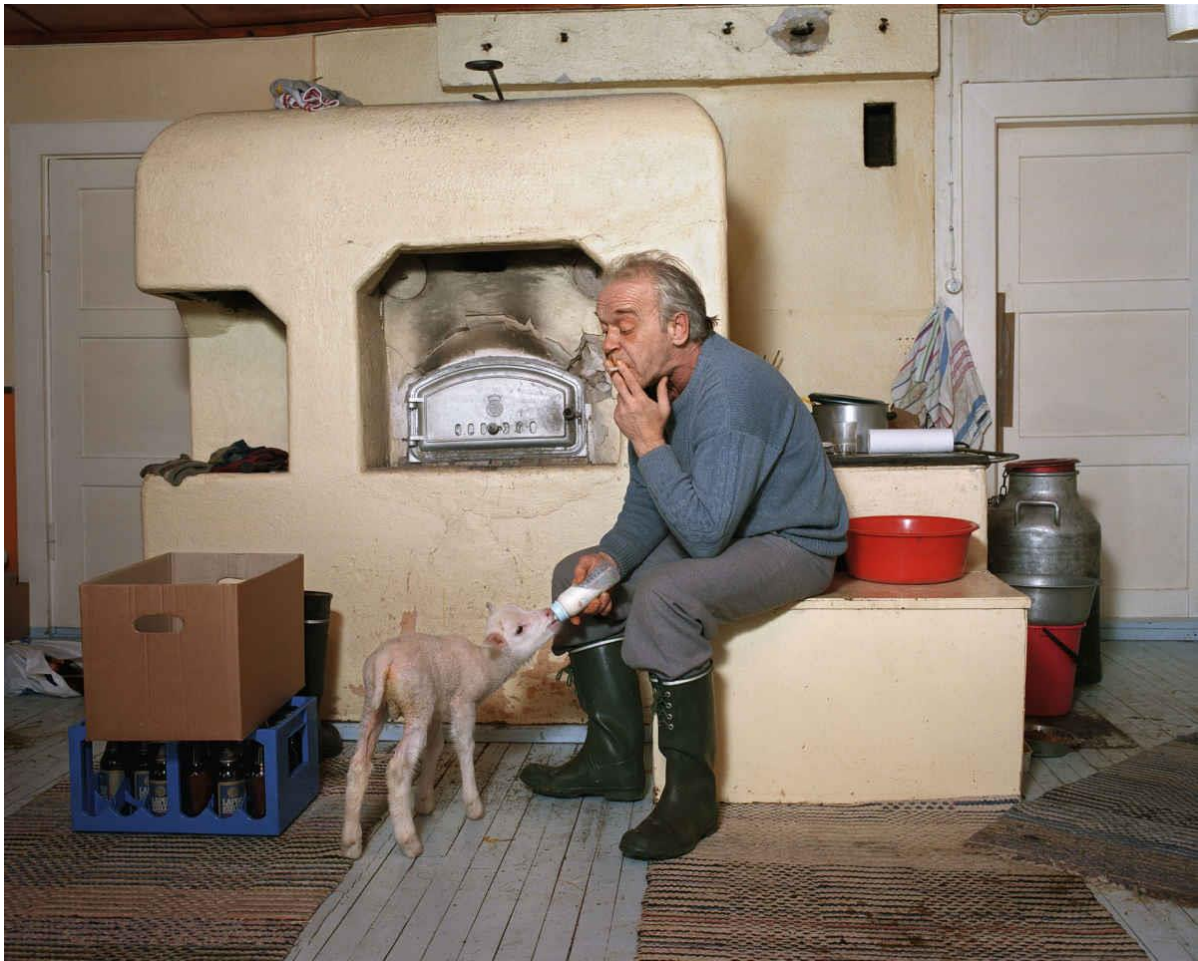
Wold kan til en viss grad sies å stå i opposisjon til fotograf og kunstner Henri Cartier-Bressons utbredte tenkning om dokumentarfotografiets mål. Cartier-Bresson argumenterer for at fotografi har en iboende evne til å fange et fragment av virkeligheten som er historisk, og reprodusere denne som sannhetsbærende.⁴⁴⁹ For ham kan det avgjørende øyeblikk på en og samme tid fange verdens flyktighet, og det evner å arrestere, eller blokkere denne flyktigheten. Ideen om å fryse eller holde fast tiden blandes av Cartier-Bresson sammen med et eldre kunsthistorisk konsept, tanken om å fortelle én hel historie i ett enkelt bilde. Historiemaleriet skal, slik den tyske 1700-tallskritikeren Gotthold Lessing argumenterer for, konsentrere seg om et betydningsfullt tidspunkt i en fortelling, det tidspunkt som gjør det mulig for betrakteren å forestille seg fortellingens helhet.⁴⁵⁰ Selv om Wold på samme måte som Cartier-Bresson er opptatt av fotografiets evne til å arrestere øyeblikket, er han i særlig grad aktsom ovenfor det historien overser gjennom å fokusere på avgjørende øyeblikk, og han er derfor interessert det udramatiske og alminnelige. En lignende motivasjon finnes også hos en rekke forskjellige kunstnere som på 1990-tallet tok opp snapshotestetikken og forvandler den til en form for mot-estetikk.⁴⁵¹ Kunsthistoriker Mette Sandby snakker om det hun beskriver som en eksplosjon av realistisk fotografi i

⁴⁴⁸ Wold 1985: 7

⁴⁴⁹ Bertelsen 2001: 56

⁴⁵⁰ Bate 2009: 56; Lessing 2008 (1766): 53–55

⁴⁵¹ Sandbye 2007: 19



Figur 52 Esko Männikkö, *Savukoski 1994*, fra serien *Female Pike*. Foto: Esko Männikkö

kunsten fra midten av 1990-årene.⁴⁵² Ett eksempel på dette er det Sandbye kaller en «likefremt fargedokumentarisme», som Esko Männikkö kan stå som en representant for (Fig. 52). Hans fargefotografier av enslige menn i finsk ødemark vektlegger hverdagsliv, men spiller samtidig opp mot en eksotisme som kunstscenen i denne perioden viste stor interesse for. En annen retning innenfor det realistiske fotografi kjennetegnes av at det selvbiografiske og private spiller en stor rolle, for eksempel i Richard Billingham's og Corrine Days og Wolfgang Tillmans fotografier der det er familie og venner som avfotograferes, og der det intime universet skaper en umiddelbar og utilsørt nærhet. Jeg vil komme tilbake til dette fotografiet når jeg ser nærmere på interiøret som motivgruppe.

Wold benytter for eksempel beskjæring som formalt grep for å understreke den

⁴⁵² Sandbye 2007 49–55

hverdagslige og umiddelbare karakteren til motivet med bildeteksten «Ingeborgs kjøkken II» (Fig. 51). Den lyse asjetten, som kommer til syne til venstre i motivets ytterkant, blir et blikkpunkt mot den mørke bakgrunnen, og tilfører det horisontale og balanserte motivet bevegelse. Mens mannen umiddelbart fremstår som hovedperson i miljøskildringen, bidrar elementet i bildets randsone sammen med bildeteksten til at oppmerksomheten vendes mot kvinnen som er fraværende. Selv om mannen har sin plass i kjøkkenet etableres rommet som en kvinnelig sfære. Mannen fremstår her passivisert, han sitter stille og blir servert mens kvinnen er i bevegelse. Kvinnens rolle i samfunnet, og forholdet mellom kjønnene tematiseres. Beskjæringen, som peker ut av bilderommet, minner oss samtidig på fotografiets innrammende og fragmenterende effekt og antyder fotografens tilstedeværelse i opptakssituasjonen.



Figur 53 «I egnebua, Ballstad, 1979.» Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

De omtalte miljøskildringene har nokså tette utsnitt, og menneskene fremstilles frontalt. Slik kommer betrakteren nært innpå de portretterte, aktivitetene og miljøene motivene skildrer. Betrakteren plasseres for eksempel rett overfor bordet for mannen

som er avfotografert i «Ingeborgs kjøkken II», og like bak ryggen på mannen som er avfotografert i miljøskildringen med bildeteksten «I egnebua, Ballstad» (Fig. 53). Samtidig som miljøskildringene skaper intimitet mellom det som betraktes og betrakteren, kjennetegnes fotografiene av at de etablerer avstand ved at menneskene som er avfotografert vender all oppmerksomheten mot det de driver med, enten det er en fysisk aktivitet eller sosial samhandling. I fotografiet fra egnebua blir avvisningen av betrakteren ekstra tydelig ettersom mannen som fremstilles bokstavelig talt vender oss ryggen. Fotografiet gror igjen i ytterkantene, og bilderommet er i større grad enn for eksempel i fotografiet av Jacobsen lukket om seg selv. Den avstanden som etableres, mellom det som foregår i bilderommet og betrakteren, er også med på å åpne opp for en eksotifisering ved å gjøre motivet til noe fjernt.

Kunsthistoriker Michael Fried opererer i mange av sine tekster med begrepsparet absorpsjon og teatralitet. Dette begrepsparet anskueliggjør to vestlige bildekonvensjoner som sikter til hvordan kunstverk og andre visuelle uttrykk forholder seg til betrakteren.⁴⁵³ Mens en absorbert estetikk skaper et uttrykk som overser betrakteren, henvender en teatralisk estetikk seg mot betrakteren gjennom å vise frem seg selv som bevisst om sin fremstilling. Fried argumenterer for at maleriet tradisjonelt har vært overveiende teatralisk, det gjør seg til, så å si, for betrakteren i stedet for å la seg absorbere av sitt eget indre drama. Selv om Fried i utgangspunktet tok i bruk absorpsjon og teatralitet for å undersøke den vestlige maleritradisjonen, har begrepene blitt benyttet, både av Fried selv og av andre, for å beskrive ulike måter fotografiet forholder seg til betrakteren på.⁴⁵⁴ Ved å anvende Fried's begreper på den museale fotodokumentasjonen, blir det tydelig at miljøskildringen jeg har sett nærmere på så

⁴⁵³ Dette skjer for første gang i boken *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) som omhandler en bestemt tradisjon innenfor fransk maleri fra 1750-tallet og frem til cirka 1780. Fransk maleri forsøkte i denne perioden å unngå, eller kvitte seg med den teatraliske karakteren til rokokkomaleriet, som ifølge Fried er affektet og betrakterorientert. I motsetning til rokokkomaleriene kan en absorptiv estetikk, som blant andre 1700-tallskritikeren Denis Diderot var en forkjemper for, spores i malerier til kunstnerne som Jacques-Louis David (1748–1825), Jean-Louis André Théodore Géricault (1791–1824) og Gustave Courbet (1819–1877). I disse kunstneres malerier skaper de fremstilte scenene lukkede bilderom. Ved i en viss forstand å ignorere betrakteren fremstilte malere verk som i kontrast til rokokkomaleriet virket oppslukt om seg selv. Maleriet søkte slik å oppnå et autentisk uttrykk, et uttrykk som skulle fastholde betrakterens oppmerksomhet. Gjennom den suverene fiksjon at betrakteren ikke eksisterte, kunne 1700-talletsmaleriet dermed demonstrere verdien av oppriktighet og personlig integritet. Fried baserer sin tenkning på argumenter utviklet i forbindelse med at han skrev om abstrakt kunsts betrakterposisjoner i siste halvdel av 1960-tallet. Lund 2008: 165; Fried 1988 (1980): 1–5; Fried 1967: 125–136

⁴⁵⁴ Fried 2009 (2008): 43; Wolthers 2008: 132–137

langt avviser betrakteren. De som blir portrettert, er oppslukt av det de driver med. De fremstår ubevisste om fotografens tilstedeværelse, eller deres aktivitet synes å være uinnskrenket av denne. Miljøskildringenes absorberte estetikk underbygger på denne måten museumsfotografiet posisjon som et autentisk og umediert uttrykk – og fotografiene fremstår som vindu mot verden.⁴⁵⁵

Flere kunnskapsfelt spiller selvfølgelig inn når det gjelder den tette relasjonen mellom museal fotodokumentasjon og ideen om autentisitet. Den klassiske dokumentarismen har for eksempel hatt et ideal om at fotografen skal fungere som en flue på veggen, for ikke å forstyrre den virkeligheten som gjengis i fotografiet. Idealet om at forskeren skal fungere som observatør under feltarbeidet, har en lignende begrunnelse. Fotograf på Tromsø museum, Mari Karlstad, reflekterer også over dette når hun argumenterer for at museumsfotografen ikke skal endre eller manipulere virkeligheten, men gjengi virkeligheten sånn som den er.⁴⁵⁶ Oppfatningen om at fotografi fungerer som et vindu mot verden gjør seg her gjeldende, samtidig som ideen om at fotografi ikke skal forskjønne virkeligheten er present.

I motsetning til i «Øyeblikk», der miljøskildringene hovedsakelig framstiller én person, viser mange av miljøskildringene presentert i «Flytende russisk» flere mennesker (Fig. 54). Dette henger sammen med at det sosiale livet og følelser er i fokus for fotografene. Selv om fotodokumentasjonen tar utgangspunkt i russiske sjømenn, så er det ikke arbeidsmåter og gjenstandspraksiser knyttet til sjømannslivet som er motiv for miljøskildringene, slik det er i «Øyeblikk». Fotografene framstiller relasjonen mellom sjømennene når de ligger ved havn i Tromsø og mellom sjømennene og deres familier hjemme i Russland, og de tas i bruk for å eller de skildrer en atmosfære.

I flere av fotografiene Helge A. Wold har opptatt i Russland står måltidet sentralt (Fig. 54 og Fig. 55). Menneskene i disse miljøskildringene fremstår uberørt av fotografen. Ved å ta i bruk snapshotestetikk – fotografiene minner om bilder fra familiealbum – gis miljøskildringene en autentisk karakter. Wold har for eksempel brukt naturlig lys i fotografiene som er opptatt i Russland, noe som i mange tilfeller

⁴⁵⁵ Bertelsen 2001: 45

⁴⁵⁶ Intervju med Mari Karlstad 22.08.2013



Figur 54 Fotografiet er i katalogen til «Flytende russisk» presentert i tilknytning til temaet «Hjemme i Russland». Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum

der opptakene er gjort innendørs krever lang lukkertid. Dermed fanges de avfotografertes bevegelser og gjør deler av bildeflaten uklare. Både de form- og innholdsmessige elementene peker tilbake til Wolds argument om at fotografi skal ramme inn «(...) det anonyme, det hverdagslige, det alminnelige».⁴⁵⁷ På samme måte som i fotografiet med bildeteksten «Ingeborgs kjøkken II» (Fig. 51), tematiseres miljøskildringene fra hjemmene i Russland relasjonen mellom kjønnene. Også i disse motivene konnoterer kjøkkenet, og i tillegg hjemmet i seg selv, en kvinnelig sfære. Relasjonen mellom ektefellene, som de tette utsnittene er med på understreke intimiteten av, gis en annen karakter enn relasjonen mellom sjømennene, som vektlegges i fotografiene av Mari Hildung, opptatt i Tromsø. Til tross for at sjømennene fremstår nære hverandre, er det en avstand å spore i miljøskildringene som vises i «Flytende russisk». I fotografiet av en gruppe menn som har tatt en pause på skipsdekket kommer denne avstanden til uttrykk gjennom at mennene er fremstilt

⁴⁵⁷ Wold 1985: 7

med ulike blikkretninger (Fig. 56). Blikkene deres møtes ikke, og hver for seg synes de oppslukt av seg selv og av situasjonen.



Figur 55 Foto: Et gjennomgående tema for «Flytende russisk» er sjømennenes savn etter familien hjemme i Russland, og likeledes familiene i Russlands savn etter sjømennene. Helge A. Wold/Perspektivet Museum

En annen miljøskildring jeg vil trekke frem viser en mann som står alene på dekket av en tråler (Fig. 57). Han støtter seg mot trålerens rekkverk og ser ut over landskapet og Tromsø, tilsynelatende uforstyrret av fotografens tilstedeværelse. Men som i mange av de andre miljøskildringene vist i «Flytende russisk», har fotografiet noe gåtefullt ved seg som gjør at det fremstår som en scene eller en iscenesettelse. Kontrasten i motivet, mellom mannen og de omliggende omgivelsene, avtegner den mørke skikkelsen mot den lyse, blå himmelen. Himmelens speiling i havet og trålerens skrog gjør at fotografiet også domineres av denne kalde fargen. Det underliggende perspektivet i fotografiet og den romlige komposisjonen er med på å etablere et størrelsesforhold der mannen fremstår som liten i forhold til himmelrommet, som fortsetter ut i det uendelig. Fotografiet berører en av tematikkene i «Flytende russisk», sjømennenes relasjon til Tromsøsamfunnet. Selv om sjømennene befinner seg i havn i lange

perioder av gangen, støtter fotografiet opp mot utstillingens overordnede argument om at de russiske sjøfolkene er isolert på trålerne, og i liten grad er i berøring med det omliggende, norske samfunnet.



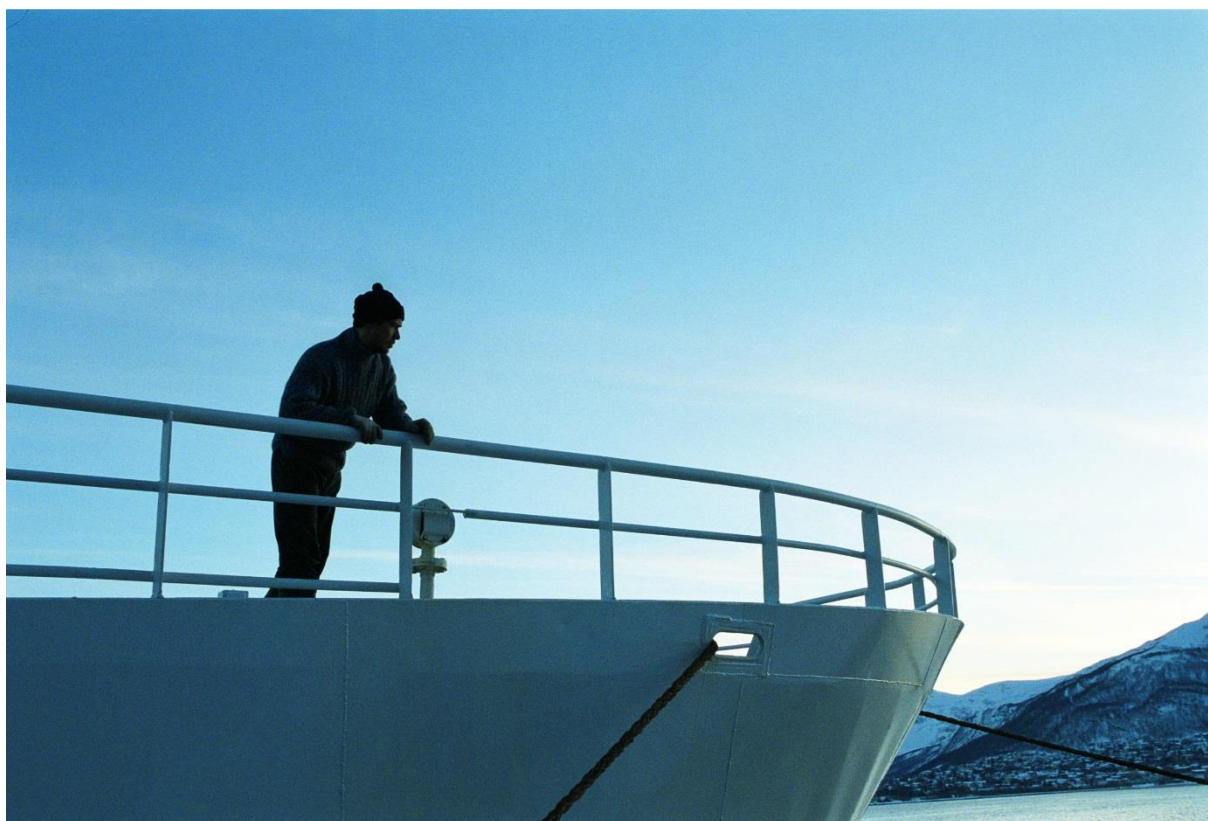
Figur 56 Fotografiet med bildeteksten «I havn i Tromsø» er tatt av Mari Hildung. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum

I miljøskildringen med bildeteksten «Kokk Mikhail Rzaev på autolineren Azurit av Murmansk» berøres enda en form for avstand (Fig. 58). Fotografiet viser Rzaev som sitter ved et bord i messen på en tråler. Fotografiets perspektiv, som plasserer betrakteren skrått ovenfor den avfotograferte, etablerer en distanse mellom betrakteren og motivet, på tross av den frontale orienteringen til Rzaev. Det underbygges av den vertikale, arkitektoniske strukturen i forgrunnen av fotografiet, som deler opp bildeflaten og danner dybde i bilderommet. Umiddelbart ser det ut som om Rzaev slår blikket ned, og han synes henfallen til en tilstand av ettertenksomhet, tilsynelatende uten å ha øye for at han blir fotografert.

I miljøskildringen er Rzaev plassert inn i det miljøet der han til daglig har sitt virke som kokk, og det er derfor påfallende at kroppen hans er fremstilt passiv. Selv

om han fremstår mentalt oppmerksom, synes oppmerksomheten hans å være rettet mot noe som ikke er til stede i rommet. Sett i sammenheng med andre elementer i utstillingen kan fotografiet sies å vedkomme erfaringer «Flytende russisk» kretser rundt, knyttet til den fysiske avstanden mellom skipene i Tromsø og hjemmet i Russland. Sjømennesenes lengse l etter familien er også gjennomgående artikulert i flere sitater som gjengis i utstillingen. I katalogen reflekterer kurator Caroline Serck-Hanssen over hvordan dette kom til uttrykk i samtale de museumsansatte hadde med sjømennene:

Gjennom intervjuene, som foregikk direkte på russernes eget språk uten tolk som mellomledd, fikk vi et unikt innblikk i sjøfolkenes verden. Blant annet forteller de åpenhertig om sitt syn på fiskeryrket, om savnet etter familien og manglende sosiale rettigheter.⁴⁵⁸



Figur 57 Fotografiet ovenfor er i katalogen til «Flytende russisk» presentert i tilknytning til temaet «Livet til sjøs». Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

⁴⁵⁸ Serck-Hanssen 2007: 16

Etter å ha betraktet fotografiet av Rzaev en stund, blir det tydelig at det eksisterer en tvetydighet i ansiktsuttrykket hans som ikke er til å komme utenom. I det ene øyeblikket fremstår Rzaev fullstendig absorbert i en tilstand av tenksomhet og enser ikke betrakteren, i det andre øyeblikket fremstår han fullstendig klar over at han blir betraktet. Blikket hans ser ut til å være vendt rett fremfor ham, men samtidig synes han å se skrått mot betrakteren. Den kornete strukturen i fotografiet, og lyset og skyggene som faller på ansiktet, er med på å gjøre ansiktstrekkene utydelige. Poenget er ikke hva som er tilfellet når det gjelder Rzaevs blikk, det er i stedet tanken på at det er mulig at han er fullstendig klar over at han blir betraktet, og ideen om at han fremstiller seg selv som uberørt av betraktningen, som er interessant. Slik dreies betrakterens oppmerksomheten mot fotografi som fremstilling og representasjon, og forholdet mellom fotografen og det som fotograferes, mellom betrakteren og det som betraktes, kommer i fokus.

Michael Fried, i forbindelse med at han diskuterer kunstfotografiets måte å henvende seg til betrakteren på, benytter begrepet «to-be-seeness».⁴⁵⁹ Ved å fremstille seg selv som oppslukt, men på samme tid ute av stand til å ignorere seg selv som betraktet, insisterer deler av kunstfotografiet fra 1970-tallet og fremover, ifølge Fried, på at fotografen og betrakteren har likeverdige posisjoner i betraktningssituasjonen.⁴⁶⁰ Fotografiet av Rzaev demonstrerer, slik jeg ser det, en slik «to-be-seeness», og dette virker igjen tilbake på fortolkningen av de andre miljøskildringene i «Flytende russisk» og utstillingen som helhet. Umiddelbart oppleves fotografiet av Rzaev med en autentisitet som fremstår lik autentisiteten til miljøskildringene i «Øyeblikk». Når fotografiets uttrykk ved nærmere undersøkelse ikke fremstår uberørt av fotografens tilstedeværelse, blir det synlig at vårt blikk på verden alltid rammer inn noe, og utelater noe annet, og at det som rammes inn alltid står i et forhold til den som rammer inn, og til den som tar innrammingen i betraktning. Det er altså en annen form for autentisitet som gjør seg gjeldende i «Flytende russisk»

⁴⁵⁹ Fried 2009 (2008): 43

⁴⁶⁰ De kunstnerne Fried inkluderer i denne diskusjonen er Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, Cindy Sherman, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye, Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Roland Fischer, Thomas Demand, Candida Höfer, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia, Douglas Gordon and Philippe Parreno, James Welling, og Bernd og Hilla Becher. Fried 2009 (2008): 1–4

enn i «Øyeblikk». Denne autentisiteten handler om at museet på en selvbevisst måte viser frem at museets fortellinger alltid har et gitt utgangspunkt og ikke skal forstås som en absolutt og autoritativ sannhet. Ved samtidig å gjøre synlig betrakterens tilstedeværelse i fotografiet, anerkjenner museet betrakterens posisjon i



Figur 58 Kokk på autolineren Azurit av Murmansk, Mikhail Rzaev. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

videredannelsen av museumsfotografiet spesielt og museumsutstillingen generelt. Miljøskildringen i «Flytende russisk» står på denne måten i kontrast til en måte å benytte miljøskildringen på i «Øyeblikk», der den absorberte estetikken er med på å usynliggjøre museumsfotografen og museet som aktører, så vel som museumspublikummet som aktive og uavhengige betraktere.

Filosof Umberto Eco har uttalt at museenes dioramaer er mer virkelig enn virkeligheten; de skaper en form for hypervirkelighet gjennom å gjengi virkeligheten på et sted som kan sies å være fristilt fra den virkeligheten som fremstilles – i museene.⁴⁶¹ Fotografiets indeksikale relasjon til virkeligheten, som signaliserer at bildets referanse en gang har befunnet seg foran kameranlinsen, representerer eller presenterer likefremt ett blikk på virkeligheten som ikke er nøytralt, men som alltid står i et forhold til noe, og stiller noe skarpt mens noe annet forbli uskarpt. I miljøskildringene opptatt på 2000-tallet og vist i «Flytende russisk» problematiseres nettopp fotografiets tvetydige forhold til det som er gjenstand for motivet, når det performative aspektet ved fotografiene vektlegges. Fotografienes rettethet mot betrakteren er med på å reformulerer forbindelsen mellom å se, å gjøre og å si, og skillet mellom den som handler eller skaper (museumsfotografen) og den som betrakter (museumspublikummet) blir brutt ned.⁴⁶² Selv om likestillingen mellom avsender og mottager kan oppfattes som et resultat av at et demokratisk ideal, som også involverer en likestilling av den eller de som er gjenstand for undersøkelse, er spørsmålet om betrakterorienteringen i museumsfotografiene, på samme måte som deltagerorienteringen i kunsten, er med på å støtte opp om en ny form for autoritet. En autoritet som gjør i museene immune mot enhver form for kritikk, fordi deres handlinger fremstår som moralsk gode.⁴⁶³

⁴⁶¹ Eco 1986 (1967): 8–9

⁴⁶² Bale 2008: 224

⁴⁶³ Kunstkritiker Claire Bishop har gjort et poeng ut av at deltagerorientert kunst ikke vurderes ut fra estetiske kriterier, men kun vurderes ut fra graden av deltagelse. I den forbindelse mener hun deltagelse i seg selv anerkjennes som et gode, uten at det måles i hvilken grad deltagelsen gir publikum noen reell mulighet til å skape en forskjell eller påvirke utfallet av det gitte kunstprosjektet. Bishop 2006: 181

Portrettet: fotografi som møtested

Bildespillet som vises på endeveggen i «Flytende russisk» (Fig. 45) er satt sammen av portretter fra den museale fotodokumentasjonen som ligger til grunn for «Flytende russisk» og fotografier hentet fra Burkow-albumet. Overgangene mellom fotografiene er glidende, samtidig som skiftene skjer nokså raskt. Portrettene flyter over i hverandre, og mennenes ansiktstrekk fremstår beslektet med hverandre. Ansiktens likhet fører samtidig til at mennene anonymiseres, og at den opplevde grensen mellom fortid og samtid brytes ned. Historien om forholdet mellom Russland og Norge, som er bildespillets tema, tar form som noe en uavbrutt og kontinuerlig relasjon.

Portrettene fremstår monumentale på grunn av størrelsen, men på tross av dimensjonen får det gjennomgående høydeformatet og de ensrettede komposisjonene fotografiene til å minne om passfotografier eller andre id-fotografier. Det eldre materialet er beskjært for at formen på familiefotografiene skal ligne de standardiserte museumsfotografiene, der sjømennene er fotografert frontalt i halvfigur, og bakgrunnen er sort og ensartet. Studiobelysningen opplyser mennenes ansikter jevnt slik at detaljer kommer til syne. Det er likevel noe som skiller museenes portretter fra passfotografier, der munnen til den portrettede jamfør konvensjonene skal være lukket og minen alvorlig; flere av sjømennenes ansikter synes i ferd med å revne i et smil.⁴⁶⁴ Fotografiene anskueliggjør på denne måten at ensrettingen av fotografiene, som tilsynelatende skaper et instrumentelt og objektivt formspråk, ikke forhindrer enkeltmenneskene fra å sette avtrykk på det fotografiske uttrykket.⁴⁶⁵ I motsetning til id-fotografiers funksjon, som en form for overfladisk identifikasjon, antyder museumsportrettene at det ligger en dypere interesse for menneskene som er avfotografert til grunn for fotografiene.

Selv om analoge fotografier består av papir og kjemiske stoffer, ser vi som betraktere oftest forbi fotografiens fysiske materialitet og fester oss ved andre form- og innholdsmessige aspekter. Når det gjelder portretter er dette spesielt tiltagende, da vi lar ansiktene til menneskene som har avtegner seg på flaten komme oss i møte som

⁴⁶⁴ Se <https://www.politi.no/tjenester/pass/passfoto/>, lastet og lest 30.11.2012 og Mortensen 2012: 15.

⁴⁶⁵ Jamfør dobbeltheten ved id-fotografier, se medievider Mette Mortensens diskusjon rundt id-fotografier. Mortensen 2012

subjekter som reflekterer tilbake på oss selv.⁴⁶⁶ Portretter skaper et nærvær gjennom å representere det som er fraværende, og avstand i tid eller rom overvinnes.⁴⁶⁷ Dette igjen henger sammen med at ansiktet har en viktig funksjon når det gjelder menneskelig kommunikasjon. Det er gjennom å speile seg i andres ansikter at subjektet formes og utvikles.⁴⁶⁸ Ut over at de portrettede i Mari Hildungs fotografier kommer til syne som enkeltmennesker med en egen agenda, vitner smilene som ligger på lur og blikkene, som retter seg mot kameraet og fotografens posisjon, om opptakssituasjonen til fotografiene. De portrettedes kroppsspråk, som jeg inspirert av kunsthistoriker Margaret Olin har valgt å kalle fotografiske gester, knytter seg opp mot det fysiske møtet mellom museumsfotografen og sjømennene.⁴⁶⁹

Portrettet er en vesentlig motivgruppe i «Flytende russisk», og motivgruppen er til stede i «Øyeblikk», selv om det først og fremst er på 1980-tallet at portrettet dukker opp i den museale fotodokumentasjonen som ligger til grunn for utstillingen. Det er de russiske sjømennene og deres familier i Russland som utgjør portrettgrunlaget i «Flytende russisk», mens det er mennesker bosatt langs kysten av de tre nordligste fylkene i Norge som blir portrettert i «Øyeblikk». I motsetning til miljøskildringene, som det også ville vært mulig å definere som portretter, er det ingen tvil om at motivene jeg beskriver i dette underkapitelt bør behandles nettopp som portretter. Dette først og fremst fordi fotografienes form og innhold forholder seg til den konvensjonelle portrett-tradisjonen.⁴⁷⁰ Den eller de som blir fotografert er fremstilt frontalt eller semifrontalt i hel- eller halvfigur og retter blikket direkte mot betrakteren.

⁴⁶⁶ Elkins 2011: 38

⁴⁶⁷ Kunsthistoriker Hans Belting er som Roland Barthes opptatt av det fravær bilder markerer. For Belting er det nettopp dette fraværet som fremstiller effekten av nærvær. Bilder, skriver Belting, lever tradisjonelt av et fravær av kropp (Belting forholder seg først og fremst til portretter), som enten er temporært, det vil si at den personen bildet viser befinner seg et annet sted, eller ved død, endelig. Han poengterer likevel at dette ikke betyr at bilder vekker kropp til liv eller på magisk vis materialiserer dem, men han hevder at bildene erstatter den fraværende kroppen med en annen type nærvær. Det er dette Belting kaller ikonisk nærvær, et nærvær som lever av å synliggjøre det som er fraværende: «*Iconic presence* still maintains a body's absence and turns it into what must be called *visible absence*. Images live from the paradox that they perform the presence of an absence or vice-versa.» Belting 2005: 312

⁴⁶⁸ Skårderud 2012: 17

⁴⁶⁹ Kunsthistoriker Margaret Olin er opptatt av at fotografi er en gestikulerende praksis. I forbindelse med at Olin karakteriserer «photographic gestures» gir hun en god beskrivelse av hvordan reaksjoner på fotografen kan feste seg på den fotografiske printen: «(...) like the fellow tourist's spontaneous smile for a stranger's camera, the mouthing of 'cheese' for mother's camera at the birthday party, or the hat or hand that wards off the photographer.» Olin 2012: 13

⁴⁷⁰ West 2004: 21

Ett eksempel på dette er fotografiet med bildeteksten «Øivind Kristiansen, tungeskjærer» (Fig. 2) (1986), vist i «Øyeblikk». Helge A. Wold står bak fotografiet, der ansiktet til en ung gutt fyller den ene halvdel av bildeflaten, og den andre halvdel viser en havn med bebyggelse og en sjark. Guttens ansikt utgjør forgrunnen, som er fokusert, mens sjarken og havnen utgjør mellomgrunnen og bakgrunnen, som er ute av fokus. Gutten myser, og han ser rett på betrakteren. Samtidig har blikket hans en åpenhet som gjør at det oppleves som om han ser ut av bilderommet og forbi betrakteren, mot noe som befinner seg utenfor bilderommet. Med ryggen vendt vekk fra sjarken og havnen berører portrettet en av tematikkene for «Øyeblikk», som er forholdet mellom det tradisjonelle- og det moderne samfunnet. Selv om komposisjonen gir assosiasjoner til fotografiet av barna med lekebiler (Fig. 27), gir portrettets bildetekst mulighet for en mer dynamisk forståelse av tradisjonsbegrepet enn bildeteksten til Asbjørn Klepp legger til rette for. Ved å benevne Kristiansen som torsketungeskjærer markeres det at fiskeri er en levende del av 1980-tallets kystkultur i Nord-Norge. Samtidig som tungeskjæring står i tett relasjon til fortiden, gir bildeteksten og det åpne blikket til Kristiansen en forståelse av at tradisjon også handler om samtiden.

Komposisjonen av fotografiet, der todelingen av bildeflaten gir like mye plass til Kristiansens ansikt som til omgivelsene og gjenstandene, gjør at det omliggende miljøet fremstår som meningsbærende elementer i forhold til den portretterte. Det forsterkes av fotografiets bildetekst. Historisk har det eksistert en ide om at portretter både skal representere den fysiske fremtoningen til den som avbildes og den avbildedes sjel eller karakter. Ideen går tilbake til antikken og Aristoteles, som forstod at menneskets karakter kan utledes av ansiktstrekk og fysisk fremtoning.⁴⁷¹ Slik tenkning fikk følgelig negativ ringvirkning i antropometriens kobling med rasebiologien mot slutten av 1800-tallet, der fotografi ble brukt som et verktøy for å visualisere og legitimere ideen om forskjellige menneskeraser og deres disposisjoner.⁴⁷² Frasen «øynene er vinduer til sjelen», som det er omdiskutert hvor stammer fra, benyttes ofte i tilknytning til beskrivelser av portrettet som genre.⁴⁷³

⁴⁷¹ Nairne 2012: 13

⁴⁷² Marien 2011 (2003): 143

⁴⁷³ Nairne 2012: 13

Dette for å si noe om at fysiognomien er koblet opp mot sjelen, som i den grunnleggende dualistiske tenkningen som moderne vestlig filosofi baserer seg på, oppfattes å være adskilt fra kroppen – og dermed skjult.⁴⁷⁴ I den museale fotodokumentasjonens portretter, der omgivelsene og gjenstandene på lignende måte som i miljøskildringen har en sentral posisjon, er ikke denne tenkningen viktig, men den kan likevel fungere som en inngang for å forstå portrettene. I stedet for at portrettene i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» fremstiller de avfotografertes ansikt og



Figur 59 Rune Johansen fotografierer gjerne folk i deres eget hjem. Foto: Rune Johansen

⁴⁷⁴ Se for eksempel Olsen 2010: 64

kropp i detalj for å vise frem noe som er skjult, vektlegger portrettene relasjonen mellom menneskene, omgivelsene og gjenstander. Det handler ikke om at den museale fotodokumentasjonen er ute etter å avdekke enkeltmenneskenes karakter, men fotografiene forsøker i stedet å ringe inn eller definere den portrettertes identitet ved å plassere den portrettede i en materiell kontekst. De portrettertes identitet forstås altså utledet av det som vi kan se, det som er synlig. Også antropometrisk fotografi, og deler av etnografisk- og antropologisk fotografi i perioden mellom 1880 og 1940, baserte seg på en en form for synlighet. Fordi denne synligheten var knyttet til en ide om at kroppen kunne utlede noe om menneskenes anlegg, ble menneskene ofte plassert nakne i nøytrale omgivelser, og med gjenstander som kunne benyttes til å angi dimensjon. Selv om menneskene i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» er fotografert på en måte som gjør at portrettene kan minne om en oppstilt iscenesettelse som vi kjenner igjen fra antropometrisk fotografi, er synligheten i den museale fotodokumentasjonens portrettene ikke knyttet opp mot de portrettertes kropp. Det er i stedet miljøet menneskene er fotografert i og gjenstandene de omgir seg med, oppmerksomheten snus mot. Et tydelig eksempel er igjen Rune Johansens fotografier, som på samme måte som musemsfotografiene binder menneskene til tingene. Jeg skal utdype dette videre.

I «Flytende russisk», på andre siden av båtinteriøret med utsikt mot Tromsø, henger det et dobbeltportrett som viser to menn som står oppstilt i en trang korridor (Fig.60). Den ideelle betrakteren i fotografiet er plassert rett overfor mennene. De fotografiske gestene lar det ikke være tvil om at de er fullstendig klar over at de blir fotografert. Den ene av dem er tydeligvis mer komfortabel med situasjonen enn den andre. Likevel unndrar begge blick seg betrakterens, og de ser skrått ut av bilderommet. Ytterligere et dobbeltportrett i utstillingen viser to sjømenn, fotografert inne i en kahytt (Fig. 44). Det som er iøynefallende med begge dobbeltportrettene, er hvor påtrengende rommene sjømennene er fotografert i fremstår. Intimiteten som bilderommet etablerer forsterkes ved at betrakteren plasserer seg rett overfor de portrettede. Selv om også flere av portrettene i «Øyeblikk» lar oss komme tett på, har det mye å si at de er fotografert utendørs (Fig. 25). Landskapenes åpne karakter står i

kontrast til de intime rommene i trålerne, noe som leder oppmerksomhet mot trålernes funksjon som hjem. Det er her sjømennene spiser, sover og hovedsakelig tilbringer tiden sin når de er i havn i Tromsø. Trålerne og de mange gjenstandene som omgir sjømennene danner på denne måten mening som biografisk univers i portrettene i «Flytende russisk», mens kulturlandskapet, gjenstandene og dyrene danner mening som biografisk univers i portrettene i «Øyeblikk».⁴⁷⁵ Det gjør det mulig å snakke om at materialiteten i fotografiene, menneskeskapte og ikke-menneskeskapte gjenstander og materialer, blir stilt opp og ordnet som støtte og scene for enkeltindividenes identitet. Og der den tette relasjonen mellom landskapet fremstår av stor betydning for identitet til menneskene langs den nordnorske kysten, så fremstår hjemmet som sentral for de russiske sjømennenes identitet.



Figur 60 Vi blir plassert rett overfor de som er portrettert i portrettene vist i «Flytende russisk». Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

⁴⁷⁵ Larsen og Lien 2007: 303; med referanse til Reme 1999

I forrige avsnitt visste jeg at miljøskildringene legger vekt på arbeid og gjenstandspraksiser. Selv om menneske i disse motivene ofte står i sentrum for komposisjonene, så oppleves de ofte som representanter for en gitt kultur heller enn som enkeltindivider med en særskilt identitet, slik som i portrettene. I portrettene er fokuset på praksis ikke til stede. Dette kommer tydelig til uttrykk når Mari Hildungs portretter i «Flytende russisk» settes opp mot en serie fotografier som de russiske sjømennene selv har tatt, og som er inkludert i utstillingen. En rekke av disse fotografiene, som kan oppfattes som selvportretter, viser sjømenn på dekket av en tråler ute til havs, og de viser fiskeri (Fig.15). Der museumsportretter fremstiller en form for ro som kan knyttes til den avventende situasjonen de russiske sjømennene er i når de er i havn i Tromsø, knytter selvportrettene sjømennene til det fysiske arbeidet som utføres på trålerne og til de materialitetene som hører fiskeriet til. Brytningen mellom sjømennenes ulike identiteter kommer på denne måten til syne i glipen mellom uterommets konnotasjon til arbeidet og innerrommets konnotasjon til den hjemlige sfæren.

Over tid har det mimetiske idealet til portrettgenren variert, «(...) likeness is not a stable concept.»⁴⁷⁶ Identifisering, men også representativitet spiller inn her. Når det gjelder den museale fotodokumentasjonens portretter vist i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» så pendler disse kontinuerlig mellom å uttrykke noe individuelt og noe allment eller typisk for en kultur, en gruppe eller et miljø. Det henger sammen med hvordan fotografiene presenteres og kontekstualiseres. Presentasjonen av *Siste kua på Nyholmen* i *Nordnorsk kulturhistorie: Det gjenstridige landet* (1994), gjør synlig en slik tvetydighet (Fig. 26). Fotografiet, som viser en kvinne og ei ku, fyller nesten en hel side i boken og bildeteksten er mer utfyllende enn i «Øyeblikk». Det står skrevet: «Karla Nyholmen, Sandvær i Herøy på Helgeland, den den siste kua på småbruket, august 1979. Stedet ble fraflytta noen år seinere.»⁴⁷⁷ Teksten navngir både kvinnen som er portrettert og plasserer fotografiet i tid og rom. Karla Nyholmen og kua hennes

⁴⁷⁶ Dette er noe kunsthistoriker Shearer West understreker i boken *Portraiture* (2004). Han fortsetter «What might be considered a 'faithful' reproduction of features relates to aesthetic conventions and social expectations of a particular time and place. Different approaches to likeness can also be taken by artists working within the same context and conditions.» West 2004: 22

⁴⁷⁷ Bratrein og Niemi 1994: 203

fremstår på denne måten som enkeltindivider. Avsnittet fotografiet er plassert inn under har tittelen «Landsdelen og velferdsstaten 1945-1970» og knytter fotografiet til moderniseringsprosesser og fraflytting, begge deler strukturerende faktorer for organiseringen av det nordnorske samfunnet etter krigen. Fiskerihistoriker Bjørn-Petter Finstad har gjort en interessant tolkning av *Nordnorsk kulturhistorie* som kommenterer hvilken rolle modernisering og industrialisering får i fortellingen som dannes.⁴⁷⁸ Nordnorsk kulturhistorie var et pionérprosjekt, for første gang ble det utgitt en fylkesoverskridende kulturhistorie for en hel region i Norge. Uttalt var hensikten å styrke nordnorsk identitet. Finstad legger vekt på at i beskrivelsene av nordnorsk økonomi og næringstilpasning blir spesielt tradisjonell kombinasjonsdrift med småbruk og kystfiske trukket fram, og den nordnorske husholdstilpasningen framstår som et ideal, som var seiglivet til langt ut i etterkrigstiden, selv om offentlig politikk gikk i retning av modernisering og industrialisering. Et annet element i fortellingen er det som beskrives som den nordnorske *gjenstridigheten*, motstanden mot politisk og økonomisk integrering, som igjen henger sammen med idealiseringen av fiskarbondetilpasningen. Dette motivet er sterkt til stede i fortellingen, spesielt i beskrivelsen av historien etter 1945. Satt på spissen framstår folk i Nord-Norge ifølge Finstad som ofre for myndighetenes rasjonaliserings- og industrialiseringsbestrebelse. Den underliggende forståelsen er at modernisering er noe den nordnorske befolkningen blir *utsatt for*, og ikke bærer fram på egen hånd. Heltene er dem som motsatte seg dette, og maktet å opprettholde en tradisjonell livsform, slik som kombinasjonen fisker og bonde, eller sjarkfisker. Til tross for at denne heltefortellingen handler om motstand, argumenterer Finstad for at den tradisjonelle tilpasningen fremstår som en taps og forfallsfortelling. Det er ikke vanskelig å se at portrettet av Nyholmen og kua glir inn i en slik fortelling og får en symbolsk funksjon, som en representant for mennesket i det tradisjonelle, nordnorske samfunnet. Berøringspunktet mellom Nyholmen og kua, som står i sentrum for komposisjonen, underbygger en ide om fiskarbondens intime relasjon til naturen, en relasjon som moderniteten truer. Kontekstualiseringen av portrettet i *Nordnorsk kulturhistorie* forsterker i tillegg fotografiets sporkarakter, jamfør redningsaksjonstanken, og peker

⁴⁷⁸ Finstad 2014: 71–73

på det som har vært, men som ikke lenger er. Som et resultat av moderniseringen av Nord-Norge, er de tradisjonelle nordnorske samfunnene, ifølge bildeteksten, i ferd med å dø ut. Nyholmen og kua er på denne måten fiksert i et tidsbilde. Siste del av bildeteksten understreker dette: «Stedet ble fraflyttet noen år senere.»⁴⁷⁹

Portretter i kulturhistoriske museers utstillinger har også tradisjonelt stått i en spenning mellom identifikasjon og representasjon. Portretter har på en side blitt tatt i bruk for å identifisere privilegerte historiske personer, og kobles gjerne til hendelser som oppfattes viktige historisk.⁴⁸⁰ På den andre siden har portretter blitt tatt i bruk for å representere folkegrupper, enten det har vært snakk om rase, etnisitet eller



Figur 61 Anna Aslaksdatter Gaup og Anna Jonsdatter Somby, fotografert av nordlysforsker Sophus Tromholt i Kautokeino i 1882/1883. Tromholts portretter har blitt brukt som et eksempel på at fotografi kan vise frem en gjensidig anerkjennelse mellom mennesker.⁴⁸¹ Foto: Sophus Tromholt/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

⁴⁷⁹ Bratrein og Niemi 1994: 203

⁴⁸⁰ Nairne 2012: 13; West 2004: 48

⁴⁸¹ Ekeberg og Lund 2008: 100 For mer om Sophus Tromholts fotografiske arkiv, se https://spesial.b.uib.no/?page_id=2742, lastet og lest 11.12.2016.

nasjonalitet.⁴⁸² Når de kulturhistoriske museene siden 1980-tallet i har tatt i bruk fotografiske portretter i sine utstillinger er det som en reaksjon på begge disse måtene å bruke portretter på.⁴⁸³ Begrunnelsen er knyttet opp mot et ønske om å bringe alminnelige mennesker inn i historien, og å motarbeide stereotypiske representasjoner, gjennom å vise frem en rekke enkeltmennesker.⁴⁸⁴ Selv om et oppstilt fotografi ble utsatt for massiv kritikk på 1980- og 1990-tallet på grunn av dets kobling til rasebiologiske diskurser og maktutøvelse, og ideen om objektivitet som ligger til grunn, så har ikke museumsfotografer sluttet å ta i bruk et slikt formspråk.⁴⁸⁵ Det er likevel gjerne mennesker som fremstår som kulturelt andre som fremstilles i museenes oppstilte portretter, enten fordi deres livssituasjon står fjernt fra majoritetens, eller fordi de tilhører en minoritet, en etnisk gruppe eller de er en del av en subkultur.⁴⁸⁶ De russiske sjømennene er ett eksempel på dette. Andre eksempler er Perspektivet Museums portretter fra det unge musikkmiljøet i Tromsø (Fig. 62) og Tromsø

⁴⁸² På bakgrunn av sin status som en mekanisk teknikk ble fotografi tidlig ansett som et perfekt vitenskapelig verktøy. Sekula 1986: 6 En rekke fagdisipliner som har vært sentral innenfor museumsinstitusjonen, så som etnologi og antropologi, etablerte tidlig et forhold til fotografi der et oppstilt formspråk ble synonymt med objektivitet. Tagg 1993 (1988) James H. Lamprey og Thomas Huxleys standardisering av fotografiske portretter er de tidligste eksemplene på forsøk på å skape et objektivt fotografi. Zimmerman 2001: 399

⁴⁸³ Maure 1988: 16-32; Nielsen 2000: 2-4

⁴⁸⁴ Lerstand 2016: 26-27; Purkis 2013:56

⁴⁸⁵ Gjennom empiriske studier, blant annet av den darwinistiske biologen Thomas Henry Huxleys fotoprojekt fra 1869, der målet var å produsere et fotografisk arkiv over rasene i det Britiske Imperiet, viser Elizabeth Edwards at en instrumentell forståelse av antropologisk fotografi under kolonitiden har bidratt til at man har oversett kompleksiteten i den fotografiske situasjon. Hun viser blant annet til John Taggs studier. Ved å hente frem ukjent fotografier og andre dokumenter fra arkiver viser hun at de koloniale myndighetenes, så vel som lokalbefolkningen tilnærming til prosjektet er mer kompleks enn det det umiddelbart ser ut til. Edwards påviser i denne sammenhengen hvordan enkelte fotografier har fått posisjon som signaturbilder i forskning som konsentrerer seg om antropologisk fotografisk instrumentelle rolle innenfor en kolonial diskurs. Det er noenlunde få, og ensartede fotografier som har fått stå som eksempler på en i virkeligheten mer heterogen praksis, om vi skal tro Edwards. Hun skriver: «Photographs such as those that emerge from the project discussed in this chapter have become 'signature images', constantly reproduced and standing for the essential relations between anthropology and photography, to the extent that their own historicity has become curiously obscured.» Videre påstår Edwards at det finnes en polyteisme av skjulte eller utbredte praksiser innenfor selv de mest undertrykkende koloniale strukturerer, dominert, men ikke endelig determinert av forsøk på å innskribe, eller bestemme den enkelte «rase». Heller enn å være ensartede, selvbekreftende, politiske operasjoner argumenterer Edwards på denne måten for at blant andre Huxleys prosjekt består av en rekke: «(...) practices perceived and enacted through fields of symbolism and meaning that are often densely conflicted and contradictory in which the complexities and inconsistencies of human agency are active.» Ved å sette fotografiene i sentrum, i stedet for å undersøke de ideologiske føringene eller betingelsene for at prosjektet i det hele tatt var tenkbart, klarer Edwards slik å få syne på ambivalenser, revner og motstand i fotografiene som ble produsert i forbindelse med at Huxleys nøye beregnede plan. Edwards 2001:131-155; Tagg 1993 (1988)

⁴⁸⁶ Dette er også Stallabass begrunnelse for hvorfor et oppstilt formspråk slo igjennom innenfor kunsten på 1990-tallet. Stallabass 2007: 72

Museum portrettene av samer fra 1990-tallet, som vises i utstillingen «Sápmi – en nasjon blir til» (Fig. 63).

Med den dokumentariske vendingen i kunsten på 1990-tallet ble et oppstilt formspråk også tatt opp av en rekke kunstnere som arbeider med fotografi.

Kunsthistoriker Julian Stallabass er en av dem som har beskrevet denne tendensen:

A prominent and distinct strand has become established in contemporary art photography in which people are depicted in uniform series, usually one per picture, and placed centrally in that picture, facing the camera, head-on and gazing into the lens. These people are represented straightforwardly, without much apparent intervention by the photographer; and the series display manifestly uniform characteristics.⁴⁸⁷

Rineke Dijkstra er en kunstner som har blitt kjent for å portrettere mennesker på en oppstilt måte, det være seg keitete ungdommer eller andre ordinære mennesker fra ulike samfunnslag, men plassert inn i samme situasjon, som serien med strandbilder er et uttrykk for. Menneskene i Dijkstras portretter fremstår uttrykksløse eller det er umiddelbart vanskelig å tolke deres ansiktsuttrykk og kroppsspråk.⁴⁸⁸ Selv om menneskene gjengis på en svært detaljert måte, avslører ikke fotografiene noe særskilt om det enkelte mennesket.⁴⁸⁹ Ensrettingen av bakgrunnen for portrettene bidrar til dette. Ved hjelp av begrepet «mindless opacity» argumenterer Stallabass at det er subjektets bevissthet om kameraets tilstedeværelse som utgjør hovedtema i disse portrettene, jamfør Phelans ide om portrettfotografiets performativitet.⁴⁹⁰ Denne formen for kunstfotografi, skriver Rancière, blir dermed gjort til et redskap for en fornyet identifisering mellom bildet som kunstnerisk arbeid og som produksjon av representasjon.⁴⁹¹

Når museene de siste tiårene i større grad har kommet til å anvende portretter i sine utstillinger, mener jeg det på den ene siden handler om å vise frem enkeltmennesker og deres identitet. Spesielt når det gjelder mennesker som tilhører

⁴⁸⁷ Stallabass 2007: 71

⁴⁸⁸ Eksempler på andre kunstnere som arbeider innenfor et lignende formspråk er Celine van Balen, Jika Hanzolva, Marie-Jo Lafontaine, Thomas Ruff og Gillian Wearing.

⁴⁸⁹ Van Gelder og Westgeest 2011; med referanse til Galassi 2001: 17

⁴⁹⁰ The subject remains still before the lens, showing little or no activity other than self-presentation. The subject's awareness of the camera is a manifest theme of the picture, and this is demonstrated by the way that eyes meet lens. Stallabass 2007: 73

⁴⁹¹ Rancière 2012 (2008): 167

kulturer som har opplevd mye stigma, som samer eller russiske sjømenn i Norge har det betydning at man fokuserer på enkeltindividene.⁴⁹² På den andre siden bidrar



Figur 62 Mari Hildung tok en rekke portretter i forbindelse med utstillingen «Tromsø Rocké! Ungdom-musikk-møteplass 1958–2000» Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

⁴⁹² Kvittingen 2016; Lerstand 2016: 26–27

museenes økende bruk av portretter til å vise frem fotografiets og museets performativitet. Det er i den forbindelse Stallabass begrep «mindless opacity» får aktualitet. Ved å benytte oppstilte portretter dreier de kulturhistoriske museene oppmerksomhet mot subjektene bevissthet om kameraet, og de avfotografertes selvrepresentasjon.⁴⁹³ Den feministiske teoretikeren Peggy Phelan argumenterer for at portrettfotografier fundamentalt sett er performative, og hun knytter denne performativiteten til kroppen.⁴⁹⁴ På denne måten utvider hun Olins begrep fotografiske gester. Portrettfotografier etterstreber til enhver tid å skape en indre form som gjengir kroppen i fotografiet slik at den fremstår like nærværende som en virkelig kropp, skriver Phelan. I forsøket på å skape en nærværende og virkelig kropp iscenesetter personen eller personene som blir fotografert seg selv, usikker på hvordan kroppen



Figur 63 I inngangspartiet til utstillingen «Sápmi – en nasjon blir til» vises det en serie portretter i stort format. Foto: Mikael Westh Hammer

⁴⁹³ Mortensen 2012: 20-21; med referanse til Bohn 2004: 100

⁴⁹⁴ Phelan 1996 (1993):35

fremtrer, slik hun ser seg selv gjennom fotografiet.⁴⁹⁵ Portrettfotografier opptar på denne måten både selvundersøkelsen til den portrettede og fotografens søken etter å oppdage eller forstå hva det er hun ser.⁴⁹⁶ Det litt avventende uttrykket som gjerne oppstår i oppstilte portrettfotografier, og som betegner mellomrommet mellom det indre og det ytre blikket fotografiene på en gang uttrykker, gir portrettene et gåtefullt eller underfundig preg. Jacques Rancière sammenligner gåtefullheten i fotografiske portretter med portrettmalerier utstilt i museene, portretter av personer som en gang i tiden var kjente, men som for oss er blitt anonyme.⁴⁹⁷ For kunsthistoriker Hans Belting er det likevel noe ved det fravær som portretter markerer – fraværet av en menneskelig kropp – som fremstiller effekten av et nærvær.⁴⁹⁸ Det betyr ikke at portretter på magisk vis vekker kropper til liv eller materialiserer dem, men de skaper det Belting kaller *ikonisk nærvær*, en form for synlig fravær. Med en slik måte å snakke om portretter på artikuleres også betrakteren posisjon i forhold til portrettet. Museumsportrettene insisterende måte å henvende seg til betrakteren på (Fig. 64), gjennom å legge til rette for blikkveksling – det som med Frieds begrepsbruk kan beskrives som en teatralisk estetikk, der fotografiet viser frem seg selv som bevisst sin fremstilling – blir interessant i så henseende. Harriet Purkis har, som jeg var inne på i kapittel 5, argumentert for at fokus på enkeltindivider, blant annet gjennom bruk av fotografiske portretter i museumsutstillinger, kan inngå i en form for ikke-språklig kommunikasjon med de museumsbesøkende, og bidra til å vekke emosjonelt engasjement og empati.⁴⁹⁹ Purkis tar utgangspunkt kontaktsone-begrepet til James Clifford, og sikter til at museene er steder preget av samarbeid, men også konflikt.⁵⁰⁰ Slik vendes oppmerksomheten mot relasjonen mellom de museumsansatte, grupper museenes samarbeider med og som er gjenstand for undersøkelse, og publikum. Opprinnelig ble kontaktsone-begrepet lansert av språkforsker Mary Louise Pratt i en artikkel om lese- og skrivekyndighet. Gjennom å bruke klasserommet som et eksempel beskriver hun

⁴⁹⁵ Phelans beskrivelse av portrettfotografiets performative aspekt finner resonans i Jacques Lacans beskrivelse av subjektets dannelse gjennom speilfasen: Den imiterende reproduksjonen av selvbildet som finner sted i subjektets dannelse involverer alltid en ide om den andres blikk på en selv. Lacan 2001 (1966): 84

⁴⁹⁶ Phelan 1996 (1993): 36

⁴⁹⁷ Rancière 2012 (2008): 167

⁴⁹⁸ Belting 2005: 312

⁴⁹⁹ Se avhandlingen s. 120–122. Purkis 2013: 50

⁵⁰⁰ Clifford 1997

kontaktsonen som sosiale steder der asymmetriske maktrelasjoner inngår, der kulturer møtes, krasjer og kommer overens med hverandre.⁵⁰¹ Læring foregår, ifølge Pratt, ikke gjennom monolog, men det skjer som et resultat av en mer kompleks prosess der alle de involverte partene har rolle som aktører. På liknende måte som klasserommet er et sted der pågående historiske, politiske og moralske relasjoner mellom kulturer og enkeltindivider får utspille seg, oppfatter Clifford museumsinstitusjonen som et sted der maktladete utvekslinger foregår.⁵⁰² Selv om relasjonene som kontaktsone-begrepet opprinnelig viser til baserer seg på språklig dialog og fysisk utveksling mellom besøkende, deltagende samfunn og museumsansatte, åpner Purkis opp for at begrepet må utvides til å omfatte ikke-språklig kommunikasjon.⁵⁰³ Hun vektlegger i den sammenhengen at museenes utstillinger gjennom bruk av for eksempel fotografi kan bidra til å skape engasjement og vekke empati mellom de forskjellige aktørene. Dette er noe flere har vært inne på. I artikkelen «Negotiating with the Public – Ethnographic Museums and Ethnopolitics» skriver kuratorene av «Sápmi – en nasjon blir til», produsert på Tromsø Museum og åpnet i 2000, at deres intensjon var at utstillingen, blant annet ved å ta i bruk av fotografiske portretter, skulle legge til rette for utstillingen som en kontaktsone (Fig. 17 og Fig. 63).⁵⁰⁴

Med Rancières måte å forstå betrakteren på som bakteppe (han bruker begrepet «tilskuer» i *Den emansiperte tilskuer*) gir dette en særlig mening.⁵⁰⁵ Hans tenkning gjør motstand mot ideen om at betrakteren er passiv, og at estetisk frembringelse må fremprovosere fysisk handling for å overkomme betrakterens passivitet. Ved å argumentere for at betrakteren inngår i den estetiske frembringelsen gjennom å observere, velge, sammenligne og tolke, utfordrer Rancièr en dualistisk oppdeling som setter det å vite opp mot det å se, illusjon opp mot virkelighet og aktivitet opp mot passivitet.⁵⁰⁶ Det er altså avgjørende for Rancièr at betrakteren er deltagende i den estetiske frembringelsen. Med ham blir det derfor mulig å si at museumspublikummet ser, føler og forstår eller lærer noe, på samme måte som museumsfotografen eller den

⁵⁰¹ Pratt 1991: 34

⁵⁰² Clifford 1997: 192-193

⁵⁰³ Purkis 2013: 52

⁵⁰⁴ Eidheim, Bjørklund og Brantenberg 2012: 96-97

⁵⁰⁵ Rancièr tar utgangspunkt i teateret og bruker derfor hovedsakelig begrepet tilskuer, og ikke betrakter.

Rancièr 2012 (2008): 16-32

⁵⁰⁶ Bale 2012: 223-224

museumsansatte gjør det. Det er likevel en svært annerledes ide om læring som ligger til grunn for Rancières tenkning, enn det monologiske læringsidealet museene tradisjonelt har vært opptatt av, og som har sin rot i folkeopplysningstanken. For Rancière lærer betrakteren noe gjennom den egenaktivitet betraktningen er, selv om dét en betrakter lærer ikke er identisk med museumsinstitusjonens intensjon eller



Figur 64 Rineke Dijkstras portretter har et oppstilt formspråk, som her i *Kolobrzeg, Poland, July 26 1992* (1992). Foto: Rineke Dijkstra

forståelse. Den makt museumspublikummet har, om vi føler Rancières tenkning, er dermed ikke et resultat av at publikummet utgjør en kollektiv enhet, eller at de utfører en spesifikk form for egenaktivitet. Det er i stedet det at hver og en utfolder sin skaperkraft – sin evne til å tolke, oversette eller forstå det sanselige – som er Rancières hovedpoeng, for det er nettopp i denne individuelle kraften at vi alle er like.⁵⁰⁷ I en forlengelse av denne argumentasjonen er det mulig å argumentere for at oppstilte portrettene, ved å henvende seg direkte til betrakteren, deler inn det sanselige på en måte som gjør at det kan oppstå en ideell nærhet mellom den som betraktes og betrakteren. Fotografiets posisjon som et særlig demokratisk medium, og dets evne til å legge til rette for betrakterens umiddelbar gjenkjennelsen av- og identifikasjon med andres kropper, underbygger denne argumentasjonen. Portrettene kan i lys av en slik tolkning, slik den norske kunstner Mette Tronvolls portretter ofte har vært beskrevet, karakteriseres som potensielle møteplasser.⁵⁰⁸

I dokumentartradisjonen pågår hele tiden diskusjonen om fotografens rett til å trenge seg inn i andre folks liv, spesielt de som lider. Fotografen Walker Evans kastet seg inn i denne diskusjonen, da han kritiserte kollega Margaret Bourke White for det han så på som en objektiverende og nedlatende holdning.⁵⁰⁹ På 1930-tallet var de begge engasjert av Farm Security Administration for å dokumentere krisen i det amerikanske jordbruket.⁵¹⁰ Det gjennomgående trekket i Whites portretter er at subjektene aldri stirrer tilbake på fotografen, enten fordi de ble bedt om det eller fordi de ikke ville. Som en motsats til Whites portretter så Evans det som sin oppgave å konfrontere de menneskene han fotograferte; direkte og frontalt, ansikt til ansikt. Slik mente han å møte dem han fotograferte med respekt, og som subjekter. Møteplassbegrepet favner en slik forståelse av den fotografiske situasjon. Det fotografiske uttrykket som portrettene i «Flytende russisk» etablerer, påminner samtidig om det

⁵⁰⁷ Rancière hevder, med referanse til Joseph Jacotot, at alle mennesker er i besittelse av jevn gode mentale evner. Han skiller mellom det å besitte likeverdige mentale evner og det å utøve disse evnene likt. Det betyr at det ikke er mulig å slutte fra en forskjell i utøvelsen av evnene til en reell forskjell i mental kapasitet. Rancière 2012 (2008): 8; Johansen 2012

⁵⁰⁸ Von Speter 2009: 9–10; Larsen og Lien 2007: 305; Kierulf 2004

⁵⁰⁹ Lien 2010: 60

⁵¹⁰ Solomon-Godeau 1887 (1991): 176–180

Stallabass beskriver som «mindless opacity». Ved å pare de to begrepene favnes også portrettens rettethet mot betrakteren. Med et utvidet estetikkbegrep og kontaktsonesbegrepet som bakgrunn er det samtidig nødvendig å fremheve at møteplass-begrepet må inkludere betraktningssituasjonens kompleksitet, og ha en forhandlende og dynamisk karakter der asymmetriske makt-relasjoner inngår. Selv om begrunnelsen for portrettene presentert i «Flytende russisk» er knyttet til et demokratisk ideal⁵¹¹, enten



Figur 65 Fotografiet er i katalogen til «Flytende russisk» presentert i tilknytning til temaet «Hjemme i Murmansk». Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum

det gjelder anerkjennelse av enkeltmennesker og grupper eller anerkjennelse av betrakterens betydning i betraktningssituasjonen, så har ikke Perspektivet Museum

⁵¹¹ Kommunikasjon med publikum og publikums deltagelse i museumsarbeidet ble fra 1970-tallet vektlagt innenfor deler av museene. Med den nye museologien ble det for alvor stilt spørsmålstegn ved museenes autoritære posisjon. I 1988 skrev Marc Maure i *Økomuseumsboka*: «'Kulturelt demokrati' bygges på erkjennelsen av at alle grupper i et samfunn skal ha mulighet til å ta vare på, utvikle og videreføre egne verdier på egne premisser.» Portrettene i «Flytende russisk» viser at behovet å vise frem sin egen mediering og å involvere betrakteren i betraktningssituasjonen er sentral for museenes fortellinger. Dette samsvarer med endrede forståelser av museenes rolle der situeringen av kunnskap, så vel som museumspublikumets rolle som aktører i kunnskapsproduksjonen, står sterkt. Ideen om at museene i et samfunn preget av kulturelt mangfold skal bidra til å skape kulturell selvforståelse og demokrati, gjør seg i denne sammenhengen gjeldende. Brenna 2016: 36-39; Maure 1988: 18

kontroll over resepsjonen av fotografiene.⁵¹² Den ideelle nærheten som skapes mellom den portretterte og betrakteren, garanter på ingen måte for at bildedannelsen inkluderer en anerkjennelse av de russiske sjømennene som er uten konflikt eller fører til enighet. Her vil jeg med filosof Chantal Mouffes tenkning om politikk påminne om at demokrati ikke trenger å være ensbetydende med konsensus.⁵¹³ Et nøkkelord for Mouffes alternative måte å forstå politikk på er det hun kaller «agonisme».⁵¹⁴ For



Figur 66 Mette Tronvoll portretter fører på samme måte som Dijkstra oppmerksomheten over på portrettfotografiets performativitet, her *Peder, Svorkmo* (2000). Foto: Mette Tronvoll

⁵¹² Foster 1996: 178-180; Batchen 2008: 128

⁵¹³ Mouffe 2007: 3; Moe 2006: 161

⁵¹⁴ Moe 2006: 160-161

henne er en av de store utfordringene for demokratisk politikk å uskadeliggjøre den spørsmålet for demokratisk politikk er etter Mouffes syn hvordan man kan etablere en antagonismen som er en alltid tilstedeværende mulighet i alle samfunn. Det avgjørende oss/dem-distinksjon som anerkjenner pluralisme. Den agonistiske demokratimodellen forutsetter at konflikt i demokratiske samfunn verken kan eller bør fjernes, og det spesifikke ved denne modellen er derfor dens anerkjennelse av konfliktens nødvendighet. Hvis museene virkelig tar ideen om demokrati og dialog på alvor må de også om å ta høyde for at det oppstår konflikt og at man ikke alltid ender opp med enighet.⁵¹⁵

Interiøret: fotografi som materialisering

I «Flytende russisk» er det en gruppe fotografier som viser utsnitt eller fragmenter av skipsinteriører. Fotografiene rammer inn gjenstander og andre romlige elementer. Disse interiørmotivene skiller seg fra miljøskildringene og portrettene i utstillingen, der mennesker er sentrale elementer i motivene. I «Øyeblikk» finnes det ingen interiørmotiver, selv om interiørelementer utgjør bakgrunnen i flere av miljøskildringene og portrettene som vises i utstillingen. Dette underkapitlet tar derfor utelukkende for seg interiørfotografier som inngår i «Flytende russisk», men diskusjonene som føres er likefullt relevante for materialet i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» som helhet, da de omhandler gjenstander og materialitet, og peker fremover mot sentrale tendenser i museenes bruk av fotodokumentasjon og bilder. Interiørens evne til å behandle gjenstander og materialitet på en kompleks måte fungerer her som en avvisning av kritikken av fotografiets dematerialiserende kraft i de kulturhistoriske museene.

I innledningen til avhandlingen presenterte jeg et interiørmotiv (Fig. 3) som sammen med to andre interiører utgjør en triptyk på den ene veggen i «Flytende russisk». Det frontalt orienterte motivet viser en veggflate og deler av en dør, og bildeflaten er delt i to nesten like deler. Komposisjonen bidrar til å fremheve

⁵¹⁵ Det er viktig at bruk av dialogbegrepet på ingen måte forutsetter at det er en dialog som pågår, om vi med dialog mener en kommunikasjonssituasjon der samtalepartene erkjenner hverandre som likeverdige subjekter. Ydse 2007: 25

fotografiets flatekarakter og fører oppmerksomheten over på de geometriske figurene, linjene og fargene som deler opp flaten, og som til sammen skaper balanse. Selv om den formalestetiske karakteren til motivet vektlegges, er det gjenstander i fotografiet som gir mange assosiasjoner i forhold til utstillingens tematikk, og som overskygger det formalestetiske.

Når Mette Sandbye skriver om interiørfotografiene til kunstneren Wolfgang Tillmanns, er hun opptatt av at han etablerer et blikk på hverdagslivet som hun betegner som det oversettes intimitet.⁵¹⁶ En enkel og direkte stil gjør at det fremstår som om man i fotografiene hans får et gjenkjennelig virkelighetsutsnitt servert (Fig. 67). Samtidig er det noe ved fotografiene som gjør at motivene oppfattes som uvirkelige, nærmest iscenesatt. Det Sandbye beskriver som metonymiske glidninger skjer ved at betrakteren leter etter tegn i fotografiene, tegn som kan skape en eller annen mening ut over det umiddelbart gjenkjennelige. Selv om Tillmanns fotografier presenteres som kunst, og i motsetning til interiørfotografiene i «Flytende russisk» er løsrevet fra en definert tematikk, fungerer Sandbyes tolkning av Tillmanns arbeid som én inngang til interiørfotografiene i «Flytende russisk». Det er flere gjenstander i interiørmotivet jeg beskrev ovenfor som påkaller seg betrakterens oppmerksomhet og får tegnkarakter. Umiddelbart trekkes blikket mot en plakate som er teipet opp på døren. Den viser en kvinne kledd i en rød kjole. Hun poserer foran en motorsykkel i et solfylt landskap. De klare fargene i plakaten står i kontrast til bruntonene i skipsinteriøret. Samtidig fremhever det populærkulturelle elementet skipsinteriørets trivialitet, og det understreker rommets intime karakter. Selv om det ser ut som om det er praktiske overveielser som ligger til grunn for plasseringen av gjenstandene i fotografiet, har noen av dem også en dekorativ funksjon. Ikonet som er tapet opp på veggen ovenfor veggklokken fremheves av en baldakin laget av mintgrønn slingerduk. Funksjonsforskyvning til slingerduken, fra antisklimateriale til religiøs markør, er særlig interessant fordi det viser til gjenstandens mangetydige og skiftende karakter, i stedet for å sette det funksjonelle opp mot det estetiske, det stygge opp mot det skjønne, og det verdslige opp mot det religiøse. Fotografiets perspektiv gjør i tillegg

⁵¹⁶ Sandbye 2007: 58–59



Figur 67 Wolfgang Tillmanns, *Nachtstilleben (Night Still Life)* (2013) Foto: Wolfgang Tillmanns

synlig elementer i interiøret som ofte utelates fra fotografier, så som ledningen som beveger seg langs med listen i taket og den selvlysende tapen som markerer dørkarmen med tanke på en nødsituasjon. I et annet interiørmotiv fra «Flytende russisk», som rammer inn deler av en kalender og et ikon (Fig. 3), blir betrakteren på lignende måte oppmerksom på de tekniske anordningene som inngår i gjenstandskulturen. Gjennom å anskueliggjøre gjenstander som vi vanligvis overser eller vier liten oppmerksomhet, viser interiørmotivene oss at gjenstandene i verden inngår i et vell av relasjoner med andre gjenstander og aktører. Interiørmotivene kontrasterer samtidig en tradisjonell måte å fotografere gjenstander på i de kulturhistoriske museene, der museumsgjenstandene fristilles og settes opp mot en ensfarget bakgrunn.⁵¹⁷

⁵¹⁷ Kunstneren og fototeoretikeren Klaus Wehner lar Roger Fentons avtale med British Museum fra 1854, der han oppnevnes som museets offisielle fotograf, markere starten på den pågående forbindelsen mellom museum og fotografi. I en rekke fotografier tatt av Roger Fenton mens han arbeidet for British Museum presenteres gjenstander fra museets samlinger og utstillinger. De sorthvite fotografiene er detaljerte, konsentrerte og renskårne. I Fentons oppstilte fremstilling gis museumsgjenstandene en aura av kulturell verdi, og museumsinstitusjonen fremstår som et kontemplativt tempel der ting av betydning for ettertiden oppbevares. At dette tidlige eksempelet på museal fotografisk praksis kan defineres som gjenstandsfotografi er heller ingen overraskelse. Helt fram til 1970-tallet var museenes fotografiske praksiser konsentrert om museenes gjenstandssamlinger. Elizabeth Edwards går så langt som å si at gjenstandsfotografering både historisk og

Studiobelysning benyttes for at gjenstandene ikke skal kaste skygge, og slik fremstår det ofte som om gjenstandene svever i løse luften (Fig. 68).

Når interiørfotografiene i «Flytende russisk» konsentrerer seg om materialiteter knyttet til innredningen av de russiske skipene, berører Perspektivet Museum et erfaringsunivers som i kulturhistorien tradisjonelt er blitt oversett, enten fordi gjenstandskulturen som representeres er for triviell, eller fordi den rett og slett ikke er gammel nok. Museet inviterer samtidig betrakteren til å rette blikket mot verden utenfor museets vegger. Selv om bildegjørelsen av verden gjennom fotografi i dag er altomfattende, klarer fotografier fortsatt å skape bilder av virkeligheten som utvider grensene våre for hva som er verdt å interessere seg for i kulturen. Når museene vender blikket mot det hverdagslige og intime ved en kultur eller et miljø, må dette forstås, ikke bare i forhold til et musealt kunnskapsfelt som baserer seg på en ide om at alle mennesker har rett til å ta del i kulturhistorien, men også i forhold til tenkning som likestiller mennesker, gjenstander, dyr og materialer, menneskeskapte eller ikke-menneskeskapte. Dette kommer jeg straks tilbake til.

Fotografer lot tidlig deler av hverdagslivet som det ikke var vanlig å bildegjøre i kulturen komme til syne i fotografiet. Jacob Riis' fotografier fra slummen i New York fra 1870-tallet er ett eksempel på dette.⁵¹⁸ Hundre år senere brøt William Eggelstons fotografier fra 1970-tallet med tradisjonelle visuelle hierarkier for skjønnhet og stygghet hva angikk både motiver og fargebruk.⁵¹⁹ Inspirert av det industrialiserte amatør fotografiet tok Eggelston i bruk en direkte, frontalt sentrert komposisjon, et hverdagslig upretensiøst motivunivers og fargefotografi. Han viderefører likevel dette som en bevisst formalestetisk stil. Eggelstons fotografer har gjerne uvanlige perspektiver, han plasserer for eksempel fotoapparatet på gulvet og lar det som befinner seg under en seng være motiv for ett fotografi eller han vender kameraet opp i taket, og lar ledningene som befinner seg der utgjøre de kompositoriske elementene i et annet (Fig.70). Selv kaller Eggelston fotografiene sine demokratiske.⁵²⁰ I dette legger han at alt er like viktig og like gyldig som motiv. Selv det mest kjedelige sted

samtidig har hatt og har stor betydning for hvordan museal kunnskap skapes og formidles. Bjorli 2013: 26-27; Wehner 2012: 79; Edwards 2001: 51-53; med referanse til Lloyd 1988; Duncan 1998 (1995)

⁵¹⁸ Marien 2011 (2003): 206

⁵¹⁹ Van Gelder og Westgeest 2011: 176; med referanse til Crimp 1993; Sandbye 2007: 44-237

⁵²⁰ Sandbye 2007: 49



Figur 68 For at gjenstandene ikke skal kaste skygge tar museenes fotografer i bruk studiobelysning. Det fremstår derfor ofte som om gjenstandene svever i løse luften. Foto: Adnan Icagic/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

rommer et fotografi vi ennå ikke har sett, skriver Sandbye.⁵²¹ Ved tålmodig å rette blikket mot det som andre ignorerer eller ser vekk fra, kommer interessante ting til syne i fotografiene til Eggleston. Han stiller på denne måten seg på siden av det i verden som tas for gitt.⁵²²

Interiørfotografiene i «Flytende russisk» kan på mange måter minne om Egglestons fotografier, både når det gjelder motiver og fargebruk. For eksempel gjør det høye perspektivet i noen av interiørfotografiene at taklister, ledninger og lamper blir synlige. Tekniske løsninger, som festeanordninger, skilt, brytere og rør, utgjør også sentrale elementer i mange av fotografienes komposisjoner. Bruk av blits gjør at interiørene lyses opp og gjør at ingen deler av motivene fremstår som viktigere enn andre. Den bevisste lysbruken virker i tillegg inn på fargene i interiørmotivene, som i sin brede tilgang fremstår som uavstemt eller disharmonisk.

⁵²¹ Sandbye 2007: 49

⁵²² Weski 1999: 15; med referanse til Eggleston 1989: 173



Figur 69 Lysbruken i interiørmotivene i «Flytende russisk fremstår uavstemt. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Begrepene stygghetsestetikk og anti-estetikk brukes ofte for å beskrive fotografier som er hverdagslivsorientert og tar i bruk et formspråk som kan minne om amatør fotografier eller dyrker snapshotestetikk.⁵²³ Begrepene er i utgangspunktet problematiske fordi de baserer seg på en forståelse av estetikk som knytter seg til et begrep om det skjønne. Ved å definere fotografiene som en motsetning til det skjønne, ekskluderes fotografiene også fra estetikens felt. Samtidig viser disse begrepene til at delingen av det sanselige er annerledes innenfor det hverdagslivsorienterte fotografiet enn innenfor andre deler av bildekulturen. Med et utvidet estetikkbegrep som utgangspunkt er dette interessant nettopp fordi museumsfotografene gjennom assosiasjon til stygghetsestetikk eller anti-estetikk peker på en søken etter å innrette det sanselige på en annerledes måte. Eksperimentelle tilnærminger til det fotografiske mediet, som i avantgardefotografier fra 1920-tallet, tar ofte i bruk zoom, lyssetting

⁵²³ Sandbye 2007: 57



Figur 70 William Eggleston, *Greenwood, Mississippi* (1973). Foto: William Eggleston

eller fragmentering for å få oss til å se med et nytt blikk på den allerede kjente virkeligheten.⁵²⁴ Ut over fragmentering, lys- og fargebruk er et gjennomgående grep i interiørmotivene at gjenstander som inngår i motivet innrammes på en sånn måte at de fremstår malplassert i forhold til andre gjenstander, eller i forhold til omgivelsene. Slik skapes det en form for underliggjøring som bidrar til å underbygget opplevelsen av uvirkelighet, eller iscenesettelse.⁵²⁵ Vaskemaskinen i et interiørmotiv trykket i katalogen til «Flytende russisk» er plassert midt i komposisjonen. Ettersom den omgis

⁵²⁴ Wolthers 2013: 14

⁵²⁵ I artikkelen «Kunsten som grep» fra 1916 argumenterer Viktor Sklovskij for at kunst er «et resultat av vår måte å oppfatte tingen på.» For Sklovskij er det persepsjonen, altså våre kognitive opplevelser og bearbeidelser av sanseintrykk, som avgjør hva som skiller seg ut som kunst. Sklovskij hevder at det kunstneriske er det som er skapt med spesielle virkemidler, det som er skapt med tanke på å være kunstnerisk. Der persepsjonsmønsteret vårt vanligvis blir automatisert og ubevisst etterhvert som en handling, for eksempel språket, blir en vane, skiller kunsten seg ut gjennom at persepsjonen desautomatiseres. Når vi snakker på vanlig vis økonomiserer vi språket, slik at flest mulige tanker får plass i minst mulig språkbruk, noe vi gjør gjennom ufullstendige setninger og ord. Prosatalen blir også automatisert og forenklet ved bruk av klisjéer, gjengse begreper og skjemativering, slik at vår måte å oppleve virkeligheten på blir ubevisst og dermed nærmest uvesentlig. Mens det poetiske språket derimot, ifølge Sklovskij, vekker persepsjonen i en helt annen grad ved at språket går bort fra de tilstivnede mønstrene og får oss til å se på verden med nye øyne. Ved å bruke litterære virkemidler bremser persepsjonen opp, og vi må ta litteraturen innover oss og bearbeide inntrykkene den skaper. Ved å frigjøre oss fra

av møbler, og inngår i det som ser ut som et oppholdsrom, fremstår vaskemaskinen ufamiliær i forhold til de andre gjenstandene i rommet.

Et av interiørmotivene som inngår i triptyket nevnt tidligere viser et lykketroll stukket inn bak et knippe med ledninger (Fig. 72). Til venstre i fotografiet kommer flere fareskilt til syne, og en russisk tekst er skrevet på veggen. Oversatt til norsk står det: «Gå forsiktig ned lederen!». Kontrasten mellom lykketrollet, som knyttes til lek og barneverden, og skipsteknologien, som knyttes til arbeidslivet og voksenverden, er utpreget. Isolert fremstår motivvalget, som flere av de andre interiørene, eksotifiserende. Samtidig som lykketrollet fremstår ute av sammenheng skapes det en

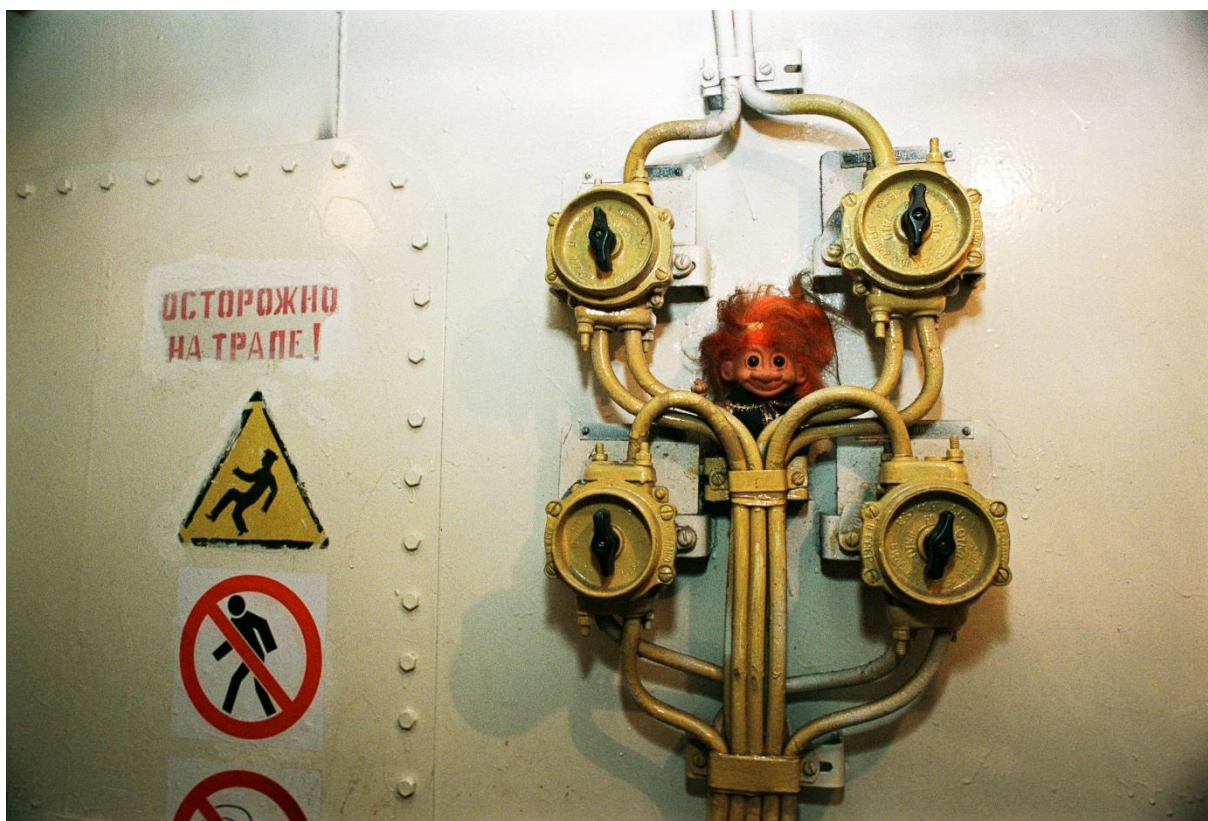


Figur 71 Isolert sett fremstår flere av interiørmotivene som eksotifiserende. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

persepsjonens automatisme vekker kunsten livsfølelsen i oss. Sklovskij skriver. «Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er underliggjørelsens virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges.» Som Sklovskij her sier er det gjennom en underliggjøring av våre sanseinntrykk, tanker og følelser kunsten (han snakker spesifikt om skjønnlitteratur) skal rive oss ut av det vanne mønsteret. Den skal få oss til å erkjenne verden med en klar bevissthet, en bevissthet som ikke er tilslørt av automatisering og rutinemessighet. Sklovskij 1991 (1916): 11–17

interessant sammenfiltrering av de to verdene der de alvorlige advarslene, på den ene siden, og den lykkebringende «talismanen», på den andre siden, etablerer en absurd, nærmest surrealistisk situasjon.⁵²⁶ Trollet påminner i tillegg om mennesket, som er fraværende i interiørmotivene.

Også i stillebentradisjonen er fraværet av mennesket betegnende.⁵²⁷ Det bidrar til å fjerne verdier og handlingsmønstre som menneskelig nærvær representerer, for eksempel innenfor historiemaleritradisjonen der maleriet etterstreber å ramme inn det unike enkeltindividet og den eksepsjonelle historien.⁵²⁸



Figur 72 Kontrastering tas i interiørfotografiene i bruk som et formalt virkemiddel. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

⁵²⁶ Olsen 2010: 71; med referanse til Heidegger 1982: 163

⁵²⁷ Begrepet stilleben, som kommer av det nederlandske *stilleven*, ble tatt i bruk først på 1600-tallet, i en periode da maleriet blomstret i Vest-Europa. Det har vært vanlig at gjenstandene som fremstilles i stillebenet har en hverdagslig karakter, det er gjerne mat og blomster som er motivet, men også vaser og andre hverdagslige, menneskeskapt gjenstander fremstilles i tradisjonelle stilleben-motiver. Gjenstandene er ofte plassert på et bord mot en nøytral bakgrunn. Stillebenet anskueliggjør på denne måten gjenstander slik de fremstår i en romlig dimensjon. Martineau 2010: 6; Bate 2009: 115

⁵²⁸ Bryson 1990: 60

Stilleben uttrykker i kontrast til narrative bildetradisjoner en materiell eksistens uten handling, hvor ingenting eksepsjonelt foregår⁵²⁹ – det er altså ikke snakk om avgjørende øyeblikk, men om det udramatiske og alminnelige, jamfør Helge A. Wolds begrunnelse for museumsarbeidet.⁵³⁰ I motsetning til miljøskildringene, der gjenstander ofte er fremstilt i en praktisk sammenheng med mennesker, er gjenstandene i interiørfotografiene løsrevet både fra mennesket og praktiske sammenhenger de inngår i. Gjenstandene i interiørfotografiene inngår likevel i sammenhenger med andre gjenstander og andre materialer. Relasjonene mellom gjenstandene, men også gjenstandenes relasjon til mennesker – det sosiale livet til tingene – sirkles inn.⁵³¹

Albert Renger-Patzsch' fotografier av industrielt fremstilte gjenstander fra 1920-tallet er også kjent for å betone tingenes gjenstandsmessighet og fotografisk sanselige form.⁵³² Den nye sakligheten, som Renger-Patzsch regnes som en representant for, oppstod som en reaksjon på ekspresjonismen i mellomkrigstiden i Tyskland. I kontrast til ekspresjonismens fokus på følelser, ble en hardbarket realisme vektlagt, og formal orden, teknisk ferdighet og skarpt fokus regjerte – klarhet var mantraet.⁵³³ Ideologisk symboliserte den nye sakligheten en tro på at teknologi, industri og masseproduserte gjenstander skulle bidra til et samfunn med mindre forskjeller. Ved å bringe frem «magien» ved hverdagsgjenstandene forsøkte fotografene å visualisere denne tankegangen.⁵³⁴ Fotografene som ble assosiert med den nye sakligheten ble samtidig kritisert for å gjøre verden til objekt, og virke innenfor et kunnskapsfelt som bidrar til å overvinne det unike ved enhver situasjon gjennom tiltagende konsumpsjon av reproduserte ting og bilder.⁵³⁵

⁵²⁹ Bate 2009: 56; med referanse til Barthes 1993 og Burgin 1986; Ward 2008: 125–148; Bryson 1990: 61; med referanse til Sterling 1981:27; Cartier-Bresson 1952

⁵³⁰ Se avhanlingen s. 147.

⁵³¹ *The social life of things* er tittelen på en bok redigert av Arjun Appadurai som ble gitt ut i 1986. Boken belyser ulike måter hvorpå mennesker verdsetter ting og undersøker hvordan ting gir verdi til sosiale relasjoner. *The social life of things* har hatt en sentral posisjon innenfor det som blir kaldt en materiell vending innenfor kulturvitenskapene. Appadurai 1986: 3

⁵³² Bate 2009: 123; Sandbye 2007: 63

⁵³³ Haus og Frizot 1998 (1994): 465

⁵³⁴ Haus og Frizot 1998 (1994): 464

⁵³⁵ Walter Benjamin var en av de første som fremstilte denne kritikken. I nyere tid har denne kritikken blitt reformulert og videreutviklet av flere, blant andre sosiolog Jean Baudrillard. I samme ånd som Benjamin er han svært skeptisk ovenfor bilder. Baudrillard kritiserer reklameverden for å saturere verden med bilder av gjenstander og således skape et ubrukkelig og unødvendig univers. I oppfølgingen av dette resonnementet

Selv om interiørfotografiene i «Flytende russisk» vender seg mot den materielle verden, skjer dette på en annen måte enn i Renger-Patzsch fotografier. Mens hans fotografier, med en stilisert form som er nok så lik mange av gjenstandsfotografiene til museene (Fig. 68) holder betrakteren på avstand, aktiverer interiørfotografiene betrakteren ved å peke på verden som noe ugjenkjennelig i gjenkjennelighet. Ved at interiørmotivene rammer inn gjenstander vi vanligvis er vant til å være praktisk involvert i, og som vi derfor retter oppmerksomhet mot på en bevisst, men samtidig ubevisst måte, skaper interiørene en annen form for avstand. Vi blir oppmerksom på gjenstandene på en annerledes måte enn når de inngår som en naturlig del av hverdagslige praksiser og vi gjenoppdager dem på samme måte som vi gjør det i hverdagslivet når tingene ikke lenger fungerer som normalt, når de er ødelagte, malplasserte eller rett og slett har gått tapt.⁵³⁶ Det betyr ikke at vi er blind for, eller fremmed ovenfor gjenstander vi er involvert i og omgås med i hverdagslivet. Det er fordi relasjonen til tingene oftest er såpass intim, tingene er med filosofen Martin Heideggers ord *tilhånden* (*zuhanden*), at de oppleves som en forlengelse av kroppen – vi har et automatisert forhold til tingene.⁵³⁷

Når interiørfotografiene viser hvordan gjenstander knyttet til ulike sfærer overlapper hverandre og sammenfiltres (Fig.72), aktualiser de et begrep om materialitet som innbefatter det prosessuelle, det relasjonelle og det performative.⁵³⁸ I bred forstand omfavner et slikt materialitetsbegrep både kropp, rom og sosio-materielle praksiser. Materialitet er noe som hele tiden gjøres, og en rekke aktører og elementer er involvert i den stadig pågående virksomheten som bidrar til etableringen og opprettholdelsen av ulike materialiteter. Opphevingen av skillet mellom gjenstander – som objekter – og mennesker – som subjekter – er grunnleggende for en materialitetsforståelse der tingens påvirkningskraft på de relasjoner de inngår i vektlegges.⁵³⁹ Menneskene kan ikke kan tolke verden på avstand, fordi menneskene er

argumenterer han for at vi har beveget oss inn i en hyperreell virkelighet der objekter og subjekter mer eller mindre er forhåndskodet og programmert gjennom media: Tingene er redusert til flytende tegn uten fast innhold fordi det ikke lenger er noen originaler å vise tilbake til. Baudrillard 2005 (1968); Reme 1999: 146–147; med referanse til Søndergaard 1993: 151; Benjamin 1991 (1975): 73–74

⁵³⁶ Stien og Sørgaard 2012:198; med referanse til Heidegger 2007 (1927): 96

⁵³⁷ Stien og Sørgaard 2012: 197; Heidegger 2007 (1927): 91-94; Bryson 1990: 140

⁵³⁸ Damsholt og Simonsen 2009: 14-15

⁵³⁹ Bruno Latours tenking om materialitet er sentral for teorier som vektlegger tingenes påvirkningskraft. Ved å introdusere begrepene aktanter (for å skille fra en tradisjonell forståelse av aktør) og nettverk ønsker han å

en del av den materielle verden. Sammen med andre aktører inngår menneskene i et vell av komplekse nettverk. Det er i disse nettverkene, i de tette sammenføyningene mellom mennesker og ting, at det Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsen kaller materialiseringer oppstår. For som de understreker, er materialiseringer nettopp noe: «(...) der mobiliseres, oversettes, stabiliseres, sammenføyjes eller foldes i nettverk - uden at der står et suverænt skabende eller handlende subjekt bag.»⁵⁴⁰

Kunsthistoriker Jørgen Lund tolker Walter Benjamins oppgjør med det tradisjonelle kunstverkets kultverdi dithen at det handler om en erkjennelse av virkelighetens egen produksjonskarakter. Han viser til Benjamins passasje som omhandler Eugène Atgets fotografier av et folketomt Paris, der han skriver at tingene så å si utstiller seg selv.⁵⁴¹ Utstillingsverdien som Benjamin snakker om viser, ifølge Lund, til «(...) en anerkjennelse av virkelighetens evne til å henvende seg i forkant av det offentlige blikket, forut for enhver artikulerbarhet og for vedtatte skiller mellom realitet og fantasme.»⁵⁴² Interiørfotografiene finner resonans i en slik bildetenkning ved å peke på verden som om den eksisterer uavhengig av mennesket. Fotografiene kan slik oppfattes som en konstatering av det som allerede foreligger.

Innenfor ny materialitetsteori og en posthumanistisk forskningstradisjon snakker man ofte om å utfordre det antroposentriske synet på verden, og erkjenne at tingene ikke er avhengig av hvordan de fremtrer for oss mennesker.⁵⁴³ Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell går ikke like langt, selv om han spør hva bilder *vil* og hva bilder *gjør*. Han konkluderer med at hva enn bildet er, så er vi selv i bildet.⁵⁴⁴ Med tekningen om «antropocen», eller menneskets tidsalder, er hans utsagn særlig interessant.⁵⁴⁵ Selv om antropocen sikter til at menneskets innvirkning på verden er gjennomgripende og ugjenkallelig, viser begrepet samtidig til nødvendigheten av å oppheve et skille

motvirke en dualistisk tenkning som setter det menneskelige opp mot det ikke-menneskelige, og som setter kultur opp mot natur. Latours Actor-Network-Theory (ANT) utgår fra en forståelse som erkjenner at aktører får form og innhold ut fra deres relasjoner til andre aktører, organisert i komplekse nettverk. ANT må slik forstås å ha en relasjonell og performativ holdning til materialitet der tingene aldri finner sin orden, men der de som aktører, gjennom gjentagende å forholde seg til andre aktører, hele tiden er med på å skape seg selv (og andre), både i form og innhold. Latour 1999: 15-18; Law 1999: 3-4

⁵⁴⁰ Damsholt og Simonsen 2009: 15

⁵⁴¹ Benjamin 1991 (1975): 45

⁵⁴² Lund 2015: 124; Benjamin 1991 (1975): 43-46

⁵⁴³ Halland 2016: 209-214

⁵⁴⁴ Mitchell 2005: xvii

⁵⁴⁵ For mer om «antropocen», se for eksempel Halland 2016: 209-210.

mellom mennesket og materiell verden. Et interiørmotiv som viser et par, ikke særlig slitte, arbeidshansker, eksemplifiserer Beltings uttalelse, nærmest på en banal måte. Formen til hanskene vitner som hendene som har brukt hanskene og som har vært og er med på å forme dem. Det er derfor umulig å se hanskene og hendene løsrevet fra hverandre (Fig. 73). Som betraktere unnslipper vi heller aldri vår egen, menneskelige, innvirkning på bildedannelsen.

Min tolkning av den museale fotodokumentasjonens estetikk legger vekt på at det gjenstandenes funksjonsverdi som får oppmerksomhet i miljøskildringene, at det er gjenstandenes symbol- eller representasjonsverdi som vektlegges i den museale fotodokumentasjonens portretter og at det er deres egenverdi som får oppmerksomhet i interiørene. I forrige underkapittel argumenterte jeg for at rommene, gjenstandene og materialene i portrettene stilles opp som støtte for identiteten til de som er fotografert. Selv om portrettene gjennom den iscenesatte karakteren fører oppmerksomheten over på de portrettertes bevissthet om kameraets tilstedeværelse, etablerer rommene, gjenstandene og materialene som inngår i portrettene det som med en teatermetafor kan beskrives som scener for de portrettertes identitet. I en forlengelse av denne argumentasjonen vil jeg hevde interiørmotivene i utstillingssammenhengen også fungerer som utvidede scener for de russiske sjømennene. Antropolog Daniel Miller har gjort et poeng ut av at mennesker former seg selv i det materielle «speilbildet», og det er i forhold til et slikt kunnskapsfelt interiørfotografiene på en side må forstås.⁵⁴⁶ Damsholt og Simonsen skriver: «Ved at lave, udveksle, forbruge og leve med tingene skaber menneskene sig selv i processen, og kun dermed er tingene konstituerende for identitet og kultur (...).»⁵⁴⁷ En oppfatning som argumenterer for materialitetens dialektiske forhold til identitetsskaping fungerer slik som et underliggende premiss for interiørene slik de er presentert i utstillingsammenheng, selv om jeg også tolker fotografiene i forlengelsen av en posthuman avvisning av en tenkning om bildet som forutsetter et menneskelig perspektiv.⁵⁴⁸ Det gjør det nødvendig å spørre: Fastlåser fotografiene sjømennenes identitet i et bilde? Hva gjør fotografiene med sjømennenes identitet, når de ser seg selv på utstilling?

⁵⁴⁶ Miller 1987: 28

⁵⁴⁷ Damsholt og Simonsen 2009: 18; med referanse til Tilley 2006: 61

⁵⁴⁸ Lund 2015: 124

I tillegg til at interiørmotivene i «Flytende russisk» fokuserer på gjenstander knyttet til en hjemlig sfære, det være seg møbler, VHS-kassetter, familiebilder eller andre gjenstander som har en privat karakter, er det elementer ved materialitetene som peker mot at rommene som fotografiene tar utgangspunkt er tilknyttet arbeidslivet og det offentlige rom. Med portrettene av de russiske sjømennene som bakteppe, fremstår skipsinteriørene og deres materialiteter som uttrykk for noe mannlig. Tradisjonelt preges fiskeri også av strenge normer og regler knyttet til kjønn. Det har for eksempel ikke vært vanlig at kvinner tar del i utefisket.⁵⁴⁹ Flere av interiørmotivene i «Flytende russisk» markerer nettopp fraværet av kvinner ved å gjennomgående la representasjoner av kvinner inngå i fotografiene – det være seg innrammede fotografier av familiemedlemmer eller portretter av fremmede kvinner revet ut av ukeblader, magasiner eller andre trykksaker – og de skaper slik en form for dobbelt fravær (Fig. 3, Fig. 42, Fig. 74). Kontrasten mellom de ulike fremstillingene av kvinner, fra familieportretter til populærkulturelle eller pornografiske fremstillinger, tematiserer kvinnen både som et subjekt for lengsel og som et objekt for begjær. Dette forsterkes av at interiørmotivene sidestilles med miljøskildringer som fremstiller sjømennene med en tenksom eller lengselsfull holdning. Tilstedeværelsen av kvinner i portrettene fra hjemmene i Russland underbygger i utstillingssammenhengen fraværselementet i trålerinteriørene, og setter opp en motsetning mellom hjemmet – som en kvinnelig sfære – og båten – som en mannlig sfære.⁵⁵⁰

I utstillingssammenhengen betegner interiørmotivene, med sin fremstilling av materiell eksistens uten handling, den mannlige sfæren som stillestående. Arbeidshanskene som står på rad, og ikke er virksomme, symboliserer dette, og etablerer en kontrast til en tradisjonell fremstilling av mannlighet som knyttes opp mot fysisk handlekraft og det offentlige rom. Selv om interiørmotivene fremstiller skipene som hjemlige, knyttes materialitetene som rammes inn til skipet som en arbeidsplass. Skipene er således steder som betegnes av at de balanserer på grensen mellom den

⁵⁴⁹ Bratrein har skrevet om kjønnsroller knyttet til fisker i en nordnorsk kontekst. Mens kvinner tradisjonelt tok del i hjemmefisket, har det vært det restriksjoner knyttet til kvinners deltagelse i utefisket. Bratrein 1976: 33–35

⁵⁵⁰ I katalogen redegjør Caroline Serck-Hanssen for at mange av de russiske sjømennene som var involvert i prosjektet lever i familier med tradisjonelle kjønnsrollemønstre. Samtidig påpeker hun at de russiske sjømennenes kjæresten og koner i mannens fravær overtar mange av mannens tradisjonelle oppgaver, så som ansvaret for barnas utdanning og styringen av familiens økonomi, og at de dermed er mer selvstendige enn mange andre russiske kvinner. Serck-Hanssen 2007: 80



Figur 73 Interiørfotografiene betegnes av fraværet av mennesker. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

private og den offentlige sfære, på grensen mellom den sfæren som historisk har vært forbeholdt kvinner og den sfæren som historisk har vært forbeholdt menn.

Michel Foucault beskriver, i teksten «Texts/Contexts: Of Other Spaces», skipet

som et ultimatum eksempel på en «heterotopi».⁵⁵¹ Med heterotopi mener Foucault overordnet et sted hvor tid og rom er organisert annerledes enn det steder som omgir det er. Han fortsetter:

(...) the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens (...).⁵⁵²

Hvis jeg ser bort fra den kjønnede forståelsen av interiørfotografiene i «Flytende russisk» som jeg nettopp har skrevet frem, åpner Foucaults beskrivelse av skipet klangbunn for en mer nyansert tolkning av interiørmotivene. Skipenes materialitet fremstår i fotografiene som løstrevet fra den omliggende verden gjennom deres måte å



Figur 74 Interiørmotivene rammer inn representasjoner av kvinner, enten det er ukeblader, plakater eller fotografier som representerer kvinner i bildene. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

⁵⁵¹ Foucault 2004 (1986): 379

⁵⁵² Foucault 2004 (1986): 379

dele inn det sanselige på, som har sin egen orden, sin egen logikk. Slik bildegjør Perspektivet Museum de russiske skipene som steder som ikke lar seg kategorisere i henhold til konvensjonelle dikotomier. Skipet unndrar seg kjønnskategoriens tradisjonelle identifisering, så vel som et klart skille mellom det private og det offentlige rom, mellom objekter og subjekter. I interiørmotivenes komposisjoner, med det som umiddelbart ser ut til å være en handlingsløs fremtreden, oppleves tiden å ha ekspandert. Sett i sammenheng med miljøskildringene der de russiske sjømennene inngår, og der de fremstår som avsondret, både fra Tromsøsamfunnet og hjemmet i Russland, artikulere interiørmotivene skipets grunnleggende annerledeshet. I overført betydning fremstår skipet som et bilde på en eksistens der vi alle på en gang er innfiltret i et vell av nettverk og på samme tid opplever oss selv som totalt avsondret.

7. Kulturhistoriske museers dreining mot bildet: fotodokumentasjon og kunst

I kapittel 5 og 6 har jeg argumentert for at til grunn for synliggjøringsprosjektet til museene, ligger det et demokratisk ideal. Enkeltmennesker og grupper som ikke blir sett og hørt, skal ved hjelp av museene komme til syne og bringes i tale, blant annet ved at museene tar i bruk fotodokumentasjon. I kapittel 5 diskuterer jeg dialogbegrepet, som er vesentlig for denne tenkningen. I tillegg til dialogen, som defineres som en kommunikasjonssituasjon der samtalepartene erkjenner hverandre som likeverdige subjekter, brukes møteplassbegrepet til å beskrive museenes utstillinger og fotografier som steder hvor forhandling og utveksling foregår.⁵⁵³ Det åpner opp for en utvidelse av dialogbegrepet, til også å omfatte gjenstander og bilder.

På samme måte som synliggjøringsprosjektet til museet tas i bruk for å gjøre enkeltmennesker eller grupper synlig, så er begrunnelsen for kunstneriske intervensjoner ofte at de skal belyse noe har vært bortgjemt, eller omrokkere på tingene, slik at vi ser ting på en annerledes måte enn det vi gjorde før, enten det gjelder bortgjemte deler av museenes samlinger eller hierarkiske strukturer som museene inngår i. I forbindelse med at de kulturhistoriske museene tar i bruk fotografi for å vise frem noe som oppfattes å være i samfunns blindsoner, oppløses skillet mellom ulike utstillingsgenrer, og det blir som i «Flytende russisk» uklart om fotografiene som vises skal oppfattes som fotodokumentasjon eller kunstfotografi. I våre dager er det også en tendens at grensen mellom kunst og andre typer estetisk frembringelse flyter over i hverandre.⁵⁵⁴ Kjersti Bale viser til at det for eksempel gjerne er de samme personene som står bak kunst, som står bak reklame. Den surrealistiske og teknisk nyskapende fotografen Man Rays bilder ble opprinnelig laget for motemagasiner som *Vouge*, *Bazaar* og *Vanity Fair*. Med Rune Johansens fotografier har det motsatte skjedd. Etter at han slo gjennom som kunstfotograf, har fotografiene hans blitt trykket i flere utgaver av trendmagasinet *Wallpaper* og det norske magasinet *Fjords*. Bale gjør oss i

⁵⁵³ Denne definisjonen av dialog er et ideal innenfor deler av museologien og musuemspolitikken. Bruken av begrepet i tilknytning til kulturhistoriske museene innebærer nødvendigvis ikke en overgang fra monolog til dialog. Det krever ytterligere forskning for å finne ut om-, og på hvilken måte, dialog tas i bruk av museene. Ydse 2007: 25

⁵⁵⁴ Bale 2009: 13

den forbindelse oppmerksom på at den flytende grensen mellom hva som er kunst og hva som ikke er det, ikke bare har med gjenstandene selv å gjøre, men med situasjonene de inngår i og hvordan de mottas.⁵⁵⁵ I dag kan vi for eksempel oppleve den samme kunsten i et museum og hjemmefra, via internett. Som en konsekvens av at de kulturhistoriske museene ikke bare vender seg mot fotografi, men også mot kunst, er det nødvendig å diskutere hva som skjer når grenseoppgangen mellom det kulturhistoriske materialet og kunst blir uklart.⁵⁵⁶ I innledningen til avhandlingen gjorde jeg rede for den billedlige vendingen samt at jeg åpnet opp for et utvidet estetikkbegrep (som også inkluderer kunsten, men ikke avgrenser seg til kunsten alene). Med bakgrunn i en bildeteori som er opptatt av at også bilder har en agens spør jeg i dette kapitlet det overordnede spørsmålet: Hva betyr det når fotografi og kunst kommer i forgrunnen i museene?

Presentasjonen av fotografiene i «Øyeblikk» og «Flytende russisk» ligner på presentasjonen av kunstfotografi i kunstmuseer og gallerier i de periodene utstillingen ble laget. Museal fotodokumentasjon og kunstfotografi nærmer seg i tillegg hverandre når det gjelder fotografiens form og innhold. Mens verdien til kunstfotografi frem til 1990-tallet hovedsakelig ble knyttet opp mot den enkelte fotografens formspråk, som for eksempel Edward Westons formstudier, var behovet for å vise frem makt, identitet og forskjell førende for kunstfotografiets verdsetting fra 1990-tallet.⁵⁵⁷ Avvisningen av kunstens autonome posisjon har på en side hatt betydning i denne sammenhengen. Det som benevnes relasjonell estetikk, et sett praksiser som har som konseptuelt og praktisk utgangspunkt helheten av menneskelige relasjoner og sosiale kontekster, heller enn et uavhengig og privat rom, har i tillegg bidratt til at kunstverden har åpnet seg mer. Forskjellene mellom dokumentar- og kunstfotografi har blitt brutt ned.⁵⁵⁸ Det modernistiske målet om å fremstå som en autonom kunstfotograf med en personlig, estetisk signatur har i stor grad falt bort, og et ideal om at kunstfotografen skal fungere

⁵⁵⁵ Bale 2009: 13

⁵⁵⁶ Det er flere som har bemerket at de kulturhistoriske museene ikke lenger er så opptatt av saklig, tekst- og forskningsbasert historiekonstruksjon, men tar i bruk auditive og visuelle virkemidler. Jeg går ikke inn på det i avhandlingen, men jeg ser en sammenheng mellom denne tendensen og museenes vending mot fotografi og kunst. Turpeinen 2006 83–96; Berkaak 2009: 14

⁵⁵⁷ Ekeberg 2009: 3; Foster 1996: 174

⁵⁵⁸ I en artikkel i *Morgenbladet*, publisert i juli 2016 påpeker Mette Sandbye at dette også har virket inn på fotojournalistikken. Belgaux og Jakobsen 2016: 12

som deltagende observatør har fått større betydning. Målsetningen til deler av kunstfotografiet fra 1990-tallet, om å synliggjøre politiske og kulturelle konfliktsoner, sammenfaller slik med deler av den museale fotodokumentasjonens målsetning i samme periode, det jeg kaller synliggjøringsprosjektet.⁵⁵⁹

Et underliggende premiss for den omfattende debatten omkring fotografiets ontologiske status som ble ført på slutten av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet, har vært kunstdiskusjonen, og den dikotomiserte forståelsen av at fotografi enten er menneskelig eller maskinelt, vitenskapelig eller kunstnerisk, et dokument eller et estetisk objekt.⁵⁶⁰ Kunsthistoriker Øyvind Storm Bjerke kaller dette et identitetsproblem og knytter det til den museale behandlingen av fotografi.⁵⁶¹ En måte å løse diskusjonen på har vært å enten gi fotografer status som autor eller som vitne, og at fotografiene avhengig av fotografens status enten har fremstått som et ekspressivt og subjektivt uttrykk, eller som et referensielt og objektivt uttrykk. Forstått som teknikk, har fotografi vært plassert inn under (natur)vitenskapene, mens det, om det oppfattes som en bildekategori og knyttes til kunstinstitusjonen, defineres som et kunstverk.⁵⁶² Når det gjelder den museale fotodokumentasjonen, så har den institusjonelle forankringen vært utslagsgivende for at museumsfotografiene har blitt definert som kulturhistoriske dokumenter og ikke som kunst. Koblingen til den kulturhistoriske- og kulturvitenskapelige forskningen til museene, slik tilfellet for mange av fotografiene som blir presentert i «Øyeblikk», styrker den museale fotodokumentasjonens realismeeffekt. Miljøskildringene i «Øyeblikk» underbygger denne realismeeffekten, slik jeg viste i kapittel 6, ved å ta i bruk en betrakterposisjon som skaper et autentisk uttrykk. Slik fremstår fotografiene som objektive utsnitt av en gitt virkelighet. Det er som om bildet har oppstått på naturens premisser, og derfor ikke er knyttet til menneskelige intensjoner.⁵⁶³

I kraft av å være dokumenter har fotografiene i museene fungert som bilder i bakgrunnen, de har etablert historisk kontekst for museenes andre gjenstander, de har satt scenen eller de har visualisert museenes argumenter. Innledningsvis i

⁵⁵⁹ Pabst 2014: 19 og 39

⁵⁶⁰ Lundström 1993: 16; Sekula 1988 (1982): 84–109; Benjamin 1991 (1975): 46

⁵⁶¹ Bjerke 1999

⁵⁶² Bjerke 1999

⁵⁶³ Bjerke 1999

avhandlingen var jeg inne på at fotografier i museene ikke har blitt historisk posisjonert som gjenstander eller utsagn i sin egen rett. Fotografiene i de kulturhistoriske museenes utstillinger har dermed ofte bidratt til å gi en opplevelse av tidløshet, slik tilfellet for eksempel er i «Samekulturen». Denne utstillingen, som ble åpnet på Tromsø Museum i 1973, var ment å dokumentere samisk kultur og vise at samene er et eget folk i Fenno-Skandinavia med røtter tilbake til regionens prehistorie. I «Samekulturen» kontekstualiserer fotografier av kulturlandskap i farge og sorthvitt gjenstandene som de er utstilt sammen med i store montre (Fig. 75). I motsetning til de andre gjenstandene hverken forankres eller krediteres fotografiene. Slik setter



Figur 75 I «Samekulturen» setter fotografier sammen med tegninger og malerier scenen for gjenstandene som utstilles.
Foto: Mikael Westh Hammer

fotografiene sammen med tegninger og malerier scenen for utstillingen, og støtter opp om utstillingens narrasjon gjennom å vektlegge den samiske kulturens kontinuerlige tilstedeværelse i det som fremstår som Sápmis tidløse landskap.⁵⁶⁴

Ved å fremheve det ekspressive og subjektive aspektet ved fotografi, og innrømme både fotografiet og betrakteren en aktørposisjon, slik jeg argumenterer for at museal fotodokumentasjon i tiltagende grad gjør de siste tiårene, har fotografi ikke bare fått større plass i de kulturhistoriske museene, men anerkjennelsen av fotografiets kompleksitet har samtidig ført til at tenkning som setter dokumentasjon opp mot kunst blir utfordret. Parallelt har det altså blitt vanligere at kunst inngår i museenes utstillinger. I Perspektivet Museums nyeste utstillingsproduksjon «Homo religiosus» (2014) (Fig. 82, Fig. 83) utgjør kunst og museal fotodokumentasjon sentrale utstillingselementer. Da kunstnere på 1960-tallet begynte å gjøre intervensjoner i kunstmuseene, var det oftest kunstnerne selv som tok initiativet. I dag er det derimot gjerne museene selv som inviterer kunstnere til å gjøre intervensjoner og samarbeide om museumsprosjekter, slik tilfellet også er med «Homo religiosus». Skillet mellom kunsten og de andre utstillingselementene brytes ned i denne utstillingen, og «Homo religiosus» fremstår som en eklektisk, men helhetlig utstilling.

Selv om den museale fotodokumentasjonen knytter seg opp mot forskningsbasert kunnskapsproduksjon, representert gjennom kulturhistorie eller kulturvitenskap, er museenes påpeking av fotografiens karakter som bilder, slik jeg i kapittel 6 argumenterer for at tilfellet er i «Flytende russisk», med på å stille museumsfotografiene i en mer usikker posisjon enn tidligere. Ved å stadfeste at fotografi er et komplekst objekt, legger museene til rette for en forståelse av at museumsfotografier både har et ekspressivt og subjektivt uttrykk, og et referensielt innhold.⁵⁶⁵ Denne både-og-holdningen kommer til uttrykk i «Flytende russisk», men bli mer fremtredende i «Homo religiosus» og lignende prosjekter, der utstillingen fungerer som en total installasjon, og der det er enda vanskeligere å skille

⁵⁶⁴ I *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (1983) argumenterer Johannes Fabian for at antropologi er tuftet på en mytisk forståelse av tid og rom. Dette baserer seg på to antagelser: (1) tid er en iboende egenskap ved verden (eller naturen, eller universet, det avhenger av argumentasjonen), (2) relasjoner mellom ulike deler av verden kan forstås som tidsmessig bestemt. Spredning i rom forstås direkte å reflektere sekvenser i tid. Når tid og rom kartlegges blir «over there» «back then», og det mest avsideliggende blir det mest primitive, målt i europeisk målestokk. Fabian 1983: 147–148

⁵⁶⁵ Lerstang 2016: 26–27

utstillingselementene fra hverandre.⁵⁶⁶ Fotografiene er komplekse gjenstander, og fotografier, enten de er kunst eller dokumentasjon, kan ha ulike agendaer. Spørsmålet er derfor om det er fruktbart å opprettholde en opposisjonell tenkning om forholdet mellom kunst og dokumentasjon når skillet mellom kunst og dokumentasjon viskes ut i de kulturhistoriske museenes utstillinger.

Kunstneriske intervensjoner

På 1960-tallet ble oppmerksomhet rettet mot maktstrukturene i kunstinstitusjonen og kunstens sosiale funksjon ble debattert.⁵⁶⁷ I kjølvannet av dette initierte flere kunstnere det som har blitt benevnt som kunstneriske intervensjoner.⁵⁶⁸ Kunstneriske



Figur 76 Mierle Laderman Ukeles performance *Transfer: The Maintenance of the Art Object* (1973) retter oppmerksomhet mot deler av museenes virksomhet som gjerne blir oversett. Foto: Ukjent

⁵⁶⁶ Niclas Östlind har også vært inne på at skillet mellom fotografi som kulturhistorie og fotografi som kunst er i ferd med å viskes ut. Han merker seg at fotografer i dag kan virke både innenfor en kulturhistorisk kontekst og i kunstfeltet uten at dette oppleves problematisk på samme måte som tidligere. Östlind 2014: 16

⁵⁶⁷ Marcel Duchamps urinal åpnet allerede i 1917 opp for diskusjoner omkring forholdet mellom kunstnere og museumsinstitusjonen. For mer om institusjonskritikken i kunsten, se blant annet Osborne 2002: 164–175.

⁵⁶⁸ Ordet intervensjon kommer fra det latinske ordet *intervenire*, som kan oversettes til «å komme imellom». Kunstnerisk intervensjon karakteriserer kunstnerisk praksis som tar sikte på å forstyrre maktrelasjoner i museer der allerede eksisterende gjenstander presenteres som en autoritær representasjon av en gitt kultur. La 2011: 217

intervensjoner tar oftest form som installasjoner eller performance, og de inkluderer gjerne gjenstander fra museenes samlinger og arkiver. Installasjoner består av ulike gjenstander satt sammen i romskapende «skulpturer».⁵⁶⁹ Installasjonenes gjenstandsorientering kan selvfølgelig gjøre det vanskelig å skille installasjonskunsten i kulturhistoriske utstillinger fra de andre elementer i utstillingene, det være seg gjenstander, fotografier eller tekster. Slik blir det synlig at bakgrunnen for installasjonskunst nettopp er kulturhistoriske utstillingsgenrer.

Utgangspunktet for kunstneriske intervensjonene var kritikken som på 1960-tallet ble rettet mot kunstinstitusjonen. Kunstnerne stilte spørsmålsteget ved kunstinstitusjonenes makt til å definere og konservere kunst, og ved hjelp av kunstneriske intervensjoner ble den hierarkiske strukturen til kunstinstitusjonen gjort synlig. I performansen *Transfer: The Maintenance of the Art Object* (1973) (Fig. 76) tok Mierle Laderman Ukeles for eksempel på seg rollen som museumsvaktmester. Etter å ha rengjort en mumiemonter på Wadsworth Atheneum Museum of Art, et av de eldste offentlige kunstmuseene i USA, lokalisert i Connecticut, overrakte hun et sertifikat til museets konservator. I en serie lignende performanser utført på 1970-tallet rettet Ukeles oppmerksomhet mot deler av museene og gallerienes virksomhet som ofte overses, som renholdsarbeid eller vakthold, men som likefullt som andre deler av museenes virksomhet er med på å opprettholde museumsinstitusjonen.⁵⁷⁰ Hun viste

⁵⁶⁹ Installasjonskunsten har preget den internasjonale kunsten siden 1970-årene. Den historiske bakgrunnen ligger i amerikansk action-painting og happenings fra 1950-årene. I disse bevegelsene ble lerretet først omdefinert fra en statisk bildeskjerm til et felt eller en arena der det foregikk hendelser og aktiviteter, og med happenings helt mot slutten av 1950-årene ble aktiviteten flyttet fra de tradisjonelle medier og over i dagligdage omgivelser, både innenfor og utenfor kunstinstitusjonen. I 1960-årene ble tendensene i retning av en kunstopplevelse som knyttet tiden det tok å oppleve verket til selve måten verket var organisert på, forsterket gjennom minimalistisk skulptur, environment og tableaux-kunst, dans og performance. I den minimalistiske kunsten, happenings og performance ble objektene eller gjenstandene brukt til å påvirke tilskuerens opplevelse av rommet de var plassert i. Installasjonskunsten er en videreutvikling av de fysiske gjenstandene og rekvisittene som ble brukt i de nevnte kunstneriske praksisene. Disse gjenstandene kunne være malerier eller skulptur, altså ting som var formet med en kunstnerisk intensjon, men det kunne også være *readymades* og mer dagligdage ting. Et av kjennetegnene ved installasjoner er at de kan bestå utelukkende av gjenstander som i seg selv ikke er kunstverk. Det er organiseringen og komposisjonen av gjenstandene som gjør installasjonen til kunst. Installasjoner undergraver muligheten av at et kunstverk kan oppleves statisk og fra et privilegert ståsted. De må i stedet oppleves gjennom deltagelse over tid. Dette gjør dem stedsspesifikke. Thorkildsen 2012

⁵⁷⁰ Overordnet rettet Ukeles performanser oppmerksomhet mot hierarkier som eksisterer både i arbeids- og i privatlivet når det gjelder fordeling av arbeidsoppgaver. Kategorier som klasse og kjønn har i denne sammenhengen stor betydning. Gary 2015: 1

samtidig at samme type aktivitet kan forstås svært ulikt avhengig av hvem som utfører arbeidet og hvilken plass den enkelte har i kunstinstitusjonens hierarkiske system.

Nokså raskt rettet kunstnerne også blikket mot institusjoner med kulturhistoriske samlinger og funksjoner.⁵⁷¹ Den afroamerikanske kunstneren Fred Wilsons utstilling «Mining the Museum» (1992) på Maryland Historical Society i USA blir ofte nevnt når det er snakk om kunstneriske intervensjoner i kulturhistoriske museer. I «Mining the Museum» omorganiserte Wilson gjenstander som befant seg i Maryland Historical Societys samlinger.⁵⁷² Installasjonen *Metalwork, 1723–1880* (1992) (Fig. 77) viser for eksempel ornamenterte sølvarbeider ved siden av et par



Figur 77 Fred Wilsons arbeid i kulturhistoriske museer er velkjent. I *Metalwork, 1723–1880* (1992) stilte han ut sølvarbeider sammen med en fotlenke. Alle gjenstandene ble hentet fra Maryland Historical Society og stilt ut som installasjoner i det samme museet. Foto: Ukjent

⁵⁷¹ Birchall 2012: 11

⁵⁷² Stein 1983: 110–115

fotjern. Med installasjonen peker Wilson på den ene siden på at Marylands økonomi historisk sett har vært avhengig av slavehandelen. På den andre siden fokuserer han på hvordan museer generelt, både på et bevisst og ubevisst plan, forsterker allerede eksisterende forskjeller. Wilson gjør oss i tillegg usikker på rollefordelingen mellom kunstneren og kuratoren, når han er med både på å velge ut de kulturhistoriske gjenstandene i utstillingen og setter dem inn i en kunstsammenheng gjennom å innlemme dem i hans installasjon. Dette igjen aktualiserer et institusjonelt kunstbegrep, og peker på det ofte avhenger av institusjonelle rammer om gjenstander defineres som kulturhistoriske gjenstander eller som kunst.

Intervensjon som samarbeid

Det siste tiåret har kulturhistoriske institusjoners samarbeid med kunstnere i betydelig grad økt sammenlignet med på begynnelsen av 1990-tallet.⁵⁷³ De kulturhistoriske museene har selv tatt initiativ til å inkludere kunstprosjekter i sine virksomheter, og flere kunstnere har fattet mer generell interesse for museumsinstitusjonen og det kulturelle minnet. Kunstprosjekter og utstillinger som undersøker arkivenes teknologi og deres relasjon til kunst, liv og politikk har også virket inn på prosjekter relatert til museene.⁵⁷⁴ Det kunsthistoriker Hal Foster har beskrevet som en arkivimpuls innenfor kunsten, har på den ene siden vært med på å rette søkelys mot arkiv som teoretisk begrep og som fysisk størrelse.⁵⁷⁵ Mens museets maktretorikk bokstavelig talt er på utstilling, er arkivets maktstrukturer skjult for publikum. Funksjonen til arkivene og museenes samlinger er likevel på mange områder overlappende, spesielt når det gjelder fotografi, som tradisjonelt har vært ordnet i arkiver innenfor museumsinstitusjonen.⁵⁷⁶ Med et grunnleggende ønske om å gjøre historisk informasjon, som er oversett eller feilplassert, fysisk nærværende, gjør kunstnere oss oppmerksom på det som ikke er innlemmet i-, eller som er valgt bort fra, samlinger og arkiver.⁵⁷⁷ Strukturen til det individuelle og til det kulturelle minnet kommer på denne

⁵⁷³ Birchall 2012: 18

⁵⁷⁴ Eliassen 2010: 29

⁵⁷⁵ Birchall 2012: 12; Breakell 2008: 2; Enwezor 2008: 14

⁵⁷⁶ Edwards og Lien 2014: 7

⁵⁷⁷ Hal Foster skriver om et annet eksempel i «An Archival Impulse», nemlig Tacita Deans 16 millimeterfilm *Girl Stowaway* (1994). Utgangspunktet for filmen er et funnet fotografi av Jean Jeinnie, en australsk jente som i

måten i søkelyset for mange kunstnere som befatter seg med arkiv. Christian Boltanskis fotobaserte installasjoner, som beveger seg i grenselandet mellom fiksjon og historisk dokumentasjon, gjør for eksempel synlig hvordan fotografi på en performativ måte virker inn på det komplekse forholdet mellom det individuelle og det kollektive minnet ved å dirigere det.⁵⁷⁸ I *Archive Dead Swiss* (1990), som er en allusjon til Holocaust, transformeres private fotografier om til monumenter over en historisk hendelse. Samtidig er det uvisst om fotografiene som stilles ut er genuine historiske dokumenter, eller bilder som er opptatt med tanke på å representere gitte individer og gitte hendelser.



Figur 78 Kristine Roepstorff, *Vitrine* og *Boy sitting on ruins*, fra utstillingen «Forløshetens wunderkammer» på Museet for samtidskunst i 2011. Foto: Andreas Harvik, Nasjonalmuseet

Kunstnere som jobber innenfor arkivimpulsen utfordrer også i større grad det eksisterende, kulturelle minnet gjennom å avdekke deler av arkiver som har vært

1928 skal ha befunnet seg på et skip på vei til England. Dean forsøker å rekonstruere livet til Jeinnie, men strander og ender opp med en assosiativ beretning som Foster beskriver som en allegori på arkivarbeidets ofte melankolske, svimlende og alltid ufullendte karakter. Foster 2004: 12

⁵⁷⁸ Enwezor 2008: 30–33

unnlatt fra offentligheten, eller intervensere med eksisterende arkiver og utvide eller manipulere disse.⁵⁷⁹ I *The Brightness of Shady Lives/The Black and White Diary* (2005/2009) har kunstnerduoen Elmgren & Dragseth produsert sitt eget arkiv, sitt eget familiealbum. Fotografiene som er rammet og installert på rekke og rad, er basert på fotografier av omgangskretsen til kunstnerne. Med sitt snapshotaktige uttrykk ligner fotografiene umiddelbart et konvensjonelt familiealbum, men referansen til homokulturen gjør det nettopp tydelig hvor konvensjonell familiealbumet som genre og arkiv er.

En interesse for kuriositetskabinettet har på den andre siden bidratt til å gjøre museene og deres utstillingsteknikker til medium for mange kunstnere det siste tiåret. På 1990-tallet aktualiserte den nye museologien kuriositetskabinettet gjennom å påpeke at denne utstillingsteknikken favoriserer visuell assosiasjon og personlig oppdagelse fremfor akademisk kunnskap og taksonomi, som 1800- og 1900-tallets utstillingsteknikker gjør.⁵⁸⁰ Kunnskapen om 1600- og 1700-tallets utstillingskulturer har spesielt inspirert installasjonskunstnere til å utforske gjenstander og gjenstandskulturer, og ta i bruk andre installasjonsprinsipper enn fremgangsmåtene som oppfattes som rasjonelle i samtiden. Kristine Roepstorffs totalinstallasjoner er ett eksempel på dette (Fig. 78). Mark Dion er et annet eksempel på en kunstner som er opptatt av kuriositetskabinettet og museumshistorie i et videre perspektiv. Flere av hans komplekse installasjoner er laget i tett samarbeid med museer og deres ansatte. Installasjonen *Cabinet of Curiosities* (2001) (Fig.79), vist på universitetsmuseet Weisman Art Museum i Minnesota i USA i 2001, inkluderte gjenstander fra femti akademiske gjenstandssamlinger som befinner seg på Minnesota University.⁵⁸¹ Et lengre samarbeid med fagfolk og studenter fra forskjellige deler av universitet lå til grunn for installasjonen. Gjenstandene som ble valgt ut ble presentert i ni kabinetter, og installasjonen representerer på denne måten Minnesota University i en slags totaliserende miniatyrverden.

⁵⁷⁹ Foster 2004: 5–6

⁵⁸⁰ Internasjonalt har Eilean Hooper-Greenhill vært en av dem som har fremmet kunnskap om kuriositetskabinettet. I nordisk sammenheng har dette arbeidet vært fulgt opp av blant annet Brita Brenna og Camilla Mordhorst. Brenna 2011; Mordhorst 2009; Hooper-Greenhill 1993 (1992)

⁵⁸¹ Sheely 2006

Selv om nyere kunstprosjekter i museene bærer preg av å ha et sterkt kollaborativt og prosessuelt fokus, og de ikke nødvendigvis tar utgangspunkt i en institusjonskritisk holdning, benyttes fremdeles begrepet kunstnerisk intervensjon



Figur 79 Mark Dion har gjort flere kunstprosjekter der han samarbeider tett med museumsinstitusjoner og deres ansatte. Installasjonen *Cabinet of Curiosities* (2001) baserer seg på gjenstander fra akademiske samlinger som tilhører Minnesota University.

for å karakterisere kunstnerisk praksis i de kulturhistoriske museene. Flere toneangivende kulturhistoriske museer har også jevnlig aktivitet som inkluderer kunst og kunstnere. Dette gjør det mulig å snakke om at kunstneriske intervensjoner inngår i

de kulturhistoriske museenes kuratoriske standardrepertoar.⁵⁸² I tillegg til å operere som konservator og kurator, ilegges kunstneren ofte også rollen som fasilitator eller pedagog.⁵⁸³ British Museum og Pitt Rivers Museum i England er to av museene som årlige innbyr gjestekunstnere til å oppholde seg ved museet, og til å utvikle kunstprosjekter som berører museets virksomhet.⁵⁸⁴ I Nordisk sammenheng har Världskulturmuseet i Göteborg, som ble åpnet i 2004, latt seg inspirere av deres arbeid, og de benytter ulike modeller for å inkorporere samtidskunst i museumsvirksomheten, gjerne i tett samarbeid med museets ansatte.⁵⁸⁵ Høsten 2015 organiserte kunstner Jacqueline Hoang Nguyen, som var i residens på Världskulturmuseet, en workshop for publikum med flerkulturell bakgrunn sammen med museets pedagog.⁵⁸⁶ Workshopen, som tok utgangspunkt i museets fotoarkiv og fotografier som publikum brakte med seg, hadde tittelen «Ni är här för att de var där». Deltagerorienteringen innenfor samtidskunsten og de kulturhistoriske museene, og tendensen med sosialt engasjert kunst⁵⁸⁷, spiller tydelig inn i dette prosjektet, i tillegg til at arkivteori står sentralt. I en blogg reflekterer Nguyen over workshopen. Hun skriver:

Through this exercise, photographs functioned as an aperture to narratives where the geopolitics of a place are explored through personal memories. In other words, photography does not only serve as a record of an event, but rather as a prism through which to think through other areas of the represented and of the non-represented. It becomes an evidence of the concealed.⁵⁸⁸

Selv om kunstnere som Nguyen har en tydelig stemme, vil noen hevde at nyere kunstprosjekter i kulturhistoriske museer vel så mye som å formidle kunstnerens

⁵⁸² Birchall 2012: 43–44

⁵⁸³ Birchall 2012: 13–18

⁵⁸⁴ Komissar og Kalvatn 2009: 9; Mordhorst 2009: 194–205

⁵⁸⁵ Hallberg og Rixon 2009: 54–55

⁵⁸⁶ Se <http://www.varldskulturmuseerna.se/etnografiskamuseet/forskning-samlingar/samlingar/air-blog/>, lastet og lest 12.08.2016.

⁵⁸⁷ Relasjonell estetikk, er en teori om, og samlebetegnelse på, en rekke ulike kunstneriske uttrykk og strategier som benyttes til å representere, produsere eller undersøke mellommenneskelige relasjoner og sosialt engasjement. Det var Nicolas Bourriaud som første gang brukte begrepet til å beskrive en tendens innenfor kunsten på 1990-tallet. I ettertid har denne tendensen innenfor kunsten vært omdiskutert, og kritikken av den relasjonelle kunsten går blant annet ut på at det estetiske kvalitetskriteriet har falt bort i bedømmelsen av den sosialt engasjerte kunsten, samtidig som denne kunsten synes å være immun mot kritikk ettersom den bidrar til å styrke sosiale bånd. Bishop 2006; Bourriaud 2007 (1998)

⁵⁸⁸ Se <http://www.varldskulturmuseerna.se/etnografiskamuseet/forskning-samlingar/samlingar/air-blog/>, lastet og lest 12.08.2016.

meninger budbringer museenes egne synspunkter og perspektiver som museene ønsker å assosieres med. Kunsthistoriker Miwon Kwon går så langt som å si at kunstneriske intervensjoner ofte fungerer som en utvidelse av museenes selvpromoverende apparat, der kunstneren legitimerer museets virksomhet gjennom å konnotere kritikalitet og samtidig trekker til seg publikum gjennom å ta del i kunstverdens kommersielle strukturer.⁵⁸⁹ All den tid det er kunstnerens autoritet å påpeke motsetninger og irregulariteter som iverksettes, har museene fortsatt mulighet til å frita seg ansvaret for kritikken som fremkommer gjennom kunsten. Dette gjør kunstnere særlig utsatte når det gjelder kunstprosjekter i museene. Selv om slike prosjekter tar utgangspunkt i samarbeid med museene, gir det ikke kunstnerne noen garanti for at de ikke til syvende og sist alene står ansvarlig for prosjektet.

Intervensjon som kulturpolitikk

I det norske museumslandskapet dukket kunstprosjekter opp i de kulturhistoriske museene først på 2000-tallet.⁵⁹⁰ For eksempel initierte Norsk kulturråd i 2007 pilotprosjektet «Museale forstyrrelser». Prosjektet skulle stimulere til utveksling og samarbeid mellom kulturarvsområdet og kunst.⁵⁹¹ Gjennom prosjektet ble fem kunstnere invitert til å gjøre kunstprosjekter i tilknytning til fire, svært ulike kulturhistoriske museer rundt omkring i landet.⁵⁹² «Museale forstyrrelser» resulterte blant annet i Beathe C. Rønnings kunstprosjekt *Folk & Ting* (2009) (Fig. 80) som består av en nettside der det er mulig å klikke seg inn på fire forskjellige områder med bilder, lyd og tekst fra samtidens Finnmark, representert gjennom henholdsvis Vadsø og Hammerfest.⁵⁹³ Prosjektet tar utgangspunkt i nedbrenningen av Finnmark og Nord-Troms på slutten av andre verdenskrig, og forsøker å forbinde den historiske hendelsen med samtiden. Kunstprosjektet tar utgangspunkt i enkeltmenneskers historier og deres

⁵⁸⁹ Kwon 1997: 102

⁵⁹⁰ Det betyr ikke at kunst ikke har blitt vist i kulturhistoriske utstillinger før 2000-tallet.

⁵⁹¹ For mer informasjon om prosjektet, se rapporten *Museale forstyrrelser: et forsøksprosjekt i regi av Norsk Kulturråd* (2009).

⁵⁹² De fem kunstnerne var Margareta Bergman, Jon Gundersen, Elise Storsveen, Pierre Lionel Matte og Beathe C. Rønning, og de fire museene var Varanger Samiske Museum, Hedmarksmuseet, Valdres Folkemuseum og Gjenreisningsmuseet for Finnmark og Nord-Troms.

⁵⁹³ Prosjektet ble lansert på Gjenreisningsmuseet for Finnmark og Nord-Troms i januar 2009. For mer om prosjektet, se nettsiden www.folkogting.no, lastet og lest 09.12.2016, og Rønning 2009.

forhold til ting. Det fremstår løsrevet fra Gjenreisningsmuseet for Finnmark og Nord-Troms, selv om det tematisk knytter seg opp mot museets arbeidsområde.



Figur 80 Stillbilde fra Beathe C. Rønnings kunstprosjekt *Folk & Ting* (2009). Prosjektet inngikk i «Museale forstyrrelser», som ble initiert av Norsk kulturråd i 2007. Foto. Beathe C. Rønning

I en forlengelse av «Museale forstyrrelser» tok Forsvarsmuseets i 2008 initiativ til et Artist-in-Residence-prosjekt.⁵⁹⁴ Prosjektet hadde oppstart i 2010 med Morten Traavik som den første AiR-kunstneren. Han presenterte i løpet av året en serie kunstverk under overskriften «Herwerk».⁵⁹⁵ I installasjonen *Let`s be honest* (2010) (Fig. 81) benytter Traavik en av de eldste amerikanske atomrakettene som readymade.⁵⁹⁶ Raketten, som går under klengenavnet Honest John, ble tilbudt Norge gjennom NATOs våpenhjelpsprogram på 1950-tallet. Ettersom Norge ikke tillater utplassering av atomvåpen i fredstid, ble rakettene utstyrt med en konvensjonell sprengladning, og allerede i 1964 ble våpensystemet faset ut. Til *Let`s be honest* fikk

⁵⁹⁴ Slettevåg og Brekke 2012: 4

⁵⁹⁵ Kobbavik 2012: 12–25; Stephens 2010: 20

⁵⁹⁶ Slettevåg og Brekke: 10; Johansen 2010

Traavik laget en syv meter lang kondom som ble tred over raketten, som en symbolsk beskyttelse mot europeisk våpenpolitikk.

Let`s be honest førte til sterke reaksjoner, og debatten rundt Traaviks Herwerk-serie ledet til slutt til at Forsvarsmuseets AIR-program, som var planlagt å vare frem til 2014, ble avviklet etter påtrykk fra Forsvaret.⁵⁹⁷ Dette viser at til tross for at museene de siste tiårene har omfavnet kunstneriske intervensjoner som kuratorisk praksis, så er ikke alle museer for enhver pris villig til å gi seg hen til resultatene av en slik praksis.



Figur 81 Morten Traaviks installasjon *Let`s be honest* (2010) skapte debatt rundt Forsvarsmuseet, og Norges forsvarspolitik. Foto: Ukjent

⁵⁹⁷ Kobbervik 2012: 12–25

At Forsvarsmuseets AiR-prosjekt anno 2010 ble kneblet, er særlig interessant med tanke på at ideer om museenes dialog- og demokratifunksjon i stor grad har formet den norske museumspolitikken det siste tiåret. Prosjektet eksemplifiserer i tillegg Kwons poeng om at så lenge kunstneren har autoritet til å påpeke kritikkverdige forhold, så har museet mulighet til å ta avstand fra kritikken som kunsten avstedkommer.

Total installasjon

Direktør ved Perspektivet Museum, Astri Fremmerlid, har lenge vært opptatt av at kulturhistoriske museer har noe å vinne på å samarbeide med kunstnere. Nasjonalt har hun vært pådriver for at et slik engasjement fremmes gjennom museumspolitiske tiltak, som det nevnte prosjektet Museale forstyrrelser.⁵⁹⁸ Perspektivet Museums utstilling «Homo religiosus», kom til i samarbeid med scenograf og bildekunstner Lawrence Malstaf og musiker Aggie Peterson (Fig. 82, Fig. 83).⁵⁹⁹ Utstillingen tar for seg menneskets søken etter mening og sammenheng gjennom religionsutøvelse, og baserer seg på et dokumentasjonsprosjekt⁶⁰⁰ gjort i tilknytning til åtte religiøse felleskap i Tromsø. Prosjektet har fokus på hverdagsreligiøsitet. Dette har sammenheng med bakgrunnen for dokumentasjonsprosjektet, som var en observasjon av at religion i stadig større grad er en del av den offentlige samtalen, men at den gjerne er satt inn i en globalpolitisk kontekst preget av konflikt og terrorfrykt.⁶⁰¹

Intervjumaterialet og museal fotodokumentasjon utgjør sammen med Malstafs installasjoner og Petersons lydverk de primære utstillingselementene i «Homo religiosus». Sammenstillingen av materialet gjør det vanskelig å skille de enkelte elementene fra hverandre, og utstillingen fremstår som et hele.⁶⁰² På samme måte som en total installasjon etablerer «Homo Religiosus» en romlig struktur som omslutter

⁵⁹⁸ Astri Fremmerlid satt i styringsgruppen for «Museale forstyrrelser».

⁵⁹⁹ Utstillingen åpnet i 2015. Se <http://www.perspektivet.no/utstilling/homo-religiosus/>, lastet og lest 27.01.2016.

⁶⁰⁰ Det er gjort 40 kvalitative intervjuer i forbindelse med dokumentasjonsprosjektet og 6000 fotografier er opptatt. I tillegg er det gjort lyd- og filmopptak. Alt materialet er innlemmet i museets samlinger. Olsen 2016: 40

⁶⁰¹ Olsen 2016: 38

⁶⁰² Dette til tross for at tekstene i utstillingen referer til Malstafs installasjoner og Petersons lydverk som avgrensede kunstverk.

betrakteren, oppleves sammenhengende og skaper en egen atmosfære.⁶⁰³ Det er også museets intensjon at «(...) kunst og kunnskap skulle spille sammen og fremstå som en samlet helhet.»⁶⁰⁴ Det skriver prosjektleder for utstillingen, Marianne A. Olsen, i artikkelen «Æ bruke ikkje å snakke så høgt om de her tingan». I en omtale av «Homo religiosus» på museets nettside gjøres det likevel et skille mellom kunst og dokumentarisk materiale:

I kunsten kommer den eksistensielle og religiøse dimensjonen til uttrykk som en type innsikt hinsides fornuftens kjølige viten. Kanskje kan man betrakte kunsten som et vindu innover, mens utstillingens dokumentariske materiale gir et nytt utsiktspunkt for å se byen Tromsø.⁶⁰⁵

Ved å ta i bruk synet som metafor fremhever teksten henholdsvis kunstens subjektive og ekspressive karakter og det dokumentariske materialets objektive og



Figur 82 I Perspektivet Museums utstilling «Homo religiosus» (2014) er eldre og nyproduserte installasjoner av Lawrence Malstaf plassert sammen med historisk fotografi og museal fotodokumentasjon. Foto: Mari Hildung

⁶⁰³ Jeg tar utgangspunkt i kunstneren og kritikeren Ilya Kabakovs bruk av begrepet. Selv om Kabakov først og fremst bruker begrepet for å beskrive kunst, fungerer hans beskrivelse en total installasjon godt i forhold til «Homo religiosus». For mer om Kabakovs måte å bruke begrepet på, se Hellandsjø 1996.

⁶⁰⁴ Olsen 2016: 41

⁶⁰⁵ Se <http://www.perspektivet.no/utstilling/homo-religiosus/>, lastet og lest 27.01.2016

referensielle karakter. En dikotomisert tankegang er på den ene siden gjennomgripende i museets beskrivelse av kunsten og dokumentasjonen i utstillingen. På den andre siden tilkjenner museet samtidig at kunst har evne til å skape innsikter og utsagn om verden. Også kunsten *ser*, for å si det med den samme metaforen. Selv om, eller nettopp fordi, kunst karakteriseres som «hinsides fornuftens kjølige viten» gis den en likestilt plass i utstillingen med det dokumentariske materialet. Det er altså hverken kunstens eller dokumentasjonens sannhetsgehalt som er Perspektivet museums anliggende. I fokus er kunsten og dokumentasjonens evne til på forskjellige måter å formidle flerstemmige innsikter og utsagn om verden og skape følelser. Begrepet «dialogisk utstilling», som Olsen tar i bruk i artikkelen, er relevant i så måte fordi begrepet fokuserer på utstillingen som noe prosessuelt. Olsen argumenterer for at den dialogiske utstillingen legger vekt på en ide om at mening igjen og igjen oppstår i samspill mellom sender og mottager.⁶⁰⁶ For å styrke dialogen legger Perspektivet Museum ifølge Olsen til rette for at de besøkendes egne opplevelser og erfaringer aktiveres i møte med utstillingselementer og omvisere, blant annet gjennom å inkludere kunst. Det er likevel ikke uten kritikk Olsen diskuterer den dialogiske utstillingstypen. Hun spør for eksempel om museene gjennom å åpne opp for tolkninger og flerstemmighet bryter med publikums forventninger til hva man vil møte i museumsutstillinger.⁶⁰⁷ Et sted gjengir Olsen også en negativ kommentar fra museumspublikummet som går på nettopp dette:

Også i «Homo Religiosus» har Perspektivet Museum valgt å lage en utstilling som er annerledes enn det mange forventer på et kulturhistorisk museum. Den har få tekster, ulike religioner og retninger er i liten grad presentert hver for seg, og kunstinstallasjoner gir besøkende flere spørsmål enn autorative svar. (...) En gjennomgang av gjestebøkene viser at det også har vært misfornøyde besøkende: «Nei, jeg syns *Homo Religiosus* ble for overflatisk. Og jeg mistenker forvirrende for mange. Hilsen religiøs.» Imidlertid (sic.) er det langt flere entusiastiske kommentarer. Mange vektlegger nettopp den sanselige opplevelsen. (...) Dette tolker vi som tegn på at besøkende ikke vil belæres gjennom autorative fortellinger.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Olsen 2016: 49

⁶⁰⁷ Olsen 2016: 48

⁶⁰⁸ Olsen 2016: 52

Olsens argumentasjon om at kunst i de kulturhistoriske museenes utstillinger er med på å fremme assosiasjon og opplevelse, gi rom for subjektivitet og motvirke ensidig narrasjon er gjenkjennelig.⁶⁰⁹ Ideen om at fotografi tillater og oppmuntrer til mangfoldige fortolkninger, i stedet for å ha en enkelt fortolkning som mål, har hatt betydning for at fotografi i økende grad har blitt tatt i bruk av museene.⁶¹⁰ Kunstnerne Anna Viola Hallberg og Annika Karlsson Rixon lener seg på en lignende begrunnelse når de i katalogen til «Museale forstyrrelser» diskuterer samtidskunstens rolle i det kulturhistoriske museet.⁶¹¹ Til tross for at Hallberg og Rixon baserer sin tekst på en forståelse av at kunst og kulturhistoriske museer grunnleggende er forskjellige, så peker de på at det eksisterer likhetstrekk mellom kunsten og det kulturhistoriske museet.⁶¹² Det er et viktig poeng. Kunst i moderne tid har på en relativt fri måte forholdt seg både til fiksjon og dokumentasjon. Den dokumentariske vendingen i kunsten som fant sted på 1990-tallet, er bare ett eksempel på kunst som befatter seg med dokumentasjon. De kulturhistoriske museene på den andre siden forholder seg både til vitenskap og dokumentasjon, og på en lignende måte som kunsten relaterer de seg fritt til fiksjon gjennom å representere, illustrere og fremstille. De likhetstrekkene mellom kunst og kulturhistoriske utstillinger som Hallberg og Rixon vektlegger, blir sjelden bragt opp, og de er lett å overse fordi kunstens annerledeshet hele tiden blir vektlagt. Dette henger på den ene siden sammen med de kulturhistoriske museenes kobling til kulturhistorie og kulturvitenskap, og på den andre siden knytter det seg opp mot ideen om kunstinstitusjonens autonomi. Både de kulturhistoriske museene og kunstinstitusjonen har hatt interesse av å forfekta at kunstnerisk erkjennelse er noe annet enn vitenskapelig kunnskap. Spørsmålet er om det fortsatt er fruktbart å fokusere på ulikhet fremfor å vedkjenne seg likhet? Kanskje handler det om noe grunnleggende annet, noe som går forut for en slik todeling?

⁶⁰⁹ Se også Turpeinen 2006: 92.

⁶¹⁰ Edwards 2010: 23; Berkaak 2009: 14-15; med referanse til Edwards 2001

⁶¹¹ Hallberg og Rixon 2009: 62

⁶¹² Hallberg og Rixon 2009: 53



Figur 83 Lawrence Malstaf har i tillegg til å vise frem sine installasjoner i utstillingen, det overordnede ansvaret for scenografien til «Homo religiosus» (2015) på Perspektivet Museum. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Kunnskapsmantra

Et av kjennetegnene ved moderniteten er en gjennomgripende refleksivitet.⁶¹³ På bakgrunn av at kunnskap oppfattes som omskiftelig og usikker, er refleksjon over hvordan kunnskap dannes vel så viktig innenfor vitenskapene som selve kunnskapsproduksjonen. Men refleksjon er ikke bare noe som kreves av forskere og vitenskapsfolk. Kunnskapsproduksjon og forskning knyttes stadig tettere opp flere deler av samfunnet, også kunstinstitusjonen, og bidrar til at begreper som vanligvis har vært koblet opp forskning og vitenskap inntar nye felt. Kunstnere og kunstinstitusjoner beskriver for eksempel i økende grad sin egen aktivitet som forskning, refleksjon eller kunnskapsproduksjon.⁶¹⁴ Det er ikke lenger nok for kunstnere å beherske et materiale og ut fra dette materialet skape forskjellige gjenstander. Kunstnerne skal kunne reflektere over egen arbeidsprosess og sette det de skaper inn i en større kontekst.⁶¹⁵

⁶¹³ Giddens 1990: 38–40

⁶¹⁴ Meld. St. 23 (2011 – 2012) *Visuell kunst*: 11; Borgdorff 2009: 8–10; Borgdorff 2006: 7–9

⁶¹⁵ Borgdorff 2009: 8–9; Kwon 1997: 102–103

Fordi refleksjon forstås som et sentralt produkt av den kunstneriske prosessen, er kunstnere etterspurt innenfor samfunnssfærer som befatter seg med forskning- og kunnskapsproduksjon.⁶¹⁶ Legitimitetsspørsmålet gjelder også de kulturhistoriske museene. Jeg har tidligere i avhandlingen vært inne på at blant annet ny museologi har bidratt til at selvrefleksjon i dag oppfattes som grunnleggende for museumsvirksomheten.⁶¹⁷ Selv om forskning alltid har vært en integrert del av museenes virksomhet, har et krav om at museenes forskning skal ha samme form og følge samme struktur som forskningen som foregår på universitetene, gjort seg gjeldende det siste tiåret. Det viser blant annet museumspolitiske tiltak og strukturelle endringer innenfor museumssektoren.⁶¹⁸

I en rapport som evaluerer Forsvarsmuseets AiR-prosjekt fremhever tidligere direktør i Norsk Kulturråd, Anne Aasheim, og tidligere avdelingsdirektør for kultur i Norsk Kulturråd, Vibeke Mohr, at bruk av kunst i kulturhistoriske museer skal hjelpe museene til å skape «kunnskap og opplevelse», «kritisk refleksjon og skapende innsikt».⁶¹⁹ Aasheim og Mohr er ikke de eneste om bruker begrepene *kunnskap*, *refleksjon* og *innsikt* når det argumenteres for kunstens plass i de kulturhistoriske museene. De referer til og med selv til Stortingsmelding nr. 49, *Framtidas museum*, der dette er et viktig poeng. Jeg har allerede koblet kunstens inntog i det kulturhistoriske museet til troen på kunstens avantgardistiske potensial til å forstyrre eller bryte ned museenes autoritære fortellinger og maktstrukturer, til å endre verden.⁶²⁰ Det som i liten grad har vært poengtert i litteratur som omhandler kunstneriske intervensjoner, er at begrunnelsen for å involverte kunst i de

⁶¹⁶ Filosof og musikkteoretiker Henk Borgdorff snakker om at en utvidelse av kunstnerens virksomhet på den ene siden kan forklares ut fra eksterne omstendigheter, ettersom kunstnere i økende grad operer i et utvidet felt og derfor må kontekstualisere og posisjonere sitt arbeid ovenfor det offentlige, oppdragsgivere eller andre samarbeids- og tilskuddsparter. På den andre siden mener han fokuset på forskning og refleksjon kommer fra kunstfeltet selv, som i tiltagende grad problematiseres av det omliggende samfunnet. Til tross for at det virker som om kunstfeltet ikke har behov for å legitimere sin egen virksomhet mener Borgdorff at kunstens dreining mot kunnskap og forskning nettopp er et bevis på det motsatte. Borgdorff 2009: 5–9; med referanse til Adorno 1970: 12

⁶¹⁷ Turpeinen 2006: 83

⁶¹⁸ I 2010 ble satsingen Forskning om museer og arkiv etablert som et samarbeid mellom Norsk kulturråd og tidligere ABM-utvikling. Målet med forskningsprogrammet var å stimulere til forskningsaktivitet, publisering i fagfelleverderte kanaler og til samarbeid med universitet- og høyskolesektoren. Ryymin 2016: 52–54; Heen og Salomon 2013: 11–13; Maurstad og Hauan 2012: 23–24; Ydse 2007: 8–11

⁶¹⁹ Aasheim og Mohr 2012: 2; med referanse til St. meld. nr. 49 *Framtidas museum*

⁶²⁰ Turpeinen 2006: 83

kulturhistoriske museene i tiltagende grad tar i bruk retorikk som knytter seg opp mot kunnskapsmantraet i dagens samfunn, slik som hos Aasheim og Mohr. Når det gjelder diskusjonen om en oppjustering av museumsfotografiens rolle i det kulturhistoriske museet, er et av aspektene som har vært vektlagt at museumsfotografiene har et kritisk potensial, og at de nettopp kan synliggjøre kunnskapsfelt i museene som andre kilder ikke gir tilgang til.⁶²¹ Ideen om at fotografi er en viktig historie kilde, ligger på den ene siden til grunn for en slik forståelse. På den andre siden er det noe ved billedannelsens subjektivitet som åpner opp for en annen form for kunnskapsproduksjon enn den vi vanligvis snakker om.

På politisk plan handler dreiningen mot kunnskap og forskning om at samfunnet vårt ikke lenger kan konkurrere på markedet når det gjelder produksjon av varer. Det settes i stedet lit til at kunnskapsproduksjon og tjenester skal være en motor i samfunnsutviklingen. Kunstens verdi, og de kulturhistoriske- og kulturvitenskapelige virksomhetenes verdi, defineres i tiltagende grad ut fra deres samfunnsnytte.⁶²² Det blir ikke lenger tatt for gitt at kunst, museumsarbeid og kulturvitenskapelig forskning har en verdi i seg selv. Dette presser både de kulturhistoriske museene og kunstinstitusjonen til hele tiden å rettferdiggjøre hva de holder på med. Selv om kunstnere bevisst søker en type anerkjennelse og sosial status som i vår kultur tilskrives akademisk arbeid, så er de også på vakt når det gjelder akademiseringen av kunsten, nettopp fordi akademiseringen forstås som en instrumentalisering, og dermed oppleves som en trussel mot kunstneres kreativitet, oppfinnsomhet og frihet.⁶²³ Ettersom museene representerer forsknings- og kunnskapssamfunnet, påvirker dette kunstnerne til å holde en armlengdes avstand til museene. Likeledes holder de kulturhistoriske museene en armlengdes avstand til kunstnere, fordi de assosieres med en form for autonomi som er vanskelig å forsvare, og som samtidig ikke samsvarer med de strenge vitenskapelige kravene som stilles utenfra. Dette bidrar til at relasjonen mellom kunst og det kulturhistoriske museet delvis er preget av en form for ambivalens. På den ene siden argumenteres det for at kunst kan skape

⁶²¹ Born 1998: 227

⁶²² Borgdorff 2009: 8–10; Borgdorff 2006: 24–25

⁶²³ Ifølge Hank Borgdorff er det gode grunner til å forsvare kunsten mot det han beskriver som uopprettelige ønsker fra enkeltmennesker og institusjoner om å formalisere kunstinstitusjonen, for eksempel gjennom akademisering av kunstakademiene. Borgdorff 2009: 8–9; Borgdorff 2006: 8

refleksjon og kunnskap om kulturhistoriske- og kulturvitenskapelige forhold, og derfor har sin naturlige plass i det kulturhistoriske museet. På den andre siden gjøres det et poeng ut av at kunsten gjør dette på en annerledes- og friere måte enn de kulturhistoriske museene selv. Med «Flytende russisk» og «Homo Religiosus» friskt i minne er det interessant å legge merke til at utstillingene i seg selv ikke dyrker en ambivalent holdning gjennom å skille mellom bilder og gjenstander, mellom dokumentasjon og kunst. I stedet bidrar utstillingene til å viske ut hierarkier mellom forskjellige utstillingselementer, enten det gjelder bilder, gjenstander, tekst eller andre typer materialiteter.

Hvis en ser nærmere på den funksjonen de kulturhistoriske museenes tilskrives i norsk kulturpolitikk, er den også til forveksling lik funksjoner som tilskrives kunsten.⁶²⁴ Spørsmål, dialog og aktualitet er begreper som går igjen, og deltagelsesaspektet som disse begrepene innehar, er knyttet til idealer om demokratisering, bemyndigelse og rettferdighet, som igjen baserer seg på sosiale og politiske ideer om forbindelser mellom mennesker.⁶²⁵ I tillegg til «Flytende russisk» og «Øyeblikk» finnes det flere eksempler på at likhetsidealet som reder grunnen for de kulturhistoriske museenes utstillingsarbeid i Norge i dag ikke bare handler om museenes synliggjøringsprosjekt.⁶²⁶ Gjennom å etterstrebe likhet i museenes måte å forholde seg til ulike materialer på, mener jeg det er mulig å snakke om at det demokratiske idealet til museene også omslutter den materielle delen av museumsvirksomheten. Til syvende og sist er mange av museene ikke så opptatt av å

⁶²⁴ Se for eksempel, Meld. St 23 (2011–2012) *Visuell kunst*; St.meld.nr. 49 (2008-2009) *Framtidas museum: Forvaltning, forskning, formidling, fornying*; *Museale forstyrrelser: et forsøksprosjekt i regi av Norsk kulturråd* 2009; Maurstad og Hauan 2012: 22–24; Ydse 2007: 34–38.

⁶²⁵ Brenna 2016: 38

⁶²⁶ Et prosjekt som utmerker seg i norsk sammenheng gjennom ikke å problematisere de forskjellige typene materialiteter som inngår prosjektet er Tingens metode. Prosjektet er et samarbeidsprosjekt mellom Oslo Museum, Kulturhistorisk museum og Norsk Teknisk Museum, og hadde oppstart i 2016. Tingens metode tar utgangspunkt i åpenhet og inkludering, og spør om det er mulig å kombinere dette med museenes kjerneaktiviteter, forvaltning, forskning og formidling. Med inspirasjon fra Bruno Latours teori, som han utforsket i utstillingen «Making Things Public» (2005), er det ting og materialiteter som er omdreiningspunkt for prosjektet der museenes ansatte, publikum, forskere og kunstnere inngår. Et av underprosjektene, Olsens kikkert, har som ambisjon å lage en politisk sak ut av en ting. Gjenstanden prosjektet tar utgangspunkt i er en stjerneikkert som ble benyttet som instrument i Folkeobservatoriet i Christiania fra slutten av 1800-tallet frem til begynnelsen av 1900-tallet. Prosjektet aktiverer kikkerten gjennom publikasjoner, publikumsaktivitet og en utstilling. Den todelte utstillingen, som vises høsten 2016 på Norsk Teknisk Museum og ved Folkeobservatoriet i Holmenkollen, inneholder kikkerten i sine deler, et aktivt konserveringsverkssted og 20 kunstverk av norske og internasjonale samtidskunstnere. Se <http://www.tingenesmetode.no/>, lastet og lest 27.08.2016.

gjøre et skille mellom bilder og gjenstander, mellom dokumentasjon og kunst, men de fokuserer i stedet på å fremstille forskjellige måter å forstå verden på, og plassere dem side om side. Henk Borgdorff koker det ned til at det er en fundamental likhet mellom kunst og forsknings overordnede målsetning, som ifølge ham handler om å utvide menneskets horisont og berike verden.⁶²⁷ Slik jeg ser det, betyr dette hverken at museumsansatte eller kunstnere må overta hverandres metoder og teorier. For meg fungerer Borgdorffs argumentasjon i stedet som en påminnelse om at det kulturhistoriske museets potensial og kunstens potensial ligger i at de stoler på sine egne metoder og teorier samtidig som de erkjenner hverandres mulighet til å skape gangbare verdenssyn. Den kulturhistoriske utstillingens multimedialitet åpner også opp nettopp for en slik innrømmelse og heri har bildedannelse en vesentlig funksjon. Ved å vektlegge bildedannelse kan også museene på en radikal måte redusere vitenskapenes evidenskrav og gi rom for forandrende tenkning.⁶²⁸ Avslutningsvis skal jeg utdype hva jeg mener med dette.

Et estetisk regime

I innledningen til avhandlingen nevnte jeg et fotografi av Rune Johansen (Fig. 1). Fotografiet viser utsnittet fra interiøret i fjøsen til Johansens onkel og fokuserer på gjenstandene som befinner seg der. En av grunnene til at Johansens fotografi har fått plass i avhandlingen, er at det fungerer som et argument for at fotografiet ivaretar gjenstandene og miljøet, som det dermed ikke er behov for innlemme i en museumssamling.⁶²⁹ For Johansen klarer fotografiet å fange noe som for ham er vel så viktig som de enkelte gjenstandene som er representert i bildet. En annen måte å se det på er at gjenstandene i seg selv ikke er viktige, fordi det er bildegjøringen som er sentral. Det bildemessige handler altså ikke om å oppta og formidle viten, men det er medproduksjonen eller videredannelsen som skjer på bakgrunn av fotografiet som for han er poenget.

Det fremstår i utgangspunktet paradoksalt å snakke om en billedlig vending innenfor bildeteori, men om vi forstår en billedlig vending som en reaksjon på en

⁶²⁷ Borgdorff 2006: 11–25

⁶²⁸ Lund 2015: 125

⁶²⁹ Omvisningen fant sted tirsdag 17.09.2013 på Kaviar Factory i Henningsvær.

språklig vending, blir det tydelig at det er snakk om en ide om en oppreisning for bildet på bekostning av språket, eller kanskje ikke på bekostning av språket, men i likhet med språket. Kunsthistoriker Jørgen Lund legger frem en måte å forstå den billedlige vendingen på, som skiller seg fra en slik programmessig oppfatning.⁶³⁰ Han argumenterer for at det er mindre forskjell enn man skulle tro mellom spørsmål om hva bilder *er* og hva bilder *vil* eller *gjør*, så lenge ideen om at saken skal bringes i en slags metodisk stilling for erkjennelsen skal kunne videreføres. Lund er i stedet opptatt av at den billedlige vendingen har en dislokaliserende karakter, og med det sikter han til at bildet i denne tenkningen unndras en fastlåst og autorisert tolkning. Dette gir også mening når det er snakk om museenes dreining mot fotografier og kunst. Det dreier seg altså om noe annet enn å utstyre bildet med nye verbformer. En billedlig vending i Lunds forståelse tilbyr i stedet frihet fra tankemessige oppsett som i stor grad preger akademisk tenkning. Det handler om en åpning for at bilder er autonome og singulære øyeblikk i diskontinuitet med enhver autoriserende tenkning, for eksempel forståelsen av hva som utgjør forskningskompetanse. Lund skriver: «Det billedmessige handler om mer eller mindre omstøtende hendelser med paranormale trekk. En billedmessig vending må tenkes som en reduksjon av evidenskrav, så å si et vennskap med 'nattens blinde åpning'.»⁶³¹ Poenget hans er at en billedlig vending også påvirker ideen om hva resultatet av det intellektuelle- eller akademiske arbeidet er når det kommer til bildekunnskap eller bildevitenskap. Det dreier seg ikke lenger om å registrere og formidle viten om det bildemessige, men like mye om «(...) å være medproduserende, å lage bilder i en forstand som omfatter å godta å bli brukt som bilde selv. En billedmessig vending får dermed det som kan kallers et performativt trekk; en 'pågående videredannelse' eller mer radikalt sagt en 'forvandling til billeddannelsen'.»⁶³²

Det er en kjensgjerning at det sansemessige har fått en viktigere rolle i de kulturhistoriske museenes utstillingsformidling på 2000-tallet.⁶³³ Det er ikke nok at

⁶³⁰ Lund 2015: 124

⁶³¹ Lund 2015: 124

⁶³² Lund 2015: 125

⁶³³ Se Pabst 2014: 21–23 og <http://www.vl.no/kultur/formidler-gjennom-sansene-1.377274>, lastet og lest 27.08.2016.

museene presenterer oss for fakta om verden, altså at utsagn om verden underbygges, enten skriftlig eller ved hjelp av gjenstander og bilder. Vi skal sanse tingene og føle dem på vår egen kropp.⁶³⁴ Betrakterorienteringen i nyere museal fotodokumentasjon og utstillingene «Flytende russisk» og «Homo Religiosus» sine måter å omslutte publikum på, bekrefter erfaringsestetikkens posisjon i museene.

Museumspublikummets kontinuerlige videredannelse av det de blir med erfaringsestetikken en vel så viktig del av museenes utstillinger som de enkeltstående utstillingselementene, enten det gjelder fotografier, kunstneriske installasjoner eller gjenstander. Kunsthistoriker Bente Larsen beskriver kunstmuseenes bevegelse bort fra verket og mot erfaring som et spill av erkjennelseskrefter, og hevder at denne bevegelsen frigjør estetikken i forhold til det enkelte verk og i forhold til kunsten.⁶³⁵ I de kulturhistoriske museene kan noe lignende sies å skje når det foregår en bevegelse bort fra museumsgjenstandene og mot museale erfaring som en form for bildedannelse. I stedet for en ide om at museene skal overføre allerede eksisterende viten, gjør tanken om den museale erfaring som prosessuell og produktiv seg gjeldende.

Det var først på 1800-tallet at kunst og resepsjonen av kunst ble avsondret til et eget område av samfunnet – til kunstinstitusjonen.⁶³⁶ Med denne utviklingen tok kunsten avstand fra sitt antropologiske grunnlag i riter og feiringer og ble skilt ut fra hverdagslivet.⁶³⁷ Friedrich Hegels innsnevring av estetisk teori til kunstfilosofi som disiplin henger sammen med denne utviklingen. I motsetning til Hegels avgrensning av estetikken argumenterer Kjersti Bale for at det i dag er presserende å innlemme områder som mote, landskapsarkitektur og håndverk i den teoretiske forståelsen av estetikk.⁶³⁸ Dette begrunner hun med at grensen mellom kunst og andre estetiske frembringelser allerede i løpet av 1900-tallet ble mer flytende.⁶³⁹ Situasjonen

⁶³⁴ Kathrin Pabsts doktoravhandling *Mange hensyn å ta – mange behov å avveie* (2014) tar nettopp opp dette temaet, men hun er mer instrumentelt motivert når hun diskuterer hvilke moralske utfordringer ansatte i kulturhistoriske museer opplever i arbeidet med følsomme, samtidsrelaterte utstillinger. Pabst spør: Hvordan kan og bør de moralske utfordringene håndteres?

⁶³⁵ Larsen påpeker at dette impliserer en fare for et forfall til ren subjektivismen uten materiell forankring. Larsen 2006: 16

⁶³⁶ Bale 2009: 15

⁶³⁷ Jamfjør Gadamer 2008 (1977): 355–70

⁶³⁸ Bale 2009: 13

⁶³⁹ Bale 2009: 13

fotografiene inngår i, og resepsjonen av dem, veksler som et resultat av dette mellom å være en del av kunstinstitusjonen og hverdagslivet. Andre eksempler på at kunst og hverdagsliv flyter over i hverandre er bruken av readymades innenfor kunsten, eller den relasjonelle kunstens bruk av måltidet som en form for estetisk situasjon. Det handler om at kunstens form og innhold tar opp i seg formen og innholdet til hverdagslivet, men at formen og innholdet hentet fra hverdagslivet i kunsten iscenesettes på en annerledes måte enn i hverdagslivet selv.⁶⁴⁰ Det er dette Rancièr siterer når han beskriver det estetiske regimet av kunst.⁶⁴¹ I det estetiske regimet av kunst blir likhet et operativt prinsipp. For det første kan hva som helst gjøres til gjenstand for kunst. For det andre styres ikke lenger kunstopplevelsen av en søken etter å avdekke reglene et kunstverk er produsert i henhold til. For det tredje oppstår det en likhet mellom det som skal forstås eller oppleves, kunsten, og den som skal forstå eller oppleve, betrakteren. En slik likhetstanke har opphav i ide om at kunst er kommunikativ.⁶⁴² Om vi tar utgangspunkt i et utvidet estetikkbegrep er det mulig å snakke om at det estetiske regimet også finner sted innenfor de kulturhistoriske museenes virksomhetsområde. Deltagerorienteringen i kulturhistoriske museer det siste tiåret, enten det gjelder museenes samlings, dokumentasjons-, forsknings- eller formidlingsarbeid, er et eksempel på dette.⁶⁴³ Når det gjelder den museale fotodokumentasjonens estetikk, virker likhetsprinsippet for eksempel inn på hvordan fotografiene henvender seg, direkte eller indirekte, til betrakteren, og de legger til rette for en opplevd interaksjon mellom den som ser og det som blir sett innenfor selve bildet.⁶⁴⁴ Men et likhetsprinsipp omfatter også andre deler av de kulturhistoriske

⁶⁴⁰ Rancièr snakker om at det innenfor det estetiske regimet skjer en av-spesifisering av instrumenter, materialiteter eller arrangementer som er typiske for de forskjellige typene estetiske frembringelse, det være seg mote, vitenskap, populærkultur, kunst eller politikk. Rancièr 2008 (2004): 535

⁶⁴¹ Rancièr deler kunst inn i tre regimer som ikke er basert på en epokal inndeling av kunsthistorien, men som baserer seg på hvilke begrunnelser for kunst som er virksomme innenfor hvert regime, og som tar utgangspunkt i kunstens relasjon til andre praksiser. I det etiske regimet finnes ikke kunst i seg selv. Gjenstander og bilder er underlagt ikke-estetiske hensyn og eksisterer ikke som kunst, men som virkemiddel for religionsutøvelse for eksempel. I det representative regimet blir kunsten individualisert og oppnår en viss grad av frihet. Imitasjon ilegges en betydelig rolle og det etableres strenge regler for utførelsen av kunsten. Det estetiske regimet, som jeg viser til i hovedteksten, er det tredje regimet. Rancièr 2008 (2004): 539–540

⁶⁴² Bale 2009: 19

⁶⁴³ Brita Brenna reflekterer over deltagerorienteringen i museene i artikkelen «Kvalitet og deltagelse i museer». Hun stiller spørsmåltegn ved en ide om at deltagerperspektivet per se er godt, og oppfordrer til å tenke deltagerperspektivet sammen med et materielt perspektiv. Brenna 2016: 36–52

⁶⁴⁴ Se kapittel 5 og kapittel 6 i avhandlingen.

museenes virksomhet. I avhandlingen har jeg argumentert for at en ide som likhet er fundamental for synliggjøringsprosjektet til museene, som handler om å la mennesker og grupper som er marginalisert eller oversett av samfunnet komme til syne og bli hørt. De kulturhistoriske museenes vending mot fotografi og kunst legger i tillegg til dette til rette for en ide om likhet mellom bilder og gjenstander, språk og materialitet, og snur slik ryggen til en hierarkisk organisering av tingene.⁶⁴⁵

Ved å se nærmere på vendingen mot fotografier og kunst i kulturhistoriske museer de siste tiårene, blir det tydelig at det har noe for seg å dyrke et dobbelt blikk, ikke bare på fotografi og kunst, men også på museenes virksomhet som helhet. Når det ikke lenger er mulig å si når museumsfotografiene fungerer som kulturhistoriske dokumenter, og når de fungerer som kunst, settes den historiske dobbeltheten til fotografi og museum på spill, og forholdet mellom dokumentasjon og fiksjon oppløses ikke bare – det gjøres uinteressant.⁶⁴⁶

Den museale fotodokumentasjonen, de kunstneriske intervensjonene og museumsutstillingene er komplekse gjenstander som hver for seg krever at vi overkommer binær tenkning som setter opp et skille mellom bilder og gjenstander, språk og materialitet, dokumentasjon og kunst. Når jeg snakker om en vending mot fotografi og kunst i kulturhistoriske museer, sikter jeg derfor til flere ting. Jeg viser for det første til at fotografi og kunst er kommet i forgrunnen i de kulturhistoriske museene. For det andre overskrider de kulturhistoriske museenes vending mot fotografi og kunst en allerede etablert og hierarkisk oppstilling av objekter og subjekter, av forskere eller museumsansatte og museumspublikummet.⁶⁴⁷ Det er altså snakk om at en billedlig vending gjør seg gjeldende i museene. Ideelt, eller også radikalt sett, dreier de kulturhistoriske museenes åpning for bildet seg om en åpning for selvstendige eller enestående øyeblikk som er ute av synk med enhver legitimerende tenkning. Til slutt handler det derfor om noe enklere og mer

⁶⁴⁵ Se s.177–193 i avhandlingen. Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell er en sentral for tenkningen om at bilder må forstås løsrevet fra språket. Han hevder at bilder har et nærvær som unndrar seg vår lingvistiske evne til å beskrive dem eller fortolke dem direkte gjennom språket. Selv om bilder og språk står i en intim relasjon til hverandre kan de ikke betraktes som likeartede. Mitchell 2005: xv; 9–10

⁶⁴⁶ Det er når fotografiets paradoksale dobbelthet fastholdes, poengterer fotohistoriker Stewe Edwards, at de mest produktive måtene å se på fotografier kan utfolde seg. Edwards 2006: 117

⁶⁴⁷ Lund 2015: 124–125

grunnleggende enn spørsmål knyttet til forskning og kunnskapsproduksjon. Det er snakk om en anerkjennelse av at bildedannelsen er kjernen i meningsdannelsen selv, og en innrømmelse om at det er her forandrende tenkning foregår.⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ Lund 2015: 122

Kilder og litteratur*

Litteraturliste

- Aall, Hans: *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: Kort veiledning*. Oslo: Norske museers landsforbund 1925.
- Aarekol, Lena: *Kvenske minnesteder 1970-2001: Materialitet og minne*. Tromsø: Universitetet i Tromsø 2009.
- Aasheim, Anne og Vibeke Mohr: «Forord», i Brekke, Ashild Andrea og Siri Slettvåg (red.): *Balansekunst. Erfaringer fra Forsvarmuseets huskunstprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd 2012. s. 2.
- Adorno, Theodor W: «Valéry Proust Museum», i *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon* nr. 3 2006 (1983). s. 229–240.
- Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer: *Kulturindustri*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS 1991 (1947).
- Alpers, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: Penguin Books 1989 (1983).
- Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna: «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier», Amundsen, Arne Bugge og Bjarne Rogan (red.): *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. Oslo: Novus forlag 2010. s. 9–23.
- Amundsen, Arne Bugge, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (red.): *Museer i fortid og nåtid. Essay i museumskunnskap*. Oslo: Novus forlag 2003.
- Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna: «Museer og museumskunnskap. Et innledende essay», i Amundsen, Arne Bugge, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (red.): *Museer i fortid og nåtid. Essay i museumskunnskap*. Oslo: Novus forlag 2003. s. 9–24.
- Andersson, Dag: *Tingenes taushet. Tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag 2001.
- Appadurai, Arjun: «Introduction: commodities and the politics of value», i Appadurai, Arjun (red.): *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 1986. s. 3–63.
- Arvidsson, Alf: *Etnologi. Perspektiv och forskningsfält*. Lund: Studentlitteratur 2001.

- Axelsson, Bodil: «Samdok – Collecting and Networking the Nation as it Evolves», I *Lindköping: Lindköping University Electronic Press* 2011. s. 175–181, http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=062, lastet og lest 12.06.2013.
- Baglo, Cathrine: «Fotografiers materialitet: Bilders betydning for forestillinger om samisk kulturell fremmedhet», i *Tidsskrift for kulturforskning* 3 2012. s. 45–59.
- Baglo, Cathrine: «På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika», *Nordisk museologi* nr. 2 2012. s. 107–116.
- Baglo, Cathrine: *På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika*. Tromsø: Universitetet i Tromsø 2011.
- Baglo, Cathrine: «Utstilling av samer i tida 1822–1934», i *Samer på utstilling Ottar* 4 2007. s 3–10.
- Brekke, Åshild Andrea og Siri Slettevåg (red.): *Balansekunst. Erfaringer fra Forsvarmuseets huskunstprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd 2012.
- Bal, Mieke (red.): *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford University press.
- Bal, Mieke: «The discourse of the museum», i Grennberg, Reesa, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (red.): *Thinking about Exhibitions*. London og New York: Routledge 2010 (1996). s. 201–218.
- Bal, Mieke og Norman Bryson: «Semiotics and Art History», i *Art Bulletin* nr. 73 1991. s. 174–208.
- Bale, Kjersti: *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag 2009.
- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.): *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 2008.
- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: «Forord», i Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.): *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 2008. s. 9–10.
- Barthes, Roland: *Det lyse rommet*. Oslo: Pax Forlag 2001 (1980).
- Batchen, Geoffrey (red.): *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge: The MIT Press 2009.
- Batchen, Geoffrey: «SNAPSHOTCS: Art history and the ethnographic turn», i *Photographies* Volume 1 No 2 2008. s. 121–142.

- Bate, David: *Photography: The Key Concepts*. Oxford: Berg 2009.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press 1994 (1981).
- Baudrillard, Jean: *The System of Objects*. London: Verso 2005 (1968).
- Baxandall, Michael: *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven og London: Yale University Press 1985.
- Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. 1988 (1972).
- Bekeng, Silje: «De dødes liv», i *Bokmagasinet Klassekampen* lørdag 22. desember 2012. s. 4–7.
- Belting, Hans: «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», i *Critical Inquiry* 31 2005. s. 302–319.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. Oxon: Routledge 2009 (1995).
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen: Essay om kultur, litteratur og politikk*. Oslo: Gyldendal 1991 (1975).
- Benjamin, Walter: «The Author as Producer», i *New Left Review* 1/62 1970 (1934). s. 83–96.
- Bergson, Henri: *Matter and Memory*. USA: Lexington, KY 2011 (1911).
- Bergson, Henri: *Creative Evolution*. London: Electric Book Co 2001 (1907).
- Berkaak, Odd Are: «Samtidshistorie og fortidsrelatering», i Berkaak, Odd Are, Ågot Gammersvik, Svein Gynnild og Inger Johanne Lyngø (red.): *På sporet av den tapte samtid*. Oslo: Norsk Kulturråd/Fagbokforlaget 2009. s. 7–16.
- Berkaak, Odd Are: «'Bevissthet i vind' – samtidsdokumentasjon som sisyfosarbeid», i Fägerborg, Eva og Svein Gynnild (red.): *På ny kurs – museer, dokumentasjon og samtid*. Lillehammer: Norsam, Maihaugen 2007. s. 12–33.
- Berkaak, Odd Are: *Samtid: en lang historie, en evaluering av museenes tusenårsprosjekt Dokument 2000*. Oslo: Norsk kulturråd 2003.
- Berkaak, Odd Are: «Samtidsdokumentasjon: en spøkelseshistorie», i *Nordisk Museologi* 1-2 2001. s. 127–134.

- Berkaak, Odd Are: «Samtidskultur som påbegynt virkelighet: noen betraktninger om tolkningsstrategi», i Berkaak, Odd Are og Even Ruud: *Den påbegynte virkelighet: studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget 1992. s. 19–46.
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud: «Innledning», i Berkaak, Odd Are og Even Ruud: *Den påbegynte virkelighet: studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget 1992. s. 9–18.
- Berntsen, Lucyana (red.): *Årsberetning 1977: Tromsø Museum*. Tromsø: Tromsø Museum 1979.
- Berntsen, Lucyana (red.): i *Tromsø Museum årsberetning 1978*. Tromsø: Tromsø Museum 1978.
- Bertelsen, Lars Kiel: «Det avgjørende øjeblik: Fotografi, tableau og temporalitet», i Andersen, Elin og Karen Klitgaard Povlsen: *Tableau: Det sublimе øjeblik*. Århus: Klim 2001. s. 43–66.
- Bertlesen, Reidar: «Povl Simonsen», https://nbl.snl.no/Povl_Simonsen 13.03.2009, lastet og lest 17.12.2016.
- Bichop, Claire: «The Social Turn. Collaboration and its Discontents», i *Artforum* februar 2006. s. 178–183.
- Birchall, Danny: *Institutions and Interventions: Artists' Projects in Object-Based Museums*. MA Museum Cultures Dissertation. London: Birkbeck College, University of London 2012.
- Bjerke, Øvind Storm: «Vannskiller og veiskiller», i Veitberg, Jorunn (red.): *Forbundet frie fotografers 25 års jubileum*. Oslo: Bonytt Forlag 2000. s. 20–49.
- Bjerke, Øyvind Storm: *Konstruksjon eller virkelighet*. Horten: Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum 1999.
- Bjorli, Trond: «Gjenstandsfotografiets kvaliteter – fra Jenny Arnesen til Anne-Lise Reinsfelt», i Santa, Astrid (red.): *Gjennom fotografiets linse*. Oslo: Norsk Folkemuseum 2013. s. 24–33.
- Bjorli, Trond: «Fotobevaring og museumsbygging. Et skråblikk på fotobevaringens første 30 år i Norge», i *Fotonettverkets artikkelserie*. Horten: Preus Museum 2008. s. 1–26.

- Bjørkvik, Randi og Halvard Bjørkvik: «Dei kulturhistoriske musea og arbeidarkulturen», i Fuglum, Per og Jarle Simensen (red.): *Historie nedenfra. Festskrift til Edvard Bull på 70-årsdagen*. Oslo/Bergen/Stavanger/Trondheim: Universitetsforlaget AS 1984. s. 15–24.
- Bolt, Mikkel: *Samtidskunstens metamorfose*. København: Antipyrine 2016.
- Borgdorff, Henk: *Artistic research within the fields of science*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen 2009.
- Borgdorff, Henk: *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen 2006.
- Born, Georgina: «Public Museums, Museum Photography, and Limits of Reflexivity: An Essay on the Exhibition Camera Obscured: Photographic Documentation and the Public Museum», i *Journal of Material Culture* Vol. 3 1998. s. 223–254.
- Bourdieu, Pierre: *Photography. A Middel-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press 1990 (1965).
- Bourriaud, Nicolas: *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S 2007 (1998).
- Bratrein, Håvard Dahl og Einar Niemi: «Inn i rike: Politisk og økonomisk integrasjon gjennom tusen år», i Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan, og Helga A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det gjenstridige landet*. B. 1. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1994. s. 146–209.
- Bratrein, Håvard Dahl: «Ein bærgelig plads og eit børgt land», i Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helge A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det gjenstridige landet*. B. 1. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1994. s. 90–99.
- Bratrein, Håvard Dahl: «Det tradisjonelle kjønnsrollemønster i Nord-Norge», i Bratrein, Håvard Dahl, Eli Filseth, Siri Gerrard, Hanne Haavind, Elisabeth Klemetsen, Anne Solberg, Erna Svarte, Asbjørg Wiggen, Arne Kolstad og Merete Lie (red.): *Drivandes kvinnfolk. Om kvinner, lønn og arbeid*. Tromsø/Oslo/Bergen: Universitetsforlaget 1976. s. 21–38.
- Bratrein, Håvard Dahl: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Skifte, Ola (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1972*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1974. s. 87–92.

- Bratrein, Håvard Dahl: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Skifte, Ola (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1973*. Tromsø: Tromsø Musuem 1973. s. 63–73.
- Bratein, Håvard: «Nordnorsk folkelivsgransking», i Vorren, Ørnulv (red.): *Museum og universitet: Jubileumstidsskrift til Tromsø Museum 1872-1972*. Tromsø: Universitetsforlaget 1972. s. 96–103.
- Breakell, Sue: «Perspectives: Negotiating the Archive», i *Tate´s online Research Journal* 2008. s. 1-10,
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtm>,
 lastet og lest 09.02.2011.
- Brenna, Brita: «Kvalitet og deltagelse i museer», i Eliassen, Knut Ove og Øyvind Prytz (red.): *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Norsk kulturråd 2016. s. 36–52.
- Brenna, Brita og Eva Silvén: «Opponentindlæg», i *Norsk museologi* nr. 2 2012. s. 117–120.
- Brenna, Brita: «Materielle forbindelser: en natursamlende biskop og hans ordning av verden», i Brenna, Brita (red.) *Materiell kultur og kulturens materialitet*. Oslo: Novus Forlag 2011. s. 21–40.
- Brenna, Brita: «Gjort er gjort. Universitetsmuseene post factum», i Hauan, Marit Anne og Anita Maurstad (red.): *Museologi på norsk: universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika Forlag 2012. s. 231–237.
- Brenna; Brita: *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske deltakelsen*. Oslo: Universitetet i Oslo 2002.
- Brown, Bill (red.): *Things*. Chicago: University of Chicago Press 2004.
- Brox, Ottar: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i *Tromsø Museum årsberetning 1964*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1965. s. 47–51.
- Brox, Ottar: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Vorren, Ørnulv (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1963*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1964. s. 39–44.
- Brox, Ottar: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Vorren, Ørnulv (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1962*. Tromsø: Tromsø Museum 1962. s. 45–51.

- Brox, Ottar og Povl Simonsen: «Nyere kulturhistoriske samlinger: Administreres under Arkeologisk avdeling», i Vorren, Ørnulf (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1961*. Tromsø: Tromsø Museum 1961. s. 59–62.
- Bryson, Norman: *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books 1990.
- Bothner-By, Annelise: *Refleksjon. Et utviklingsarbeid om utstillingsdesign for museer*. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo 2015.
- Bryson, Norman: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. London: Palgrave 1983
- Bucchi, Massimiano: «Of deficits, deviations and dialogues. Theories of public communication of science», I Bucchi, Massimiano og Brian Trench (red.): *Handbook of Public Communication of Science and Technology*. London og New York: Routledge 2008. s. 57–76.
- Buchili, Victor (red.): *The Material Cultural Reader*. Oxford: Berg 2002.
- Buchloh, Benjamin: «Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive», i *October* 88 1999. s. 117–145.
- Burgin, Victor: «Photography, Phantasy, Function», i Burgin, Victor (red.): *Thinking photography*. Hampshire: Palgrave Macmillian 1988 (1982). s. 177–216.
- Burr, Vivien: *An introduction to social constructivism*. London: Routledge 1995.
- Butler: Judith: *Undoing Gender*. New York: Routledge 2015 (2004).
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 2008 (1990).
- Cartier-Bresson, Henri: *The decisive moment*. New York: Simon og Schuster 1952.
- Christiansen, Palle Ove: *Kulturhistorie som opposisjon: Træk av forskjellige fagtraditioner*. Fredriksberg: Samleren 2000.
- Clifford, James: *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts og London, England: Harvard University Press 1997.
- Coombes, Annie E: «Museums and the Formation of National Cultural Identities», i Preziosi, Donald og Claire Farago (red.): *Grasping the world. The idea of the museum*. Hants: Ashgate 2004 (1988). s. 278–297.

- Corbin, Alain: «Backstage», i Perrot, Michelle (red.): *A History of Private Life. From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge og London: The Belknap Press of Harvard University Press 1990 (1987). s. 451–667
- Coser, Lewis A: «Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945», i Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press 1992 (1941). s. 1–34.
- Cuno, James: *Museums matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago og London: The Univesrity of Chicago Press 2011.
- Crane, Susan A.: «The pictures in the background. History, memory and photography in the museum», i Tumblety, Joan (red.): *Memory and History. Understanding memory as source and subject*. London og New York: Routledge 2013. s. 123–139.
- Crang, Mike og Divya P. Tolia-Kelly: «Nation, race, and affects: senses and sensibility at national heritage sites», i *Environment and Planning A* 2010 Vol. 42. s. 2315–2331.
- Crimp, Douglas: *On the Museums's Ruins*. Cambridge og London: The MIT Press 1993.
- Dahlman, Eva (red.): *Verklighetsbilder? Om fotografer och fotografier i museernas samtidsdokumentation*. Stockholm: Nordiska museet/Samdok 1999.
- Damsholt, Tine og Dorthe Gerd Simonsen: «Materialiseringer: Processer, relationer og performativitet», i Damsholt, Tine, Dorthe Gert Simonsen, og Camilla Mordhorst (red.): *Materialiseinger: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Århus Universitetsforlag 2009. s. 9–37.
- Danbolt, Mathias: «Touching history: Archival Relations in queer art and theory», i Danbolt, Mathias, Jane Rawley og Louise Wolthers (red.): *Lost and found: queering the archive*. København og Umeå: Nikolaj Kunsthal og Bildmuseet 2009. s. 27–45.
- Danto, Arthur: «The Artworld», i *The Journal of Philosophy* Volume 61 Issue 19 1964. s. 571–584.
- DeSilvey, Caitlin: «Observed Decay, Telling Stories with Mutable Things», i *Journal of Material Culture* 11(3) 2006. s. 318–38.

- Didi-Huberman, Georges: *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2005 (1990).
- Domanska, Ewa: «The material presence of the past». i *History and Theory* 45 2006. s. 337–348.
- Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan, Einar Niemi, og Helge A. Wold: «Den besværlige identiteten», i Drivenes, Einar-Arne, Hauan Marit Anne og Helga A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det gjenstridige landet*. B. 1. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1994. s. 8–17.
- Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helga A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det gjenstridige landet*. B. 1. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1994.
- Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helga A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det mangfoldige folket*. B. 2. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1994.
- Dudley, Sandra: «Introduction. Museums and things», i Dudley, Sandra, Amy Jane Barnes, Jennifer Binnie, Julia Petrov og Jennifer Walklate (red.): *The Things about Museums: Objects and experience, representation and contestation*. Oxon: Routledge 2012. s. 1–9.
- Dudley, Sandra H: «Museum materialities. Objects, sense and feeling», i Dudley, Sandra H. (red.): *Museum materialities: objects, engagements, interpretations*. Oxon: Routledge 2010. S. 1–20.
- Duncan, Carol: «The Art Museum As Ritual», i Preziosi, Donald (red.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press 1998 (1995). s. 473–485.
- Eco, Umberto: *Travels in Hyperreality: Essays*. San Diego, New York og London: Harcourt Brace & Company 1990 (1986).
- Edwards, Elizabeth og Sigrid Lien: «Museums and the Work of Photographs», i Edwards, Elizabeth og Sigrid Lien (red.): *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Surrey: Ashgate 2014. s. 4–17.
- Edwards, Elizabeth: «Photographs and history: emotion and materiality», i Dudley, Sandra H. (red.): *Museum materialities: objects, engagements, interpretations*. Oxon: Routledge 2010. s. 21–38.

- Edwards, Elizabeth: «Photography and the material performance of the past», i *History and Theory* 48 2009. s. 130–150.
- Edwards, Elizabeth og Hart, Janice: *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge 2004.
- Edwards, Elizabeth: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg 2001.
- Edwards, Stewe: *Photography: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2006.
- Eidheim, Harald, Ivar Bjørklund og Terje Brantenberg: «Negotiating with the Public – Ethnographic Museums and Ethnopolitics», i *Museum and Society* 10 (2) 2012. s. 95–120.
- Ekeberg, Jonas: «Posisjoner i nordisk fotografi II. En dokumentarisk vending», i Ekeberg, Jonas og Susanne Ø. Sæther (red.): *Ingrid Book & Carina Hedén. Stedene selv – fotografiske arbeider 1998–2008. The places themselves – photographic works 1998 – 2008. Marius Engh. Verdens midtpunkt – nye arbeider. The center of the world – new works*. Horten: Preus museum 2009. s. 3–4.
- Ekeberg, Jonas og Lund, Harald Østgaard: «Innledning», i Ekeberg, Jonas og Harald Østgaard Lund (red.): *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005*. Oslo: Press Forlag 2008. s. 8–13.
- Eliassen, Knut Ove: «The Archives of Michel Foucault», i Røssaak, Eivind (red.): *The Archive in Motion*. Oslo: Novus press 2010. s. 29-51
- Eliassen, Knut Ove: «Oversetterens etterord», Foucault, Michel: *Tingenes orden*. Oslo: Spartacus 2006 (1966). s. 521–537.
- Elkins, James: *What Photography Is*. New York: Routledge 2011.
- Elkins, James: *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge 2003.
- Elstad, Åsa: «Drivandes kvinnfolk og late mannfolk?», i Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helge A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det mangfoldige folket*. B. 2. Oslo: Gyldensdal norsk forlag 1994. s. 188–196.
- Enertvedt, Åse: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Simonsen, Povl (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1967*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1968. s.59–62.

- Enwezor, Okwui: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography 2008.
- Eriksen, Anne: *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag A/S 2009.
- Eriksen, Anne og Torunn Selberg: *Tradisjon og fortelling: En innføring i folkloristikk*. Oslo: Pax Forlag A/S 2006.
- Erlil, Astrid: *Memory in culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.
- Erlil, Astrid: «Culture Memory Studies: An Introduction», i Erlil, Astrid, Ansgar Nünning og Sara B. Young, (red.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: de Gruyter 2008. s. 1–15.
- Erslev, Kristian: *Historisk teknik. Den historiske undersøgelse fremstillet i sine grundlinier*. København: Gyldendal 1968 (1926).
- Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press 1983.
- Findlen, Paula: «The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy», i *Journal of the History Collections* nr. 1 1989. s. 59–78.
- Finstad, Bjørn-Petter: «Fra frossen filet til fryst gass – Fisk og petroleum som moderniseringsprosjekter i nord», i Stien, Hanne Hammer (red.): *Vit at jeg elsker deg. Om kunst og sted*. Stamsund: Orkana Forlag 2014. s. 68–79.
- Foster, Hal: «An Archival Impulse», i *October* 110 2004. s. 3–22.
- Foster, Hal: *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press 1996.
- Fotobevaring i Norge – informasjon fra ABM-utvikling*. Oslo: ABM-utvikling 2005.
- Foucault, Michel: «Texts/Contexts: Of Other Spaces», i Preziosi, Donald og Claire Farago (red.): *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Hants: Ashgate 2003 (1986). s. 371–379.
- Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*. London og New York: Routledge 1989 (1969).
- Freire, Paulo: *Pedagogy of the oppressed*. London: Continuum 2012 (1970).
- Fremmerlid, Astri: «Innledning», i *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter Tromsø*. Perspektivet Museum Tromsø 2007. s. 7–12.

- Fried, Michael: *Why Photography Matters As Art as Never before*. New Haven and London: Yale University Press 2009 (2008).
- Fried, Michael: «Art and Objecthood», i *Artforum* June 1967. s. 116–147.
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press 1988 (1980).
- Frizot, Michel: *The New history of photography*. Köln: Könemann 1998 (1994).
- Frizot, Michel: «The Body of Evidence», i Frizot, Michel (red.): *The New History of Photography*. Köln: Könemann 1998 (1994). s. 259–271.
- Gadamer, Hans Georg: «Fra DIE AKUTALITÄT DES SCHÖNEN. KUNST ALS SPIEL, SYMBOL UND FEST (1977)», i Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 2008 (1977). s. 355–370.
- Galassi, Peter: *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art 1981.
- Gange, Eva Klerck: «Bevisets stilling. Dokumentarfotografiet som begrep», i Eraker, Rune: *Norsk dokumentarfotografi i dag*. Oslo: Forlaget Press/Fritt ord 2009. s. 8–23.
- Gary, Meta: «Maintaining Hierarchies: The Perpetuation of Class and Labor Divisions in Merle Laderman Ukeles` Transfer: Maintenance of the Art Object», i *Georgia: Georgia State University* 2015, http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1198&context=art_design_theses, lastet og lest 28.03.2016.
- Gaukstad, Kristin Margrethe: «Anne-Lise Reinsfelt – den visuelle etnologen», i Santa, Astrid (red.): *Gjennom fotografiets linse*. Oslo: Norsk Folkemuseum 2013. s. 58–67
- Gautrand, Jean-Claude: «Looking at others. Humanism and neo-realism», i Frizot, Michel: *The New history of photography*. Köln: Könemann 1998 (1994). s. 612–639
- Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press 1990.
- Gradén, Lizette og Lars Kaijser: «Fotografi och film», i Kaijser, Lars og Magnus Öhlander (red.): *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur 2011 (1999). s. 175–204.

- Greenblatt, Stephen: «Resonance and Wonder», i Karp, Ivan og Steven D. Lavine (red.): *Exhibiting Cultures*. Washington og London: Smithsonian Institution 1991. s. 42–56.
- Greenough, Sarah: «'A New Starting Point': Roger Fenton's Life», i Baldwin, Gordon, Malcom Daniel og Sarah Greenough: *All the Mighty World. The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New Haven og London: Yale University Press 2004. s. 3–31
- Greve, Solveig: «Sophus Tromholt», https://nbl.snl.no/Sophus_Tromholt 13.02.2009, lastet og lest 13.06.2013.
- Grey, Michael, Arthur Ollman og Carol McCusker: *First Photographs: William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*. New York: Power House Books 2002.
- Gudmundsson, Magnus og Silvén, Eva: «Tjugofem år i fält», i Silvén, Eva og Magnus Gudmundsson, (red.): *Samtiden som kulturarv*. Stockholm: Nordiska museets förlag 2006. s. 5–15.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: «Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past)», i *History and Theory* 45 2006. s. 317–327.
- Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall. En undersøkelse omkring et av det borgerlige samfunns grunnbegreper*. Oslo: De norske Bokklubbene 2005 (1971).
- Hall, Stuart: «The work of representation», i Hall, Stuart (red.): *Representation: cultural representations and signifying practices*. London : SAGE in association with The Open University 1997. s. 15–73.
- Halland, Ingrid: «Hvor er nødutgangen? Spekulativ kunsthistorie i antropocen», i *Kunst og kultur* nr. 4 2016. s. 208–217.
- Hallberg, Anna Viola og Annika Karlsson Rixon: «Museet som kontekst», i *Museale forstyrrelser: et forsøksprosjekt i regi av Norsk kulturråd*. Oslo: Norsk kulturråd 2009. s. 53–63.

- Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press 1992 (1941 og 1952).
- Hansen, Christine: «Bokmelding av *Kampen om ansigtet*», i *Tidsskrift for kulturforskning* 3 2012. s. 61–64.
- Haraway, Donna: «Situated knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», i *Feminist Studies* 14 (3) 1998. s. 575–599.
- Haraway, Donna: «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936.», i Preziosi, Donald og Claire Farago (red.): *Grasping the world. The idea of the museum*. Hants: Ashgate 2004 (1984). s. 242–249.
- Harbsmeier, Michael: «Fieldwork avant la lettre: Practicing Instructions in the Eighteenth Century», i Nielsen, Kristian, Michael Harbsmeier og Christopher J. Ries (red.): *Scientists and Scholars in the Field: Studies in the History of Fieldwork and Expeditions*. Aarhus: Aarhus University Press 2012. s. 29–50.
- Hartig, Kajsja: «Digital Dilemmas: The Impact of Digital Tools on Photograph Collections», i Edwards, Elizabeth og Sigrid Lien (red.): *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Surrey: Ashgate. s. 223–241.
- Hauan, Marit Anne: «Fortell ei historie! Om SPOR i Ottar og folkloristisk arkiv», i *Ottar* nr. 224 1999. s. 29–35.
- Hauan, Marit Anne, Einar Niemi og Helge A. Wold, «Karlsøy og verden utenfor», i Hauan, Marit Anne, Einar Niemi, Helga A. Wold og Ketil Zachariassen (red.): *Karlsøy og verden utenfor: Kulturhistoriske perspektiver på nordnorske steder*. Tromsø: Tromsø Museum – Universitetsmuseet 2003. s. 8–20.
- Haus, Andreas og Michel Frizot: «Figures of style: New vision, new photography», i Frizot, Michel (red.): *The new history of photography*. Köln: Könemann 1998 (1994). s. 456–175.
- Heen, Hanne og Robert Solomon: *Forskning om museer og arkiv. En evaluering av et forskningsprogram i regi av Kulturrådet*. Oslo: Kulturrådet 2013.
- Hegstad, Sveinulf: «Tollkasserer Mejers hage: erfaringer fra restaurering av gammel byhage i Tromsø», i Engelskjøn, Torstein og Brynhild Mørkved: *Ottar* nr. 235 *Gamle hager i Nord-Norge*. Tromsø: Tromsø Museum, Universitetet i Tromsø 2001. s. 39–45.

- Hegstad, Sveinulf og Helga A. Wold: *Øyeblikk: Fotografier fra Nord -Norge 1960-1998*. Tromsø Museum – Universitetsmuseet 1998.
- Hegstad, Sveinulf: «Gamle Tromsø - et truet bygningsmangfold», i *Ottar* nr. 203 *Mangfoldige Tromsø*. Tromsø: Tromsø Museum 1994. s. 43–57.
- Hegstad, Sveinulf: *Tromsø bysamfunn - sosial lagdeling: boliger og boforhold 1900-1920*. Hovedfagsoppgave. Tromsø: Universitetet i Tromsø 1993.
- Hellandsjø, Karin (red.): *Søppelmannen = The Garbage Man*. Oslo: Museet for samtidskunst 1996.
- Heidegger, Martin: *Væren og tid*. Århus: Forlaget Klim 2007 (1927).
- Henning, Michelle: *Museums, Media and Cultural Theory*. Berkshire: Open University Press 2006.
- Hirsch, Marianne (red.): *The Familial Gaze*. Hannover: University Press of New England 1999.
- Hjemdahl, Anne-Sofie: *Dokument 2000: 2000–2003: et samtidsdokumentasjonsprosjekt for norske museer ved tusenårsskiftet: sluttrapport*. Lillehammer: Sekretariatet for samtidsdokumentasjon og forskning, Maihaugen 2004.
- Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge MA: Harvard University Press 1997.
- Hoage, R. J., Anne Roskell og Jane Mansour: «Menageries and Zoos to 1900», i Hoage, R. J. og William A. Deiss: *New Worlds, New Animals: From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press 1996. s. 8–18.
- Hobsbawm, Eric: «Introduction: Inventing Traditions», i Hobsbawm, Eric og Terence Ranger (red.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1983. s. 1–14.
- Hodne, Bjarne: «Nasjonalkultur og nasjonal identitet», i Aukrust, Knut og Anne Eriksen (red.): *Kunnskap og kultur: Folkloristiske dialoger*. Oslo: Novus Forlag, s. 9–24.
- Hoel, Aud Sissel: *Maktens bilder*. Trondheim: Norsk rettsmuseum 2007.

- Holmesland, Hilde, Siri Slettvåg og Merethe Frøyland: «Litt om prosjektet BRUDD», i *BRUDD: Om det ubehagelige, tabubelagte, marginale, usynlige, kontroversielle*. AMB skrift 26. Oslo: ABM-utvikling 2006. s. 6–17.
- Hooper-Greenhill, Eilean: «Communication in theory and practice», i Hooper-Greenhill, Eilean: *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge 1999 (1994). s. 28–43.
- Hooper-Greenhill, Eilean: *Museums and the shaping of knowledge*. London og New York: Routledge 1993 (1992).
- Huseby, Hege: «BRITA BRENNNA: Med monterperspektiv på tilværelsen», Museumsnytt 08.12.2014, <http://www.museumsnytt.no/nyheter/britabrenna-med-monterperspektiv-pa-tilvaerelsen>, lastet og lest 08.12.2016.
- Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt 2003.
- Ingold, Tim: «Materials against materiality», i *Archaeological Dialogues*, 14 (1) 2007. s. 1–16.
- Isacson, Maths og Eva Silvén: «Historia med framtidsvittring», i Silvén, Eva og Magnus Gudmundsson (red.): *Samtiden som kulturarv*. Stockholm: Nordiska museets förlag 2006. s. 154–173.
- Jay, Marin: *Downcast Eyes: The denigration of Vision in Twentieth-Century French thought*. Berkely and Los Angeles, California: University of California Press 1997 (1993).
- Jensen, Inger og Grete Swensen, «Museene og samtidsdokumentasjon», i Fjellheim, Bjørn og Anne-Sofie Hjemdal (red.): *Inn i et nytt årtusen: Museene og samtiden*. Oslo: Novus Forlag 2007. s. 23–50.
- Johannessen, Steffen Fagernes: «Feltarbeid», i *Store norske leksikon*. Se <http://snl.no/feltarbeid> 08.08.2016, lastet og lest 10.12.2016.
- Johansen, Bente H: «Tester kondomrakett på frilynte nordlendinger», <http://www.nrk.no/nordland/til-bodo-for-a-fa-pa-seg-kondom-1.7164099> 11.06.2010, lastet og lest 02.02.2016.

- Johansen, Anders: «Eventyr og vitenskap. Oppdagelsesreisen som kunnskapspraksis», i *Tidsskrift for kulturforskning* Volum 7 nr. 4. Oslo: Novus forlag 2008. s. 62–84
- Johansen, Bjørn Vidar: «Flytende formidling, faste grep», i *Museumsnytt* nr.2 2008. s. 14–17.
- Johansen, Mari: «Samlingene vokser stadig», <http://www.norskkulturrad.no/2012/08/samlingene-vokser-stadig/> 15.10.2012, lastet og lest 10.06.2014.
- Johansen, Morten: «Jacques Rancière», https://snl.no/Jacques_Ranci%C3%A8re 23.08.2012, lastet og lest 27.11.2016.
- Johansen, Rune: *Hiv mannskjiten*. Oslo: Forlaget press 2004.
- Jonsson, Sune: «Den beklagliga lakunen», i Wickström, Lars (red.): *Västerbotten. Västerbotten läns hembygdsförenings årsbok 1962*. s. 98–117.
- Jonsson, Sune: *Byn med det blå huset*. Stockholm: Nordisk rotogravyr 1959. s. 98–117.
- Jordheim, Helge: «Diskursanalyse og spørsmålet om historisk endring – fra discursive nettverk til temporale sjikt», i *Tidsskrift for kulturforskning* 4 2010. s. 65–79.
- Jørgensen, Marianne Winther og Phillips, Louise: *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag 2008.
- Karlstad, Mari og Helena Blix: *Mangfoldige Tromsø: bilder fra Tromsøs fremmede kulturer*. Tromsø: Tromsø Museum – Universitetsmuseet 1994.
- Katz, Meighen S: «Reconsidering images: using the Farm Security Administration photographs as objects in history exhibitions», i Dudley, Sandra, Amy Jane Barnes, Jennifer Binnie, Julia Petrov og Jennifer Walklate (red.): *The Things about Museums: Objects and experience, representation and contestation*. Oxon: Routledge 2012. s. 324–337.
- Klausen, Arne Martin: *Kultur: mønster og kaos*. Oslo: ad Notam Gyldendal 1992.
- Klepp, Asbjørn: «Finsk kultur på norsk jord», i *A-magasinet* nr. 21 1974. s. 6–8.
- Knape, Gunilla: «Some notes», i Johansson, Lena og Gunilla Knape (red.): *Woman photographers – European experiences*. Göteborg: Acta Universitatis

- Gothoburgensis Gothenburg Studies in Art and Architecture no. 15 2004. s. 8–15.
- Knapp, James og Jeffrey Pence: «Between things and theory», i *Poetics Today* 24 (4) 2003. s. 641–671.
- Knappett, Carl: *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2005.
- Knappett, Carl og Lambros Malafouris: *Material Agency. Towards A Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer 2010.
- Kierulf, Ida: «Det returnerte blikket», i Tronvoll, Mette (red.): *Mette Tronvoll*. Oslo: Kunstnernes Hus 2004.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press 1998.
- Kjeldstadli, Knut: «Fotografier og historie», i Ekeberg, Jonas og Harald Østgaard Lund (red.): *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*. Oslo: Press Forlag 2008. s. 14–21.
- Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget 1999 (1992).
- Koenig, Thilo: «The other half: The investigation of society», i Frizot, Michel (red.): *The New History of Photography*. Köln: Könemann 1998 (1994). s. 347–357.
- Komissar, Mariann og Stig Johan Kalvatn: «Innledning», i *Museale forstyrrelser: et forsøksprosjekt i regi av Norsk kulturråd*. Oslo: Norsk kulturråd 2009. s. 9–11.
- Kracauer, Siegfried: *History: the last thing before the last*. Princeton, NJ: Markus Weiner Publishers 1995 (1969).
- Kratz, Corinne: *The Ones that Are Wanted*. Durham: Duke University Press 2001.
- Kristoffersen, Ivan: «Kjell Fjørtoft», http://snl.no/Kjell_Fj%C3%B8rtoft 21.05.2010, lastet og lest 02.04.2012.
- Kobbevik, Astri: «En øvelse i demokrati», i Brekke, Ashild Andrea og Siri Slettvåg (red.): *Balansekunst. Erfaringer fra Forsvarmuseets huskunstprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd 2012. s. 12–25.
- Kuhn, Annette: «Photography and cultural memory. A methodological exploration», i *Visual Studies* Volume 22 Issue 3 2007. s. 283–292.

- Kuhn, Annette: «A journey through memory», i Radstone, Susannah (red.): *Memory and Methodology*. Oxford: Berg 2000. s. 179–196.
- Kvittingen, Ida: «Fra fakta til følelser på museet», <http://forskning.no/kultur-etnisitet-kulturhistorie-media/2016/07/foto-tar-storre-plass-pa-museum-fra-fakta-til-folelser> 25.07.2016, lastet og lest 01.08.2016.
- Kwon, Miwon: «One place after another: Notes on site specificity», i *October* Vol. 80 1997. s. 85–110.
- La, Khadija Carroll: «Object to project: artists' interventions in museums collections», i Marshall, Christopher R. (red.): *Sculpture and the Museum*. Farnham: Ashgate 2011. s. 217–239.
- Lacan, Jaques: *Écrits: A Selection*. London: Routledge 2001 (1966).
- Langford, Martha: *Suspended Conversations: the afterlife of memory in photographic albums*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2001.
- Larsen, Bente (red.): *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Lund: Unipub 2006.
- Larsen, Bente: «Indledning», i Larsen, Bente (red.): *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Lund: Unipub 2006. s. 7–17.
- Larsen, Marius Helge og Trine Lejon Tjønnås: «Vil ha norsk hipsterkultur inn på UNESCO-liste», <http://www.nrk.no/kultur/vil-ha-hipstere-pa-unesco-liste-1.10844971>, 19.12.2012. 04.01.2016.
- Larsen, Peter og Lien, Sigrid: *Norsk fotohistorie: Frå daguerreotype til digitalisering*. Oslo: Det norske samlaget 2007.
- Larsen, Peter: *Album. Fotografiske motiver*. Oslo/København: Spartacus Forlag A/S/Tidernes skrifter 2004.
- Larsson, Lars Olof: *Metodelære i kunsthistorie*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag 1997.
- Latour, Bruno: «From Realpolitik to Dingpolitik or How to make Things Public», i Latour, Bruno og Peter Weibel (red.): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe: ZKM 2005. s. 14–41.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press 2005.
- Latour, Bruno: «Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern», i *Critical Inquiry* vol. 30 nr. 2 2004. s. 225–248.

- Latour, Bruno: «On recalling ANT», i Law, John og John Hassard (red.): *Actor Network Theory and after*. Oxford: Blackwell Publisher/The sociological Review 1999. s. 15–25.
- Latour, Bruno: *We have never been modern*. New York: Harvester Wheatsheaf 1993.
- Law, John: «After ANT: Complexity, naming and topology», i Law, John og John Hassard (red.): *Actor Network Theory and after*. Oxford: Blackwell Publisher/The sociological Review 1999. s. 1–14.
- Lending, Mari: «Quatremère de Quincy og et mulig rekontekstualisert Parthenon», i *Agora Journal for metafysisk spekulasjon* nr. 3 2006. s. 81–111.
- Lerstand, Amalie Kasin: «Fotografiet inntar museene», i *Klassekampen* 02.08.2016. s. 26– 27.
- Lessing, Gotthold Ephraim: «Fra *Laokoon*. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», i Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 2008. s. 43–55.
- Lidchi, Henrietta: «Exposing 'Others'? Photography in the Exhibition Context», i *Boletín de Antropología Visual* Volume 1 Number 1 1997. s. 15–39.
- Lie, Merete: «Tingenes kjønnsymbolikk», i Gerrard, Siri og Kari Melby: *Kultur og kjønn*. Kristiansand: Høyskoleforlaget 2004. s. 71–89.
- Lien, Sigrid: «Bilder som sier om seg selv at de snakker sant. Norsk dokumentarfotografi i bokform», i *Prosa* 05 2010. s 56–60.
- Lien, Sigrid og Caroline Serck-Hanssen: «Innledning», Lien, Sigrid og Caroline Serck-Hanssen (red.): *Talende bilder. Tekster om kunst og visuell kultur*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2010. s. 5–10.
- Liu, Lydia H: «The Pictorial Uncanny», i *Culture, Theory and Critique* 50 (2-3) 2009. s. 209–230.
- Lord, Beth: «Foucault's museum: difference, representation, and genealogy», i *Museum and society* mars 2006 4 (1). s. 1–14.
- Lowenthal, David: *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press 1988 (1985).
- Lucie-Smith, Edward: *Bildkonsten under 1900-talet*. Köln: Könemann 2000 (1996).

- Lund, Jørgen: «Virkelighetens billedakt. Den billedmessige vendingen og 'fattigsliggjøring' av kunsten», i *Kunst og kultur* 2 2015. s. 120–125.
- Lund, Jørgen: *Gjenstand, verk, bilde: Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*. Bergen: Universitetet i Bergen 2008.
- Lundgren, Britta M. og Hans Dackenberg, «Det kulturhistoriska museet som tidsmaskin – med eksemplet Sune Jonsson vid Västerbotten Museum», i Dackenberg, Hans, Maria Sundström og Niclas Östlind (red.): *Tidens langsamhet och livets flykt*. Lund: Bokförlaget Arena 2014. s. 5–8.
- Lundström, Jan-Erik: «Introduktion: Etthundrafemtio år av reproducerbarhet», i Lunström, Jan-Erik (red.): *Tankar om fotografi*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag 1993. s. 9–26.
- Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press 1984 (1979).
- Macedo, Donaldo: «Introduction», i Freire, Paulo: *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum 2003 (1970). s. 11–27.
- Madison, D. Soyini: *Critical Ethnography: Methods, Ethics and Performance*. London: Sage publications Ltd. 2012 (2005).
- Malraux, André: *Museum Without Walls*. New York: Doubleday & Company, Inc. 1967 (1965).
- Mangset, Per: *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget 1992.
- Marien, Mary Warner: *Photography: A cultural History*. Upper Saddle River, N.J: Prentice Hall 2011 (2003).
- Martineau, Paul: *Still Life in Photography*. Los Angeles: Getty Publications 2010.
- Mathisen, Stein og Jens Storm Munch: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Skifte, Ola (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1971*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1972. s. 78–82.
- Mathisen, Stein: «Nyere kultuhistorisk avdeling», i Skifte, Ola: *Tromsø Museum årsberetning 1970*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1971. s. 97–101.

- Maure, Marc: «Identitet, økologi, deltagelse – om museenes nye rolle», i Gjestrum, John Aage og Marc Maure (red.): *Økomuseumsboka – identitet, økologi, deltagelse*. Tromsø: Norsk ICOM/Tromsø Museum 1988. s. 16–32.
- Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan (red.): *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika forlag 2012
- Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan: «Universitetsmuseenes gjøren. Om redskaper og relasjoner i museenes kunnskapsproduksjon», i Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan (red.): *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika forlag 2012. s. 13–31.
- Meld. St. 23 (2011–2012) Melding til Stortinget *Visuell kunst*. Oslo: Det kongelige kulturdepartement 2012.
- Miller, Daniel: «Materiality: An Introduction», i Miller, Daniel (red.): *Materiality*. Durnham: Duke University Press 2005. s. 1–50.
- Miller, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell 1987.
- Mitchell, W.J.T: *What do pictures want? – The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press 2005.
- Mitchell, W.J.T: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual representation*. Chicago: University of Chicago Press 1994.
- Mitchell, Timothy: «Orientalism and the Exhibitionary Order». i Preziosi, Donald (red.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford og New York: Oxford University Press 1998 (1989). s. 455–472.
- Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge 1999.
- Moe, Hallvard: «Lidenskapen som politikkenes drivkraft. Et intervju med Chantal Mouffe», i *Norsk medietidsskrift* Årg. 13 Nr. 2 2006. s. 159–165.
- Moore, Kevin: *Museums and Popular Culture*. Leicester: Leicester University Press 1997.
- Mouffe, Chantal: «Artistic activism and agonistic space», i *Art and Research* Vol. 1 No. 2 Summer 2007. s. 1–5.
- Mordhorst, Camilla: «Exhibition Review Article: The Power of presence: the 'Cradle to Grave' installation at the British Museum», i *Museum and society* 7 (3) 2009. s. 194–205.

- Mordhorst, Camilla: *Genstandsfortællinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer*. København: Museum Tusculanum 2009.
- Mordhorst, Camilla: «Museer, materialitet og tilstedevær», i Damsholt, Tine, Dorthe Gert Simonsen, og Camilla Mordhorst (red.): *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Århus Universitetsforlag 2009. s. 117–142.
- Mortensen, Mette: *Kampen om ansigtet*. København: Museum Tusculanums forlag 2012.
- Moser, Stephanie: «The devil is in the detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge», i *Museum Anthropology* 33 1 2010. s. 22–32
- Moser, Stephanie: *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt and the British Museum*. Chicago: Chicago University Press 2006.
- Moxey, Keith: «Visual Studies and the Iconic Turn», i *Journal of Visual Culture* 7 (2) 2008. s. 131–146.
- Munch, Jens Storm og Povl Simonsen: «De nyere kulturhistoriske samlinger», i Rønning, Olaf I. (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1960*. Tromsø: Tromsø Museum 1960. s. 40–42.
- Munch, Jens Storm og Povl Simonsen: «De nyere kulturhistoriske samlinger: administreres under arkeologisk afdeling», i Rønning, Olaf I. (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1959*. Tromsø: Tromsø Museum 1959. s. 36–39.
- Munro, Ealasaid: «Doing emotion work in museums. Reconceptualising the role of community engagement practitioners», *Museum & Society* 12 (1) March 2014. s. 44–60.
- Museale forstyrrelser: et forsøksprosjekt i regi av Norsk kulturråd. Oslo: Norsk kulturråd 2009.
- Myhre, Tove: «Rustne trålere, skip i arrest, ulovlig fangst, smugling og prostitusjon», i *Nordlys* 27.08.2005. s. 42.
- Mølster, Eva Løveid: *Et bilde holdt oss fanget. En revurdering av Georges Dickies institusjonelle kunstteori*. Bergen: Universitetet i Bergen 2001.
- Naguib, Saphinaz-Amal: «Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History», i *Tidsskrift for kulturforskning* Volum 3. nr. 4 2004. s. 5–21.

- Naguib, Saphinaz-Amal: «Introduction: Patterns of Cultural Valuation. Priorities and Aesthetics in Exhibitions of Identity in Museums», i *Arv Nordic Yearbook of Folklore* Vol. 67 2012. s. 9–12.
- Nairne, Eleanor: «Kend dig selv», i Holm, Michael Juul, Jeanne Rank Schelde og Helle Crenzien (red.): *Selvportræt*, i *Lousiana Revy* 53 nr. 1 2012. s. 10–15.
- Nevers, Jeppe: *Kildekritikkens begrebshistorie*. Odense: Syddansk Univesritetsforlag 2005.
- Nielsen, Finn Sivert: «Hva er identitet?», <http://www.fsnielsen.com/txt/art/identitet.htm>, i *Københavns Universitet* 2000. s. 1–6, lastet og lest 12.12.2014.
- Nilsen, Evald: «Tromsø bymuseum», i Simonsen, Povl (red.): *Tromsø Museums årsberetning 1969*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1970. s. 125–127.
- NOU 1996:7 *Museum. Mangfald, mine, møtestad*. Statens forvaltningstjeneste: Oslo 1996.
- Olin, Margaret: *Touching Photographs*. Chicago og London: The University of Chicago Press 2012.
- Olsen, Bjørnar: «Haldors lastebil og jakten på tingenes mening», i *Kunst og Kultur* 4 2011. s. 180–189.
- Olsen, Bjørnar: *In defense of things: Archeology and the Ontology of Objects*. Lanham, New York, Toronto, Plymouth UK: AltaMira Press 2010.
- Olsen, Bjørnar: «Keeping things at arm's length: a genealogy of asymmetry», i *World Archaeology* Vol. 39 (4) 2007. s. 579–588.
- Olsen, Bjørnar: «Momenter til et forsvar for tingene», i *Nordisk Museologi* 2 2004. s. 25–36.
- Olsen, Bjørnar: «Material Culture after Text: Re-Membering Things», i *Norwegian Archaeological Review* Vol. 36 (2) 2003. s. 88–104.
- Olsen, Bjørnar: «Bilder fra fortida?», i *Nordisk Museologi* Nr. 2 2000. s. 13–30.
- Olsen, Marianne: «Ø bruke ikkje snakke så høgt om de her tingane», i Pabst, Kathrin, Eva D. Johansen og Merete Ipsen (red.): *Mot nye relasjoner mellom museum og samfunn*. Oslo: ICOM/Vet-Agder-museet 2016. s. 37–42.

- Olsen, Marianne A.: «Pomorkaptein Ivan Ivanovitsj Burkows forunderlige historie». *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter Tromsø*. Perspektivet Museum Tromsø 2007. s. 131–157.
- Olsen, Venke: «Den nyere kulturhistoriske smaling», i Simonsen, Povl (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1968*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1969. s. 70–73.
- Osborne, Peter: *Conceptual Art*. London: Phaidon 2002.
- Pabst, Kathrin, Eva D. Johansen og Merete Ipsen (red.): *Mot nye relasjoner mellom museum og samfunn*. Oslo: ICOM/Vet-Agder-museet 2016
- Pabst, Kathrin: *Mange hensyn å ta – mange behov å avveie: Moralske utfordringer museumsansatte møter i arbeidet med følsomme tema*. Kristiansand: Universitetet i Agder 2014
- Paulsen, Grethe Vie: *De båtreisende – romanifolket som reiste sjøveien*. Oslo: Norsk Kulturråd 2012.
- Pearce, Susan M: «Foreword», i Dudley, Sandra H. (red.): *Museum materialities: objects, engagements, interpretations*. Oxon: Routledge 2010. s. xiv–xix.
- Pedersen, Mette-Line: «Rune Johansen», http://bomuldsfabriken.no/utstillinger_more.php?id=168_0_21_0_M8, lastet og lest 27.03.2014.
- Pedersen, Tove Wefald: «Museumsfotografene på Norsk Folkemuseum», i Santa, Astrid (red.): *Gjennom fotografiets linse*. Oslo: Norsk Folkemuseum 2013. s. 6–15.
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge 1996 (1993).
- Philips, Christopher: «The Judgement Seat of Photography», i *October* 22 1982. s. 27–63.
- Pink, Sarah: *Doing Visual Ethnography*. London: Sage Publications 2007 (2001).
- Pollock, Griselda: *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, space and the archive*. London og New York: Routledge 2007.
- Pollock, Griselda: «Det moderna och kvinnelighetens rum», i Lindberg, Anna Lena (red.): *Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Stockholm: Nordstedts Förlag 2000 (1995). s. 165–210.

- Porter, Gaby: «Seeing Through Solidity. A Feminist Perspective on Museums», i MacDonald, Sharon og Gordon Fyfe (red.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell. s. 105–126.
- Porter, Gaby: «The economy of truth: photography in museums», i *Ten-8* 34 1989. s. 20–33.
- Pratt, Mary Louise: «Arts of the Contact Zone», i *Profession* 1991. s. 33–40.
- Price, Derrick: «Surveyors and surveyed: photography out and about», i Wells, Liz (red.): *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge 2002 (1997). s. 65–115.
- Purkis, Harriet: «Making Contact in an exhibition zone: Displaying contemporary cultural diversity in Donegal, Ireland, through an installation of visual and material portraits», i *Museum and Society* 11 (1) 2013. s. 50–67.
- Reeve, John og Vicky Woollard: «Influences on Museum Practice», i Caroline Lang, John Reeve og Vicky Woollard (red.): *The Responsive Museum. Working with Audiences in the Twenty-First Century*. Hampshire: Ashgate 2006. s. 5–17.
- Rancière, Jacques: *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag 2012 (2008).
- Rancière, Jacques: «Delingen av det sanselige. Estetikk og politikk.», i *Vagant* 2 2007 (2000). s. 90 – 95.
- Rancière, Jacques: «'Estetikken som politikk' fra *Malaise dans l'esthétique* (2004)», i Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.): *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget 2008. s. 533 – 550.
- Reiakvam, Oddlaug: *Bilderøyndom: Røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Det Norske Samlaget 1997.
- Reme, Eva: *De biografiske rom. Konstruksjon og konservering av selvbilder*. Bergen: Universitetet i Bergen 1999.
- Rosengren, Annette: «Med fotografi som inspiration», i Silvé, Eva og Magnus Gudmundsson (red.): *Samtiden som kulturarv*. Stockholm: Nordiska museets förlag 2006. s. 103–117.
- Rosengren, Annette: «Samtiden gestaltad – vems verklighet, hur och avför?», i Dahlman, Eva (red.): *Verklighetsbilder? Om fotografer och fotografier i*

- museernas samtidsdokumentation*. Stockholm: Nordiska museet/Samdok 1999. s. 33–52.
- Ross, Max: «Interpreting the new museology», i *Museum and society* 2 (2) 2004. s. 84–103.
- Rowley, Jane og Wolthers, Louise: «Lost and found: Queering the archive», i Danbolt, Mathias, Jane Rowley og Wolthers, Louise (red.): *Lost and Found: Queering the archive*. Umeå og København: Nikolaj Kunsthal og Bildmuseet 2009. s. 9–23
- Ryymin, Teemu: «Forskning i og på museum: Fem variasjoner over et tema», i *Norsk museumstidsskrift* 1 2015. s. 52–61.
- Rønning, Beathe C: «Folk&Ting», i *Museale forstyrrelser: et forsøksprosjekt i regi av Norsk kulturråd*. Oslo: Norsk kulturråd 2009. s. 21–31.
- Sandberg, Mark: *Living Pictures Missing Persons: Mannequins, Museums and Modernity*. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2003.
- Sandby, Mette: *Kedelige bilder. Fotografiets snapshotestetik*. København: Ravens sorte bibliotek 2007.
- Santa, Astrid (red.): *Gjennom fotografens lines*. Oslo. Norsk folkemuseum 2013.
- Scott, Monique: *Rethinking Evolution in the Museum: Envisioning African Origins*. London: Routledge 2007.
- Schaanning, Espen: *Vitenskap som skapt viten: Foucault og historisk praksis*. Oslo: Spartacus Forlag 1997.
- Schmedling, Olga: «Kunstmuseer», i Amundsen, Arne Bugge, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (red.): *Museer i fortid og nåtid. Essay i museumskunnskap*. Oslo: Novus forlag 2003. s. 208–227.
- Schorch, Philipp: «Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation», i *Museum and Society* 11 (1) 2013. s. 68–81.
- Schrader, Tatjana: «Pomorhandelen», Büchten, Daniela, Tatjana Dzijakson og Jens Petter Nielsen (red.): *Norge-Russland. Naboer gjennom 1000 år*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2004. s. 92–93.
- Schwartz, Vanessa R: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkley, Los Angeles og London: University of California Press 1998.

- Seerveld, Calvin: «Review: The New art History by A. L. Rees and FD. Borzello», i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 45 No. 3 (Spring 1987). s. 313–314.
- Sekula, Allan: «The body and the archive», i *October* Vol. 39 1986. s. 3–64.
- Sekula, Allan: «On the Invention of Photographic Meaning», i Burgin, Victor (red.): *Thinking Photography*. Hampshire: Palgrave Macmillian 1988 (1982). s.84–109
- Serck-Hanssen, Caroline: «'Vi er naboer, men kjenner ikke hverandre.' Russiske sjøfolk i dagens Tromsø», i *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter Tromsø*. Perspektivet Museum: Tromsø 2007. s. 13–93.
- Serck-Hanssen, Caroline: «Syngende pomorer og tause tremennesker. Naboopfatninger i russehandelens tid», i *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter Tromsø*. Perspektivet Museum: Tromsø 2007. s. 97–130.
- Shaul, Richard: «Foreword», i Freire, Paulo: *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum 2003 (1970). s. 35–40.
- Sheely, Colleen J. (red.): *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*. Minnesota: University of Minnesota Press 2006.
- Silvén, Eva: «I samtiden eller för framtiden», i Hammarlund-Larsson, Cecilia, Bo G. Nilsson og Eva Silvén (red.): *Samhällsideal och framtidsbilder. Perspektiv på Nordiska museets dokumentation och forskning*. Stockholm: Carlssons 2004. s. 140–228.
- Silvén, Eva og Magnus Gudmundsson, «Tjugofem år i fält», i Silvén, Eva og Magnus Gudmundsson (red.): *Samtiden som kulturarv*. Stockholm: Nordiska museets förlag 2006. s. 5–15.
- Silvén, Eva og Magnus Gudmundsson (red.): *Samtiden som kulturarv*. Stockholm: Nordiska museets förlag 2006.
- Simon, Nina: *The Participatory Museum*. Santa Cruz: California: Museum 2.0 2010.
- Simonnes, Kamilla: «Moderne mangfold på museum». www.forskning.no, se <http://www.forskning.no/artikler/2011/desember/306437>. Kopi hos forfatteren 21.03.2012.

- Simonsen, Dorthé Gerd: *Tegnets tid: Fortid, historie og historicitet etter den sproglige vending*. København: Museum Tusulanums Forlag 2003.
- Simonsen, Povl: «Institusjonen og dens menn gjennom 100 år – en oversikt», i Vorren, Ørnulv: *Museum og universitet. Tromsø Museum 1872-1972*. Oslo: Universitetsforlaget 1972. s. 15–37
- Simonsen, Povl: «Oldtidsforskning og fornminnevern», i Vorren, Ørnulv (red.): *Museum og universitet: Jubileumstidsskrift til Tromsø Museum 1872-1972*. Tromsø: Universitetsforlaget 1972. s. 82–95.
- Simonsen, Povl (red.): *Tromsø Museums årsberetning 1969*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1970.
- Simonsen, Povl og Jens Storm Munch: «Nyere kulturhistorisk avdeling», Simonsen, Povl (red.): i *Tromsø Museum årsberetning 1969*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1970.
- Simonsen, Povl (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1965*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget: 1966.
- Simonsen, Povl: «De nyere-kulturhistoriske samlinger: Administreres under arkeologisk avdeling», i Rønning, Olaf I. (red.): *Tromsø Museum årsberetning 1/7 1957–31/12 1958*. Tromsø: Tromsø Museum 1958. s. 47–48.
- Simonsen, Povl: «De nyere-kulturhistoriske samlinger: Administreres under arkeologisk avdeling», i *Tromsø Museum årsberetning 1955/56*. Tromsø: Tromsø Museum 1956. s. 28–29.
- Simonsen, Povl: «De nyere-kulturhistoriske samlinger», i *Tromsø Musuem årsberetning for 1953–1954*. Tromsø: Tromsø Museum 1954. s. 20–21.
- Siverts, Henning: «Nyere kulturhistorisk avdeling», i Simonsen, Povl (red.): *Tromsø Musuem årsberetning 1966*. Tromsø/Oslo: Universitetsforlaget 1967. 67–69.
- Sklovskij, Viktor: «Kunsten som grep», i Mellberg, Arne, Hans H. Skei, Arild Linneberg og Sigurd Fasting (red.): *Moderne litteraturteori bind 1*. Oslo: Universitetsforlaget 1991 (1916). s. 11–25.
- Skårderud, Finn: «Selvets portretter. Refleksjoner om selvrefleksjoner», i Holm, Michael Juul, Jeanne Rank Schelde og Helle Crenzien (red.): *Selvportræt*, i Louisiana Revy 53 nr. 1 2012. s. 16–20.

- Slettan, Dagfinn: «Muntlig historie og arbeidslivsforskning», i Fuglum, Per og Jarle Simensen (red.): *Historie nedenfra. Festskrift til Edvard Bull på 70-årsdagen*. Oslo/Bergen/Stavanger/Tromsø: Universitetsforlaget 1984. s.217–233.
- Slettevåg, Siri og Aåshild Andrea Brekke: «Å gå på line utan sikring», i Brekke, Åshild Andrea og Siri Slettevåg (red.): *Balansekunst. Erfaringer fra Forsvarmuseets huskunstprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd 2012. s. 4–11.
- Snyder, Joel: «Picturing Vision», i *Critical Inquiry* 6 1980. s. 499–526.
- Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997 (1991).
- Sommerseth, Ingrid: *Villreinfangst og tamreindrift i Indre Troms: belyst ved samiske boplasser mellom 650 og 1923*. Tromsø: Universitetet i Tromsø 2010.
- Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*. Oslo: Pax Forlag A/S 2004 (2003).
- Sontag, Susan: *Om fotografi*. Oslo: Pax Forlag A/S 2004 (1973).
- Spence, Jo og Patricia Holland: *Family Snaps: the meaning of domestic photography*. London: Virago 1991.
- Stein, Judith E: «Sins of Omission: Fred Wilson`s Mining the Museum», i *Art in America* 81 1983. s. 110–115.
- Sterling, Charles: *Still Life Painting*. Paris: Éditions Pierre Tisné 1959 (1952).
- Stovner, Ina Louise: «Kulturhistorie», <http://snl.no/kulturhistorie> 02.05.2013, lastet og lest 21.06.2015.
- Stallabass, Julian: «What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography», i *October* 122 Fall 2007. S. 71–90.
- Stien, Hanne Hammer (red.): *Vit at jeg elsker deg. Om kunst og sted*. Stamsund: Orkana Forlag 2014.
- Stien, Hanne Hammer: «Iceploitation – et kunstprosjekt på leting etter vennligheten i «det arktiske arkivet», i Lange, Hilde og Ulrike Spring: *Til arkivet: Formidling for framtida – tanker om arkiv*. Oslo: ABM-media 2013. s. 233–267.
- Stien, Hanne Hammer og Kristine Orestad Sørgaard: «Kultiverte gjenstander og nærværende ting. Museumsmaterialisering, museumsformidling og utstoppede

- dyr», i Maurstad, Anita og Marit Anne Hauan: *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika Forlag 2012. s. 193–207.
- Stien, Hanne: Bokanmeldelse av Bjørnar Olsens «In defense of things: Archeology and the Ontology of Objects», i *Nordisk Museologi* 1 2011. s. 147–150.
- Stien, Hanne Hammer: Kunstneren og fotojournalisten Kåre Kivijärvi – konstruksjonen av en myte», i Lindgren, Anna-Riitta, Marit Anne Hauan, Einar Niemi og Trond Thuen (red.): *Kvener i fortid og nåtid. Rapport fra seminaret «Kvener og skogfinner i fortid og nåtid», Tromsø november 2007. Speculum Boreale* nr. 11 Tromsø 2009. s. 113–130.
- Stephens, Inger Astri Kobbevik: «Hærwerk?», i *Morgenbladet* 28.05.2010. s. 20.
- St.meld.nr. 49 (2008-2009) *Framtidas museum: Forvaltning, forskning, formidling, fornying*. Oslo: Det kongelige Kultur- og kirkedepartementet 2009.
- Strand, Inge: «Kvinnernes og markenes grøde», i Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helge A. Wold (red.): *Nordnorsk kulturhistorie: Det mangfoldige folket*. B 2. Oslo: Gyldensdal norsk forlag 1994. s. 181–187.
- Strandroth, Cecilia: «The 'New' History? Notes on the Historiography of Photography», i *Konsthistorisk tidsskrift/Journal of Art History* Vol. 78 No. 3 2009, s. 142–153.
- Strandroth, Cecilia: *In search of the Pure Photograph: A Historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography*. Uppsala: Fronton Förlag 2007.
- Svendsen, Lars Fr. H: *Kunst. En begrepsavklaring*. Oslo: Universitetsforlaget 2000.
- Tagg, John: *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993 (1988).
- Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*. New York: Da Capo Press 1969 (1844–1846).
- Thomas, Julia A: «History and Anti-History: Photography Exhibitions and Japanese National Identity, i Crane, Susan A. (red.): *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press 2000. s. 93–114.
- Thorkildsen, Åsmund: «Installasjon: kunst», <https://snl.no/installasjon/kunst> 12.12.2012, lastet og lest 23.03.2016.

- Thorhauge, Sally og Ane Hejlskov Larsen: *Museumsgrundbogen. Kunsten at læse et museum*. Århus: Systime A/S 2008.
- Thuen, Trond: «Fortiden: Forståelser, forestillinger, fremstillinger: Innledende betraktninger», i Thuen, Trond (red.): *Fortidsforståelser*. Oslo: Program for kulturstudier, Norges forskningsråd 2001. s. 5–31.
- Tiltnes, Andrea: «Russisk på Perspektivet», i *Nordlys* 21.09. 2007. s. 50.
- Turpeinen, Outi: «Recombining ideas from art and cultural history museums in the theory and practice», i *Nordisk Museologi* 2 2006. s. 83–96.
- Van Gelder, Hilde og Helen Westgeest: *Photography Theory in Historical Perspective*. Oxford: Wiley-Blackwell 2011.
- Veltre, Thomas: «Menageries, Methaphors, and Meanings», i Hoage, R. J. og William A. Deiss: *New Worlds, New Animals: From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press 1996. s. 19–29.
- Vergo, Peter (red.): *The new museology*. London: Reaktion books 1989.
- Vestberg, Nina Lager: «Photography as cultural memory: imag(in)ing France in the 1950s», i *Journal of Romance Studies* Vol. 5 Nr. 2 2005. s. 75–90.
- Vestheim, Geir: *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Samlaget 1995.
- Vestheim, Geir: *Museum i eit tidsskifte. Fortidsarv som underhaldning?* Oslo: Samlaget 1994.
- Von Speter, Stephanie: *Mette Tronvoll: photographs*. Munich: Schirmer/Moser 2009.
- Vorren, Ørnulv: «Tromsø Museum i universitetssammenheng», i Vorren, Ørnulv (red.): *Museum og universitet: Jubileumstidsskrift til Tromsø Museum 1872-1972*. Tromsø: Universitetsforlaget 1972. s. 148–155.
- Wall, Jeff: «Marks of Indifference», i Goldstein, Anne og Anne Rorimer (red.): *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Los Angeles/MIT 1995. s. 247–267.
- Ward, Koral: *Augenblick: The concept of the «decisive moment» in 19th- and 20th-century western philosophy*. Aldershot: Ashgate 2008.
- Wehner, Klaus: «Photography – Museum: on posing, imageness and the punctum», i Dudley, Sandra, Amy Jane Barnes, Jennifer Binnie, Julia Petrov og Jennifer

- Walklate (red.): *The Things about Museums: Objects and experience, representation and contestation*. Oxon: Routledge 2012. s. 79–99.
- Wells, Liz (red.): *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge 2002 (1997).
- Weski, Thomas: «The Tender-Cruel Camera», i Knape, Gunilla (red.): *The Hasselblad Award 1998: William Eggelston*. Göteborg: Hasselblad Center 1999. s. 8–16.
- West, Shearer: *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press 2004.
- White, Hayden: *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore og London: The John Hopkins University Press 1973.
- White, Hayden: «The Fictions of Factual Representation», i Preziosi, Donald og Claire Farago (red.): *Grasping the world. The idea of the museum*. Hants: Ashgate 2004 (1978). s. 22–50.
- White, Hayden: *Tropics of discourse*. Baltimore og London: The John Hopkins University Press 1978.
- Willoch, Sigurd: «Edourad Manets 'Fra verdensutstillingen i Paris, 1867'», i *Konsthistorisk tidsskrift* Vol 45 Nr. 1-4 1976. s. 101–108.
- Wold, Helge A: «Evig eies kun det tapte», i Drivenes, Einar-Arne, Marit Anne Hauan og Helge A. Wold: *Nordnorsk kulturhistorie: Det mangfoldige folket*. B. 2. Oslo: Gyldendal norsk forlag 1994. s.438–451.
- Wold, Helge A: *Utvær: Bilder fra nordnorske hverdagslandskap*. Oslo: Cappelen Forlag 1985.
- Wolthers, Louise: «Things and People: Still lifes meet Work lives», i Vujanovic, Dragana og Louise Wolthers (red.): *Still life Work life: From the Hasselblad Foundation Collection/No. 1*. Göteborg: Hasselbladstiftelsen/Hasselblad Foundation 2013. s. 11–16.
- Wolthers, Louise: «Da fotograf Peter Elfelt 'føjede billedet til historieskrivningen'», i *Særtryk af fund og forskning i det kongelige biblioteks samlinger*. Bind 48. København: Det kongelige bibliotek 2009. s. 241–281.
- Wolthers, Louise: *Blik og begivenhed: En discussion af fotografiets historiske potentialer med nedslag i krig, koloni og kommercialisme 1860-1920*. Københavns Universitet 2008.

- Ydse, Tone Fredriksen: *Museum, arkiv og samfunn. Kunnskapsbehov og utfordringer*. Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget 2007.
- Ytreberg, Nils A. (red.): «Troms Folkemuseum: Med en utsikt over dets forhistorie», i *Hålføygminne* 4 1965. s. 480–499.
- Zimmerman, Andrew: «Looking Beyond History: The Optics of German Anthropology and the Critique of Humanism», i *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 32 (3) 2001. s. 385–410.
- Østby, Jon Birger og Lars Egeland: «Forord», i *BRUDD: Om det ubehagelige, tabubelagte, marginale, usynlige, kontroversielle*. AMB skrift 26. Oslo: ABM-utvikling 2006. s. 5.
- Östlind, Niclas: «Tiden, platserna och människorna – om kulturhistorisk fotografi», i Dackenberg, Hans, Maria Sundström og Niclas Östlind (red.): *Tidens langsamhet och livets flykt*. Lund: Bokförlaget Arena 2014. s. 14–21.
- Ågren, Per-Uno, «Museologi och kulturarv», i *Nordisk Museologi* nr. 1 1993. s. 61–65.
- Ågotnes, Hans-Jakob: «Lokalmuseet i det sosiale landskapet. Fortidsformidling i Hordaland gjennom hundre år», i Selberg, Torunn og Nils Gilje (red.): *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforlaget 2007. s. 45–67.
- Åsheim, Anne og Vibeke Mohr: «Forord», i Brekke, Åshild Andrea og Siri Slettevåg (red.): *Balansekunst. Erfaringer fra Forsvarmuseets huskunstprosjekt*. Oslo: Norsk kulturråd 2012. s. 1.

Arkiv og utstillinger

Tromsø Museums fotosamling

Tromsø Museums fotosamling på nett,

<http://www.unimus.no/foto/#/museumsInfo?Museum=TMU>

«Flytende russisk», Perspektivet Museum

Perspektivet Museums fotosamling på nett,

<https://www.flickr.com/photos/perspektivmuseum/>

«Homo Religiosus», Perspektivet Museum

Upubliserte kilder

Intervju med Mari Karlstad 09.10.2008 og 22.08.2013 samt uformelle samtaler i perioden 2008– 2016

Intervju med Helge A. Wold 20.10.2008 og 10.09.2015 samt uformelle samtaler i perioden 2008- 2016

Intervju med Sveinulf Hegstad 21.10.2008 og uformelle samtaler i perioden 2008– 2016

Uformelle samtaler med Mari Hildung i perioden 2008–2016

Uformelle samtaler med Marianne A. Olsen i perioden 2008–2016

Uformelle samtaler med Håvard Dahl Bratrein i perioden 2008–2012

Uformelle samtaler med Astrid Fremmerlid i perioden 2008–2012

Mailkorespondanse med Marianne A. Olsen 20.03.2012 og 06.08.2015

Mailkorespondanse med Sveinulf Hegstad 09.09.2015

*Opplysninger om institusjoner, organisasjoners og prosjekters hjemmesider fremgår av fotnotene og er ikke inkludert i kilder og litteratur.

Bildeliste*

Figur 1: Rune Johansen, *Fra gammelfjøsen* (2004), fargefotografi, <https://s-media-cache-ak0.pinning.com/564x/21/30/d3/2130d34feb732fd2ff994f643ef44156.jpg>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Rune Johansen

Figur 2: Helge A. Wold, «Øivind Kristiansen, tungeskjærer» (1986), sorthvit fotografi. Foto: Helge A. Wold

Figur 3: Mari Hildung, interiør (2004), fargefotografi, PEM-F75-10. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 4: Mari Hildung, fotoarkivet (2012), digitalt fotografi, DSC1750. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 5: Helge A. Wold, feltarbeid (1979), fargedias. Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 6: Rune Johansen (2001), fargefotografi, <http://theargus.net.au/profiles/rune-johansen>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Rune Johansen

Figur 7: Adnan Icagic (2010), digitalt fotografi. Foto: Adnan Icagic/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Figur 8: Mari Hildung, feltarbeid (2005), fargefotografi, PEM-F93-01. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 9: Ukjent fotograf, Christiania Spigerverk (cirka 1900), sorthvit fotografi, NF06419003. Foto: Ukjent/Norsk Folkemuseum

Figur 10: Ottar Brox, fra Senja (1963), sorthvit fotografi, tsnf131. Foto: Ottar Brox/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 11: Hans A. Brandt, arkitektur i Tromsø (1960), sorthvit fotografi, tsnf4327. Foto: Hans A. Brandt/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 12: Ukjent fotograf, Hans Jacob Sparre Schneider (cirka 1910), sorthvit fotografi, tsnf30138. Foto: Ukjent/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 13: Stein Mathisen, fra feltarbeid, (1970), fargedias, tsnd473. Foto: Stein Mathisen/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Figur 14: Ukjent fotograf, fra tråleren Sevryba. Foto: Privat opptak fra tråleren Sevryba/Perspektivet Museum

Figur 15: Ukjent fotograf, gjenstandsfotografi, digitalt fotografi, er lagt inn Tromsø Museums samlingsdatabase Musit. Foto: Ukjent/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Figur 16: Ukjent fotograf, Tromsø Museum (1909), sorthvit fotografi, tsnf30133. Foto: Ukjent/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 17: June Åsheim, fra Desember natt, digitalt fotografi. Foto: June Åsheim/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 18: Ukjent fotograf, «Den alminnelige utstilling» Hotel du Nord (1870), sorthvit fotografi, tsnf21634. Foto: Ukjent/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Figur 19: Mari Hildung, Perspektivet Museum (2010), digitalt fotografi, DSC0065. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 20: Bjørn Korneliussen, Tromsø Bymuseum på Skansen, antagelig opptatt en gang på 1990-tallet, fargedias, PEM-D00049. Foto: Bjørn Korneliussen/Perspektivet Museum

Figur 21: Mari Hildung, fra utstillingsåpning (2013), digitalt fotografi, DSC5933. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 22: Hanne Hammer Stien, fra Seksjon for kulturhistorie på Tromsø Museum (2013), digitalt fotografi. Foto: Hanne Hammer Stien/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 23: Hanne Hammer Stien, utstillingstekster fra «Øyeblikk (2013), digitalt fotografi. Foto: Hanne Hammer Stien/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Figur 24: Mari Karlstad, fra åpningen av «Øyeblikk» på Tromsø Museum (1987), fargedias, tsnd28204. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 25: Helge A. Wold, «Siste kua på Nyholmen» (1979), fargedias. Foto: Helge A. Wold/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 26: Mari Karlstad, «Morrabadere, Alfheim svømmehall» (1997), fargefotografi. Foto: Mari Karlstad

Figur 27: Asbjørn Klepp, «Nye tider» (1973), fargedias, tsnd3800. Foto: Asbjørn Klepp/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 28: Tomasz A. Wacko, «Dorothea Munch-Ellingsen og Arne Munch-Ellingsen» (2010), digitalt fotografi, tsd163. Foto: Tomasz A. Wacko/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 29: Kjell Fjørtoft, fra Skjelnan hvalstasjon (1970), sorthvit fotografi, tsnf48445. Foto: Kjell Fjørtoft/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 30: Helge A. Wold, «Alida» (1985), fargedias. Foto: Helge A. Wold

Figur 31: Mari Karlstad, «Dugnad» (1996), sorthvit fotografi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 32: Mari Hildung, formidling i «Flytende russisk» (2013), digitalt fotografi, DSC3368. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 33: Mari Hildung, skoleelever i «Flytende russisk» (2007), digitalt fotografi, DSC4839. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 34: Mari Hildung, fra «Flytende Russisk» (2007), digitalt fotografi, DSC4697. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 35: Mari Hildung, skoleelever i «Flytende russisk» (2007), digitalt fotografi, DSC4835. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 36: Asbjørn Klepp, fra Varangerprosjektet (1973), fargedias, tsnd 3797. Foto: Asbjørn Klepp/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 37: Sune Jonsson *Albert och Tea Johansson i Nyåker, Nordmalings kn* (1956). Foto: Sune Jonsson/Västerbotten Museum

Figur 38: Mari Karlstad, «Pøsemaker Karl Hermansen» (1995), sorthvit fotografi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 39: Mari Karlstad, «Kjøpmann Jostein Aune» (1995), sorthvit fotografi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 40: Mari Karlstad, «Pa Mawdu Saho og Kebba Y. A. Sosseh» (1997), sorthvit fotografui, kontaktkopi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 41: Mari hildung, Pulp Vixen (2000), sorthvit fotografi, PEM-SV17-01. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 42: Mari Hildung, «Utsikt fra tråleren Pjotr Anakhin fra Murmansk» (2004), fargenegativ, PEM-F71-22. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

- Figur 43:** Mari Hildung, bildespill i «Flytende Russisk» (2007), digitalt fotografi, DSC4371. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum
- Figur 44:** Helge A. Wold, russiske sjømenn (2005), fargefotografi, PEM-F94-28. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum
- Figur 45:** Mari Karstad, «Eka og Idar Ingebrigtsen, Kjosen i Lyngen» (1994), sorthvit fotografi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet
- Figur 46:** Mari Karstad, «Anna Mentzoni Bamba og Amadou Bamba» (1994), sorthvit fotografi. Foto: Mari Karlstad/Tromsø Museum - Universitetsmuseet
- Figur 47:** Helge A. Wold, Murmansk (2005), fargefotografi, PEM-F115-07. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum
- Figur 48:** Håvard Dahl Bratrein, «Bertine Rånes krosser lundefugl» (1978), fargedias, tsnd20595. Foto: Håvard Dahl Bratrein/Tromsø Museum - Universitetsmuseet
- Figur 49:** Håvard Dahl Bratrein, «Marie Jacobsen demonsterer dunrensing» (1976), fargedias, tsnd16359. Foto: Håvard Dahl Bratrein/Tromsø Museum – Universitetsmuseet
- Figur 50:** Håvard Dahl Bratrein (1976), fargedias, tsnd16362. Foto: Håvard Dahl Bratrein/Tromsø Museum - Universitetsmuseet
- Figur 51:** Helge A. Wold, «Ingeborgs kjøkken II, Lånan» (1984), sorthvit fotografi. Foto: Helge A. Wold
- Figur 52:** Esko Männikko *Savukoski 1994* (1994), fra serien «Female Pike», <http://www.parisphoto.com/agenda/esko-mannikko-time>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Esko Männikkö
- Figur 53:** Helge A. Wold, «I egnebua, Ballstad» (1979), fargedias. Foto: Helge A. Wold
- Figur 54:** Helge A. Wold, Murmansk (2005), fargefotografi, PEM-F106-36. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum
- Figur 55:** Helge A. Wold, Murmansk (2005), fargefotografi, PEM-F99-05. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum
- Figur 56:** helge A. Wold, «På verftet» (2005), fargefotografi, PEM-F108-25. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum

Figur 57: Mari Hildung, «Livet til sjøs» (2005), fargefotografi, PEM-F81-03. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 58: Mari Hildung, «Kokk på autolineren Azurit av Murmansk, Mikhail Rzaev» (2005), fargefotografi, PEM-F80-35. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 59: Rune Johansen, portrett (2004), fargefotografi, <http://theargus.net.au/profiles/rune-johansen>, lastet 18.12.2016. Foto: Rune Johansen

Figur 60: Mari Hildung, sjømenn (2005), fargefotografi, PEM-F85-13. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 61: Sophus Tromholt, «Anna Aslaksdatter Gaup og Anna Jonsdatter Somby» (1882/1883), sorthvit fotografi. Foto: Sophus Tromholt/Tromsø Museum - Universitetsmuseet

Figur 62: Mari Hildung, ungdom på Tvibit (2000), fargefotografi, PEM-F47-09. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 63: Mikael Westh Hammer, fra «Sápmi – en nasjon blir til» (2016), digitalt fotografi. Foto: Mikael Westh Hammer

Figur 64: Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland, July 26 1992* (1992), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-kolobrzeg-poland-july-26-1992-p78330>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Rineke Dijkstra

Figur 65: Helge A. Wold, «Marina i Murmansk» (2005), fargefotografi, PEM-F100-02. Foto: Helge A. Wold/Perspektivet Museum

Figur 66: Mette Tronvoll, *Peder, Svorkmo* (2000), <http://www.tronvoll.net/NewPortraits.html>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Mette Tronvoll

Figur 67: Wolfgang Tillmanns, *Nachtstilleben (Night Still Life)* (2013), <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/326362.html>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Wolfgang Tillmanns

Figur 68: Adnan Icagic, gjenstandsfotografi, digitalt fotografi, er lagt inn Tromsø Museums samlingsdatabase Musit. Foto: Adnan Icagic/Tromsø Museum – Universitetsmuseet

Figur 69: Mari Hildung, bruk av lys (2005), fargefotografi, PEM-F86-14. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 70: William Eggleston, *Greenwood, Mississippi* (1973),
<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-790-view-social-documentary-profile-eggleston-william.html>, lastet ned 18.12.2016. Foto: William Eggleston

Figur 71: Mari Hildung, videoteket (2004), fargefotografi, PEM-F74-08. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 72: Mari Hildung, lykketroll (2004), fargefotografi, PEM-F72-16. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 73: Mari Hildung, arbeidshansker (2005), fargefotografi, PEM-F83-24. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 74: Mari Hildung, bønnebok og krim (2004), fargefotografi, PEM-F75-13. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 75: Mikael Westh Hammer fra «Samekulturen» (2016). Foto: Mikael Westh Hammer

Figur 76: Mierle Laderman Ukele, *Transfer: The Maintenance of the Art Object* (1973), performance,
http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/large/kc_femart_ukeles_78.jpg, lastet ned 15.12.2016. Foto: Ukjent

Figur 77: Fred Wilson, *Metalwork, 1723–1880* (1992), installasjon på Maryland Historical Society,
https://www.google.no/search?q=Metalwork,+1723%E2%80%931880&espv=2&biw=1920&bih=1094&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjD_LCDvzbQAhUIfiwKHZOHCUGQ_AUIBigB#imgcr=mwDovIlyRYK-TM%3A, lastet ned 15.12.2016. Foto: Ukjent

Figur 78: Kristine Roepstorff, *Vitrine og Boy sitting on ruins* (2011), fra utstillingen «Forløshetens wunderkammer» på Museet for samtidskunst i Oslo,
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/wunderliggjoring-pa-bankplassen/?d=no>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Andreas Harvik/Nasjonalmuseet

Figur 79: Mark Dion, *Cabinet of Curiosities* (2001), fra Minnesota University,
https://www.google.no/search?q=Metalwork,+1723%E2%80%931880&espv=2&biw=1920&bih=1094&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjD_LCDvzbQAhU

IfiwKHZOHCUgQ_AUIBigB#tbm=isch&q=cabinet+of+curiosities+mark+dion&imgrec=ZX9hQRh4m46GyM%3A, lastet ned 15.12.2016. Foto: Ukjent

Figur 80: Beathe C. Rønning, *Folk & Ting* (2009), fra prosjektet «Museale forstyrrelser», www.folkogting.no, lastet ned 18.12.2016. Foto: Beathe C. Rønning

Figur 81: Morten Traavik, *Let`s be honest* (2010), fra Norsk Luftforsvarsmuseet/Forsvarsmuseet, <http://isfronten.blogspot.no/2010/06/honest-john-norges-frste-atomrakett-med.html>, lastet ned 18.12.2016. Foto: Ukjent/Norsk Luftforsvarsmuseet/Forsvarsmuseet

Figur 82: Mari Hildung, fra «Homo Religiosus» på Perspektivet Museum (2014), digitalt fotografi, DSC1436. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

Figur 83: Mari Hildung, fra «Homo Religiosus» på Perspektivet Museum (2014), digitalt fotografi, DSC1442. Foto: Mari Hildung/Perspektivet Museum

*De oppgitte bestillingsnumrene på fotografier tilhørende Tromsø Museums fotosamling, er søkbare på <http://www.unimus.no/foto/#/museumsInfo?Museum=TMU>.