

Gjenstandsfotografiets kvaliteter

- FRA JENNY ARNESEN TIL ANNE-LISE REINSFELT

Det er ikke så mange akademiske bøker som er viet museumsfotografi. Men når Norsk Folkemuseum publiserer en bok om museumsfotografiet og dets utøvere, så reflekterer dette en erkjennelse av fotografiets spesielle stilling gjennom hele museets historie, og det er en bestemt side ved denne spesielle historien jeg vil undersøke her. Mens andre i boken tar opp andre sider ved museumsfotografens arbeidsfelt, ønsker jeg med denne artikkelen å argumentere for gjenstandsfotografiets betydning for Norsk Folkemuseums formidling gjennom mer enn 100 år.

Norsk Folkemuseum rundet i 1994 sine første hundre år. Til dette jubileet ble det laget flere bøker, og selve praktutgivelsen var "På nordmanns vis" med undertittelen "Norsk Folkemuseum gjennom 100 år". I denne boken har museets fagpersonale fra samlingene på rundt 230.000 gjenstander (i følge forordet) valgt ut 100 objekter, alt fra gjenstander, bygningsdeler, tekstiler, fotografier og til hus, som beskrives i tekst og bilde. Dette er på alle måter en usedvanlig rik bok, der museets fagpersoner øser av egen kompetanse og fra museets skattkamre av objekter av sanselighet, historier og materialitet. Bokens viktigste bidragsytere, de to stjernene som bærer boken oppe, er imidlertid museets fotografer; Anne-Lise Reinsfelt og Bjørg Disington. Bortsett fra noen få bilder levert av andre fotografer, er det disse to fotografenes bilder, de fleste tatt for boken, som i kombinasjon med korte tekster utgjør bokens bærende idé.

Å utgi en slik bok til jubileet, å la en jubileumsbok være båret frem av fotografisk dokumentasjon, var en meget treffende idé. Det er ikke sikkert museumsdirektør Erik Rudeng og bokens redaktør, tidligere riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen, var klar over i hvilken grad dette grepet med jubileumsboken knyttet an til fotografiets betydning for museets formidling allerede fra de tidligste år. Men i alle fall: dette grepet gjør denne boken i stor grad til de to kvinnelige museumsfotografene sin bok. Og ved at jubileumsboken gjør gjenstandsoptaket, saksopptaket, til fremste gjenstand for formidling, så bidrar den til å understreke denne fotografiske spesialitetens betydning, både historisk og i nåtid, i museumsarbeidet på Norsk Folkemuseum.

Berøringspunktene mellom jubilerende museum, bok og museets fotografiske praksis handler her altså om gjenstandsfotografiets estetiske kvaliteter. For noen er denne type fotografiske praksis forbundet med det litt foraktede gjenstandsbildet på katalogkortet. På Norsk Folkemuseum har man imidlertid aldri tatt lett på denne saken. Her har gjenstandsfotografiet alltid vært viktig i museets formidling. Slik er eller har det trolig vært ved enkelte andre institusjoner også. Men det er først under arbeidet med denne artikkelen jeg ble klar over med hvilket alvor Norsk Folkemuseums gjenstandsbilder er produsert.¹

DIGITALFOTOGRAFI – DET GODE GJENSTANDBILDETS DØD?

Det året jubileumsboken ble utgitt (1993) stod det fotografiske gjenstandsbildet i fokus også på andre måter på Norsk Folkemuseum. Kvaliteten på gjenstandsoptaket var rett og slett gjenstand for forhandlinger i forbindelse med å utprøve metoder for produksjon av elektroniske gjenstandsoptak til en fremtidig digital gjenstandskatalog. Jeg var



selv leder for Dokumentasjonsavdelingen så vel som for utviklingsprosjektet den gang, og førte disse forhandlingene med katalogansvarlig og fotograf. I praksis var mange av drøftingene med Anne-Lise Reinsfelt, som den yngste av fotografene fikk hun ansvar for å håndtere oppbygging av ny teknologi for gjenstandsfotograferingen.

Bakgrunnen var at man forstod at også fremtidens edb-registre over gjenstands-samlingene måtte få elektroniske bilder av gjenstandene. Museet hadde arbeidet med overgangen til elektronisk databehandling av samlingsregistrene siden andre halvdel av 1970-årene. Dette ble videreført i løpet av 1990-tallet med digitalisering av eldre innføringsprotokoller, skanning av katalogkort og gamle gjenstandsfotografier og utvikling av et nytt museumsprogramvaresystem (Primus). Det som hastet mest tidlig på 1990-tallet var imidlertid spørsmålet om elektronisk gjenstandsbilde.

Til jubileumsåret 1994 ønsket man også å få etablert systemer for en storstilt gjenstandsflytning til det nye sentralmagasin (statens jubileumsgave til museet). Til dette ble det i disse årene skapt en innflyttingslinje med strekkodestyrt av gjenstandsflyt og -plassering, med egne stasjoner for revisjon/kontroll, konserveringsbehov og fotografering, først elektronisk på videoplate, men ganske raskt direkte digitalt med kamera. Med andre ord ble det planlagt for en større masseforflytning av gjenstander, og med dette planlegging for en forenklet fotografering med standardisert lyssetting. På dette tidspunktet var hverken elektronisk fotografi (les videostills på plate) eller digitalfotografi av en oppløsning og kvalitet som kunne konkurrere med tradisjonelt analogt fotografi. Men de prosesser som ble valgt den gang, ga det som ble vurdert som tilfredsstillen-

NORSK FOLKEMUSEUMS FOTOATELIER I KJELLERETASJEN PÅ BONDEBYGG. FOTOGRAFIET ANTATT DATERT TIL 1935, ELLER OMTRENT SAMTIDIG SOM FØRSTE BYGGETRINN AV SIDE-FLØYENE PÅ MUSEETS TORG STO FERDIG.
FOTO: NORSK FOLKEMUSEUM

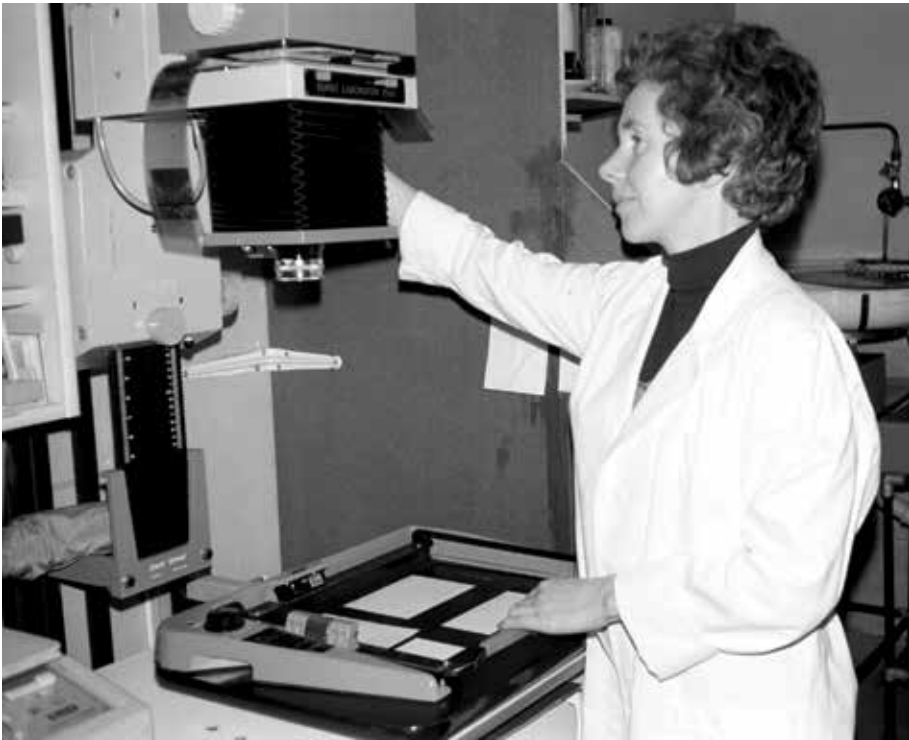
de bildekvalitet på skjerm med ca. 1 MB-bildefiler på videoplate, og litt senere ca. 4-5 MB-bildefiler i kamera.

Det ankepunkt vi møtte, var derfor kvaliteten på fotografiene, både den tekniske og det estetiske. Bilder i en slik oppløsning kunne ikke publiseres.² Dernest var spørsmålet om masseproduksjon, og den forflatning og ensretting av gjenstandsopptaket det medførte. Dette ga også lite rom for å produsere vakre bilder. Med en slik produksjonshastighet ville fotografen få lite tid til å gjøre sine vurderinger og justeringer av lyssetting, for ikke å snakke om justering av bakgrunn. Spissformulert var spørsmålet: Var gjenstandsfotografiet en fotografisk beskrivelse av gjenstanden for identifikasjon og vitenskapelig sammenlikning eller skulle gjenstandsopptaket også kunne stå for en estetisk vurdering som bilde? Det vil si, skulle gjenstandsfotografiet ikke bare teknisk men også estetisk møte kravene til å kunne reproduseres i en publikasjon? Dette var kjernepunktet, men jeg forsto det ikke den gang. Jeg (som kom utenfra) forsto nok den gang at gjenstandsfotografi var håndtert med større alvor på Norsk Folkemuseum tidligere enn ved mange andre museer, men forstod ikke hvorfor.

TO TRADISJONER MED MUSEUM OG FOTOGRAFI

Ut fra disse forhandlingene ble det imidlertid klart for meg at Norsk Folkemuseum faktisk står for noe eget i tradisjonen med museer og fotografi i Norge. Selv hadde jeg bakgrunn fra to regionale museer, og kom følgelig fra en tradisjon der fotografi og de ulike typene bruk av fotografier i museumssektoren på et vis ble "gjenoppfunnet" på 1970-tallet. I løpet av dette tiåret blir fotografi på mange måter oppdaget som et eget kildemateriale med sine egne standarder for innsamling, bevaring og forvaltning, som en viktig dokumentasjonstype gjennom fotografering av mennesker i fysiske og sosiale miljøer ("dokumentarfotografi"), og som et bildemedium som kunne ha store kunstneriske kvaliteter. Parallelt med at fotografi den gang også i kunstnerisk forstand fikk sine organisasjoner, så ble det også et viktig nasjonalt og lokalhistorisk kilde- og innsamlingsmateriale, og en rekke museer ansatte på 1970- og 1980-tallet for første gang fotografer. I dag, når fotografiske medier av ulike slag i stor grad dominerer kunstfeltet, og elektroniske bilder er mer allestedsværende enn noen gang, så virker det kanskje overraskende at det ikke er lenger siden. Men den gang var dette nytt for de fleste, og bidro sammen med at andre kilder ble løftet frem, som muntlige kilder og privatarkiver, på mange måter til en museumsrenesanse, godt hjulpet av offentlige økonomiske løft. Det brede institusjonelle kartet som i dag markerer den fortsatte interessen for fotografi i betydning av stillinger og samlinger i ABM-sektoren ble i stor grad fastlagt i løpet av disse årene.³

Stående innenfor denne tradisjonen, som fotograf ved et regionalt museum, skrev jeg også i 1989 en artikkel om museenes bruk av fotografi.⁴ Her var museenes bruk av fotografi i dokumentasjon og i utstillinger i fokus, men det jeg ikke riktig skjønnte den gang var hvor viktig fotografi også i de første årene var i Norsk Folkemuseums formidling. Årsaken er at jeg så på fotografi i 1970-årenes perspektiv som dokumentarisk fotografi og utstillingsbruk, begge deler den gang altså nokså nye fenomener ved de fleste museer. Jeg besøkte riktignok Norsk Folkemuseum i arbeidet med artikkelen og studerte museets grundige dokumentasjon av sine utstillinger. Men der var det svært lite bruk av fotografier før man nærmet seg 1970. Jeg så på feil medier (utstillinger) og delvis på de gale fotografiske teknikker (dokumentarfotografi), der svaret egentlig var gjenstandsfotografi og publikasjoner. Dermed mistet jeg helt det faktum at gjenstandsfotografi kunne være så sentralt i formidlingen som det faktisk hadde vært på Norsk Folkemuseum. Jeg så på feil sted.



NORSK FOLKEMUSEUMS FOTOGRAF
BJØRG DISINGTON FOTOGRAFERT I
MØRKEROMMET UNDER ARBEID MED
FORSTØRRELSESAPPARATET I 1974.
FOTO: BERGLJOT SINDING, NORSK FOLKEMUSEUM

Dermed begynner det også å bli klart at den fotografiske tradisjon ved Norsk Folkemuseum representerer en helt annen tradisjon enn denne moderne tilnærmingen til fotografi som medium og kildemateriale. Norsk Folkemuseums utgangspunkt var trolig nærmere 1800-tallets alminnelige oppfatning av fotografiet som en særegen bildeform, karakterisert av å være en sannferdig og fysisk representasjon. Den fotografiske avbildning av gjenstanden ble av museumsgrunnleggere som Arthur Hazelius og Hans Aall sett som nøytral og objektiv, fullt forenlig med et positivistisk vitenskapssyn, ja, trolig bidro den fotografiske gjenstandsdokumentasjon i seg selv til et skinn av vitenskapelig behandling av gjenstanden.⁵ Norsk Folkemuseums grunnlegger og direktør gjennom de første vel 50 år, Hans Aall, så tidlig nytten av fotografi i museumsdriften. Den viktigste kilden til Aalls syn på fotografi i museets arbeid er hans museumshåndbok fra 1925.

FOTOGRAFI - DEN SENTRALE TEKNOLOGI I AALLS MUSEUM

Hans Aalls håndbok fra 1925 "Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer. Kort veiledning" inneholder mye om fotografi. I Aalls museumshåndbok fremtrer fotografi som den helt sentrale og moderne teknologi i Norsk Folkemuseums museumsdrift. Fotografi er sentralt både i innsamling, dokumentasjon og formidling, og gjennom sine detaljerte beskrivelser av hvordan fotografiske teknologier inngår i de ulike katalog-, forvaltnings- og formidlingssystemer, så kan boken faktisk leses som å inneholde nesten mer om fotografi enn om gjenstander.

Mest vesentlig er gjenstandssamlingens duplisering i fotografiske bilder. Den ene av museets to hovedkataloger (den andre er innføringsboken) er en fotografisk bildekatalog over gjenstandssamlingene. Denne omformer den uformelige gjenstandssamlingen til

EN KARAFFEL ELLER GLASSFLASKE TIL BREN-
NEVIN, VIN ELLER SAFT, TROLIG FRA ETT AV
DE NORSKE GLASSVERKENE, FRA PERIODEN
1740-1840. MOTIVET ER FRA MUSEETS GJEN-
STANDSKATALOG, DER BILDENE FORTSATT
HOLDER HØY KVALITET TIL TROSS FOR AT
PRESSET PÅ FOTOGRAFEN TIL TIDER ER SVÆRT
HØYT. FOTOGRAFERT 2011.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



et håndterbart og overskuelig arkiv, og utgjør en slags "virtuell" museumssamling på kartong og fotopapir.

Men ikke alt lot seg samle i museet. Den viktigste hjelpesamlingen dokumenterte fotografisk den delen av verden som man av ulike grunner ikke kunne samle inn. Ved siden av gjenstandssamlingen var "Billedsamlingen" den viktigste hjelpesamlingen, og ble forklart av Aall slik: "Innenfor den kulturkrets, hvori et museum arbeide, finnes det alltid mange minner fra fortiden som dette hverken kan eller bør erhverve. Disse er det ofte nødvendig å ha avbildninger av – opmålinger, fotografier eller andre reproduksjoner – fordi vi gjennom dem øker vår kjennskap til kulturkretsen og til like forståelsen av samlingene i vårt eget museum, deres opprinnelse, plass i utviklingen osv."

Videre beskriver Aalls museumshåndbok ganske inngående merking og oppbevaring av glassplatenegativ, oppbevaring av originale fotografier, innføringsbok til billedsamling, særregistre til billedsamling og også om oppbevaring av lysbildesamlinger (til foredrag og forelesninger) og oppbevaring av klisjéer.

Det fotografiske arbeidets betydning for museets formidling blir tydelig når Aall går over til å beskrive øvrige hjelpesamlinger. Etter å ha beskrevet bibliotekets ordning, kommer Aall frem til enda tre fotografiske hjelpesamlinger. Først kommer platesamlingen med nøye beskrivelse av hvordan museet best skal merke, ordne og oppbevare sin samling av fotografiske plater, eller negativer som vi ville sagt. Deretter kommer en nesten like omfattende beskrivelse av hvordan museet skal håndtere sin klisjésamling, før Aall til slutt bruker en halv side på å beskrive den best mulige ordning og oppbevaring av museets lysbildesamling. Museet holdt seg med en stadig voksende samling av lysbilder som ble brukt i lysbildeforedrag, som de første tiårene av 1900-tallet var svært populært. Men enda viktigere var klisjésamlingen. En klisjé betegner en trykkplate for å mangfoldiggjøre bilder, og klisjéer var altså nødvendige for å trykke bilder. De var også så kostbare å fremstille, at man sparte dem for å kunne gjenbruke de flere ganger. At Hans Aall nevner klisjésamlingens ordning og oppbevaring før han presenterer lysbildesamlingen, representerer trolig en prioritering for Aall. Nest etter negativene (det originale opptaksmaterialet), men før lysbildene, så var dette en vesentlig hjelpesamling i museets arbeid.

Da Norsk Folkemuseum ansetter fotograf i 1917, så markerer dette altså ikke starten på Norsk Folkemuseums bruk av fotografiske teknologier. Trolig var det både en nødvendig løsning og en besparelse etter at Norsk Folkemuseum helt siden århundreskiftet hadde brukt store beløp på engasjement av fotograf, klisjéfremstillinger og fremstilling av rikt illustrerte bøker og trykksaker.

MUSEUMS-NORGES FØRSTE FOTOGRAF?

Norsk Folkemuseum var trolig det første museet i Norge med egen fast ansatt og spesialisert fotograf. Jenny Arnesen ble ansatt som fotograf på Norsk Folkemuseum fra 1. november 1917.⁶ Dette er tidlig også i nordisk sammenheng. Nordiska museet hadde August Christian Hultgren ansatt som museets første gjenstandsfotograf i årene 1906 til 1912.⁷ Nordiska museet var imidlertid allerede den gang en vesentlig større organisasjon enn Norsk Folkemuseum, som i forhold til samlinger og oppgaver hadde en nokså liten stab. I følge årsberetningen 1917-18 som forteller om Norsk Folkemuseums nyansettelse av fotograf, er staben dette året direktør, to fagstillinger med to assistenter og fotograf, samt et minimum av annet personale. Den relativt slanke fagstaben røper at fotografen var en høyt prioritert fagstilling for Hans Aall.



Jenny Arnesen skulle selvfølgelig fotografere gjenstandene til den ene illustrerte hovedkatalogen over gjenstandene. Men ut fra det vi ovenfor har sett i Aalls museumshåndbok, forstår vi at fotografen også må ha hatt det travelt med fotografering for museets rikt illustrerte publikasjoner. Slike utgivelser krevde dessuten mye reprofotografering og annet arbeid i forbindelse med klisjéfremstilling. Dette bildet underbygges om vi ser nærmere på hva museet produserte av rikt illustrerte førere, utstillingskataloger og bøker i perioden fra 1900 og frem til fotograf ansettes i 1917. Særutstillingene blir fra nå av færre, men den samme årsmeldingen som forteller om ansettelsen av museets første fotograf, beskriver også hvordan et lotteri vil kunne bli en viktig inntektskilde for en ny stor bokserie: "Der vil hvert år kunne finansieres en stor populærvitenskapelig rikt illustrert publikasjon om norsk, gammel kultur i by som på land, og denne ved å oppsettes som ekstragevinst (2 trekninger à 5000 ekspl.) spres over hele landet, i et antal som svarer gjennomsnittlig et eksemplar på hver 50de familie." (Årsmeldingen 1917-18 s.5)

Det er flere ting å merke seg i dette korte avsnittet. Det ene er selvfølgelig hvordan rikt illustrerte og kostbare bokutgivelser kan finansieres gjennom å la de inngå som lotterigevinster. Det andre er den forbløffende brede distribusjonen man ser for seg å oppnå: Kostbare bokverk spredd på hver 50de husstand! Langt på vei lyktes man også. Det er ikke uvanlig å finne eksemplarer av Norske bygder som er stemplet Norsk Folkemuseum lotteri på loppemarkeder eller i antikvariater.

Men det viktigste i vår sammenheng her er Aalls beskrivelse av utgivelsene "rikt illustrerte". Det var her fotograf Jenny Arnesens faglige kompetanse ble så verdifull. Dette gjaldt ikke minst hennes gjenstandsopptak. Her ble trolig listen lagt for kravet til fotografens gjenstandsopptak som var at de skulle være publiseringsbare, et krav som gjaldt selv om bildet opprinnelig bare skulle til katalogen. Det kunne jo bli bruk for det i en publikasjon.

Trolig var fotografens gjenstandsopptak i disse årene i stor grad styrt av behovet for illustrasjoner til bøker, museumsførere og kataloger. I tillegg kom fotografens produksjon av lysbilder til museets foredragsvirksomhet. Trolig ble det ikke så mye tid igjen for fotografen til å arbeide med fotografering av gjenstander til bildekatalogen. Når Hans Aall i sin berømte pamflett snaut 20 år senere overlater til den neste generasjon å gjennomføre det store løftet det er å skape en bildekatalog over gjenstandene, skjønner vi at dette arbeidet likevel ikke var det viktigste i hans egen tid.

En av grunnene til at arbeidet med bildekatalogen på Norsk Folkemuseum skulle ta det meste av det 20de århundre (noenlunde fullført ved inngangen til data-alderen rundt 1980), er altså at Hans Aall prioriterte formidling. Dette satte krav til gjenstands fotografiens kvalitet. Museets fotografer produserte særlig de første tiårene en lang rekke gjenstandsopptak for publisering, og opplevde også å se mange av sine fotografiske bilder på trykk. Samtidig visste de at gjenstandsopptak som ikke var gjort for publisering, likevel raskt kunne bli det. Det ble med andre ord etablert noen kvalitetskrav til museets gjenstandsopptak som gikk langt utover katalogbildets krav til beskrivelse for identifikasjon og forskning. Slike kvalitetskrav innebar en gang at 1800-tallets krav til vitenskapelighet og objektivitet skal være teknisk reproducerbare, noe som i seg selv innebærer en estetisering. Men kvalitetsproblemene som illustrasjonen reiser som bilde, har også å gjøre med hvordan bildet inngår som argument og for eksempel hvordan gjenstanden synliggjøres for betrakterens blikk.

Slike kvalitetskriterier om publiserbarhet lå fast helt frem til digitalfotograferingen kom på 1990-tallet. Det er denne kvaliteten ved Norsk Folkemuseums

NORSK FOLKEMUSEUM DOKUMENTERTE GÅRDER, GJENSTANDER OG INTERIØRER SOM EN DEL AV STORGÅRDSUNDERSØKELSENE PÅ 1940- OG 50-TALLET. NORSK FOLKEMUSEUMS FOTOGRAF BERGLJOT SINDING FOTOGRAFERER, MENS FØRSTEKONSERVATOR EIVIND ENGELSTAD (1900-1969) VED MUSEETS BYAVDELING SER UT TIL Å DIKTERE SINE KOMMENTARER. KVINNEN MED SKRIVEMASKIN ER DESSVERRE UKJENT. FARMEN GÅRD VED HAMAR I 1955. FOTO: DAGBLADET, NORSK FOLKEMUSEUM



gjenstandsoptak som trolig ikke helt bevisst, men meget passende ble feiret ved jubileet i 1994, og det var også disse kvalitetene i museets gjenstandsoptak som var under angrep ved overgangen til digitalfotografi på 1990-tallet. Med årene er som kjent den digitale oppløsningen kommet på høyde med analog film, og etter min oppfatning har Anne-Lise Reinsfelt ivaretatt museets tradisjoner med det kvalitative gjenstandsoptaket trass i mine og andre museumsteknokraters angrep.

DEN SISTE GJENSTANDSFOTOGRAFEN?

Denne artikkelen har forsøkt å slå en bru mellom Norsk Folkemuseums første fotograf Jenny Arnesen og museets foreløpig siste fotograf Anne-Lise Reinsfelt. Denne bru handler om betydningen av fotografisk kvalitet, ikke så meget for museets dokumentasjon (selv om dette naturligvis var viktig), men for Norsk Folkemuseums formidling. Museets satsing på formidling i form av rikt illustrerte hefter og bøker de første tiårene, satte en norm for museets gjenstandsoptak som har satt sitt avtrykk i katalogers og publikasjoners illustrasjoner helt opp til i dag. Norsk Folkemuseums fotografer har sjelden

fått velge sine motiver, men de har alltid hatt et stort ansvar for å presentere de kvalitetsmessig smukkeste bilder. Myten vil ha det til at dokumentasjon av samlingene alltid har vært det viktigste for Norsk Folkemuseum, også for dets fotografi. Ideologen bak myten, Hans Aall, så vel som rekken av museets fotografer, har imidlertid alltid visst at der måtte kvalitet til hvis formidlingen skulle bidra til å sikre museets virksomhet, både med hensyn til publikum og økonomi.

Trond Bjorli er etnolog og konservator på Norsk Folkemuseum.

NOTER

- 1) Det er kun Norsk Folkemuseums praksis det skal handle om her. Det er heller ikke mange andre institusjoner i Norge som i dette henseende kan sammenliknes med Norsk Folkemuseums praksis fra tidlig 1900-tall, bortsett fra kanskje Oldsaksamlingen.
- 2) I praksis ble en del av de tidligste elektroniske gjenstandsoptakene, selv videobildene, brukt i reproduksjon av begrenset størrelse. Dette sier imidlertid kanskje like mye om fotografens dyktighet under trange tidsrammer.
- 3) I et festskrift til Liv Hilde Boe, den første leder og oppbygger av Sekretariatet for fotoregistrering, senere sjefskonservator og direktør på Norsk Folkemuseum, så har jeg gitt et bidrag til å beskrive denne historien om fotografiets inntog i norsk museumsverden på 1970-tallet.
- 4) Artikkelen "Museenes bruk av fotografi" forsøker å gi en oversikt over museenes bruk av fotografi, særlig i utstillinger, men også på andre måter. Ser i dag at noen av påstandene om tidlig bruk av fotografi ved Norsk Folkemuseum er feil, men artikkelens opplysninger blir utfyllt og korrigert her.
- 5) Når Arthur Hazelius, Nordiska museets og friluftsmuseet Skansens grunnlegger, i 1890 drøfter hvordan man best vitenskapelig skal registrere og beskrive bebyggelse, argumenteres det for at man skal bruke kamera i stedet for penn og papir. Tegning ble ansett for å være altfor subjektivt, selv når det var trenede tegnere som arkitekter som utførte dem. "...Clason ansåg också nödvändigt, att för framtiden använda fotografiapparat. Detta är ju ock mycket förståndigt. Snart kan du väl lära dig konsten? Apparat måste vi skaffe..." skrev Hazelius i 1890 til den feltarbeidende Wilhelm Engelke (Dahlman 1999:9).
- 6) For nærmere presentasjon av Jenny Arnesen og andre av museets fotografer, se T. W. Pedersens artikkel.
- 7) Jeg begrenser meg her til de nordiske friluftsmuseer. Eldre museumstyper, spesielt de nordiske oldsaksamlinger som for eksempel Nationalmuseet i København kan ha ansatt fotograf tidligere eller på om lag samme tid. Dette er ikke undersøkt her. Historisk museum (den norske Oldsaksamlingen) opplyses å nokså tidlig hatt en preparant, Louis Smestad (evt. Smedstad) som også var virksom som fotograf (Kilde Ann Christin Eek, Etnografisk museum).

KILDER

Trond Bjorli: Museenes bruk av fotografi. I: *Fotobevaring mot år 2000*. Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer og Sekretariatet for fotoregistrering. Oslo 1990.

Trond Bjorli: Fotobevaring og museumsbygging. I: *Tradisjon og fornyelse. Festskrift til Liv Hilde Boe*. By og Bygd XLI, Oslo 2008.

Eva Dahlman (red): *Verklighetsbilder? Om fotografer och fotografier i museernas samtidsdokumentasjon*. Nordiska museets förlag/Samdok, Stockholm 1999.

Norsk Folkemuseum: *Beretning om virksomheten 1917-1918*. Norsk Folkemuseum, Kristiania 1918.

Hans Aall: *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer. Kort veiledning*. Norske Museers Landsforbund, Oslo 1925.

BERGLJOT SINDING FOTOGRAFERT AV
DAGBLADETS FOTOGRAF UNDER FELTARBEID
MED NORSK FOLKEMUSEUMS STORGÅRDS-
UNDERSØKELSER PÅ FARMEN GÅRD VED
HAMAR I 1955.
FOTO: DAGBLADET, NORSK FOLKEMUSEUM

STØRRE OG MINDRE UTSTILLINGER

I prosjektet ble det laget en rekke utstillinger, både ved Norsk Folkemuseum, IKM og som vandreutstillinger. Utstillingen "Norge et land for meg? Pakistansk innvandring til Norge" (2003), var den første utstillingen som var basert på resultater av innsamlingsarbeidet. Utstillingen ble utformet i samarbeid med folk som var blitt intervjuet i prosjektet.

Da den store hijabdebatten gikk som sterkest i 2002–2003, var kvinnenenes egne erfaringer stort sett fraværende i debatten. Prosjektdeltagerne laget derfor en liten vandreutstilling kalt "Se meg som jeg er". Som et forsøk på å nyansere debatten ble seks muslimske kvinner intervjuet om hvorfor de brukte eller ikke brukte hijab.

For også å få barns stemmer inn i museets samlinger, ble i 2003 i alt 500 barn i femte og sjette klasse ved ulike skoler både i Oslo vest og øst utstyrt med et engangskamera. I samarbeid med skolen ble de bedt om å fotografere sin hverdag gjennom en uke. Klassene ble innledningsvis invitert til Norsk Folkemuseum hvor de fikk en innføring i formålet med prosjektet. Det store materialet fra prosjektet som vi kalte "Min hverdag, min verden. Barns fotografier fra skole og fritid" gir unike glimt inn i hverdagen til Oslobarn i et flerkulturelt samfunn i 2003. Som en avslutning på prosjektet ble det laget en liten vandreutstilling.

OPPBYGGING AV ARKIV, TILGJENGELIGHET FOR ALLMENNHETEN

De ulike delprosjektene har resultert i et stort arkiv som består av lydopptak og utskrifter av intervjuer. Det er også et stort og variert fotografisk arkiv, som består av avfotograferte private bilder som viser innvandreneres dagligliv i Norge og i opprinnelseslandet. I tillegg har vi fotografiene fra turene til Pakistan, Tyrkia og Bosnia. Det er også gjort mange filmopptak i Oslo og i reisene til opprinnelseslandene. Dette fotografiske materialet er i hovedsak tatt av museets fotograf, Anne–Lise. I tillegg kommer den store samlingen av amatørfotografier som skolebarna har tatt i prosjektet "Min hverdag, min verden".

For prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?" har det hele tiden vært en forutsetning å innhente tillatelser til oppbevaring og tilgjengeliggjøring basert på Datatilsynets retningslinjer for å ivareta informantens personvern. Det ble derfor utformet samtykkeerklæring for å sikre at vi kan oppbevare og formidle bildene for senere bruk. "Norsk i går, i dag, i morgen?" kunne dra nytte av at Norsk Folkemuseum hadde utviklet et godt registreringssystem, Primus. Primussystemet er senere tatt i bruk av mange nasjonalt og internasjonalt.

Som en sluttbevilgning fra Norsk kulturråd fikk vi prosjektmidler til å lage nettstedet www.nyenordmenn.no, hvor en stor del av prosjektet er tilgjengelig for allmennheten.

TILBAKEBLIKK

I prosjektet prøvde vi å utforske og utfordre hvordan vi kunne kombinere muntlig informasjon og fotografi på ulike måter for å videreformidle forståelse og kunnskap om "folks dyder og lyter". Dette var trolig det mest nyskapende ved prosjektet.

Dette var mulig på grunn av at Norsk Folkemuseum hadde bygget opp en dokumentasjonsavdeling hvor det var utviklet kompetanse innen digitalisering og tilgjengeliggjøring.

Prosjektet kunne vanskelig vært gjennomført uten fotograf Anne–Lise Reinsfelt. Som sentral fagperson bidro hun til at prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?" ble et nyskapende og viktig prosjekt.

Materialet som prosjektet resulterte i gir et unikt innblikk i hvordan den nye folkevan-

dringen har skapt endringer både i landet de forlot og landet de kom til. Det bidrar til å gi en opplevelse og forståelse for dagens norske folks "dyder og lyter". Slik sett har prosjektet fulgt opp Norsk Folkemuseums første store visjon, å gi en større forståelse av det norske folk i dag.

Liv Hilde Boe er etnolog. Hun har vært sjefskonservator og direktør ved Norsk Folkemuseum, og hun var prosjektleder for "Norsk i går, i dag, i morgen?"

NOTER

- 1) Invitasjonen var ført i pennen av museets styreformann, Moltke Moe, (1859-1913). Han var Nordens første professor i folkloristikk. Han var sønn av eventyrsamleren Jørgen Moe.
- 2) I utredningen Mangfald, minne, møtestad ble museenes rolle og oppgave som samfunnsinstitusjon drøftet. (NOU 1996:7: 35ff).
- 3) Museum Mangfald, minne, møtestad NOU 1996:7.
- 4) Oversettelsen av Kant er tatt fra: Lavik, Nils Johan 1998: Rasismens intellektuelle røtter. Tano Aschehoug AS.
- 5) Materialet fra "Norsk i går, i dag, i morgen?" er gjort tilgjengelig på nettstedet: www.nyenordmenn.no. Her kan man bli kjent med de ulike delprosjektene, materialet, utstillingene med mer.
- 6) IKM, Internasjonalt Kultursenter og Museum ble dannet som en idealistisk grasrotforening i 1990, etablert som en stiftelse i 1994 og med egne lokaler fra 1999. I dag en avdeling under Oslo Museum (Wikipedia).
- 7) Trond Bjørli: Fotografiet forteller. Ph.d. under arbeid.
- 8) Utstillingen kan sees på nettstedet: www.nyenordmenn.no.