

Gjennom fotografens linse

ASTRID SANTA, RED.

GJENNOM FOTOGRAFENS LINSE

REDAKSJON: ASTRID SANTA, REDAKTØR
 TOVE WEFALD PEDERSEN
 ANNE-LISE REINSFELT
 TONE ODDEN

FOTOGRAF: ANNE-LISE REINSFELT

GRAFISK DESIGN: ASTRID SANTA

OMSLAG FORAN: LEILIGHET ANNO 1935 I WESSELS GATE 15 I FRILUFTSMUSEET PÅ NORSK FOLKEMUSEUM.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT

OMSLAG BAK: UTSIKT FRA KJØKKENVINDU PÅ TRØNDELAGSTUNET, NORSK FOLKEMUSEUM.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT

TRYKK: AKTIV TRYKK AS

PAPIR INNMAT: GALERIE ART SILK 150 G

OPPLAG: 1000

UTGITT AV NORSK FOLKEMUSEUM 2013

UTGIVELSEN ER STØTTET AV FRITT ORD OG NORSK FOLKEMUSEUMS VENNER

Det må ikke kopieres fra denne boken i strid med Åndsverkloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshaverne til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndragning.

ISBN 978-82-90036-06-0

www.norsksfolkemuseum.no

© NORSK FOLKEMUSEUM 2013

INNHold

4	Forord OLAV AARAAS
6	Museumsfotografene på Norsk Folkemuseum TOVE WEFALD PEDERSEN
16	Fotosamlingen på Norsk Folkemuseum – inn i en ny tid MARIE FONGAARD SEIM
24	Gjenstandsfotografiets kvaliteter fra Jenny Arnesen til Anne-Lise Reinsfelt TROND BJORLI
34	Bilder av hjem MORTEN BING
42	Med Anne-Lise på laget. Bakgrunnen for et bokprosjekt. JANIKE SVERDRUP UGELSTAD
50	Kaffe i tiden ERIKA RAVNE SCOTT
58	Anne-Lise Reinsfelt – den visuelle etnologen KRISTIN MARGRETHE GAUKSTAD
68	Dagbok fra Pakistan ANNE-LISE REINSFELT
86	Prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?" LIV HILDE BOE

Forord

Gjennom museumsfotografenes linser

Gjennom snart 100 år har Norsk Folkemuseum hatt egne fotografer. Alle var kvinner, alle var meget dyktige og alle hadde mange arbeidsår ved museet. Jenny Arnesen begynte ved museet alt i 1917, og var antagelig den første fast ansatte fotograf ved et kulturhistorisk museum i Norge. Hun arbeidet i 19 år, frem til 1936 da Bergljot Sinding overtok og virket som fotograf og fotoleder i 42 år, frem til 1978. Bjørg Disington arbeidet i 27 år, fra 1970 til 1997, og i år avslutter Anne-Lise Reinsfelt sitt arbeid ved Folkemuseet etter 32 år som museumsfotograf. Det er Anne-Lises avgang som er den direkte foranledningen til utstillingen "Gjennom fotografens linse".

Etter 96 år har de fire fotografenes virksomhet resultert i et imponerende materiale. Ikke bare er gjenstandssamlingene dokumentert; fotografene har også gjennomført større dokumentasjoner ute i samfunnet, både innen- og utenlands, både kulturhistoriske registreringer og dokumentasjon av viktige hendelser. Samtidig er det utført et imponerende arbeid med innsamling av eldre foto og med reprofotografering og katalogisering.

I løpet av de siste årene har mulighetene for digitalisering og nettpublisering for alvor gjort det mulig å høste fruktene av det store arbeidet de fire fotografene har utført. I denne boken og i utstillingen presenterer vi dem alle og viser noen små glimt fra det varierte materialet de har etterlatt seg i samlingene våre. Fotografene er noe av kjernen i Norsk Folkemuseums og vårt samfunns hukommelse. Vi er stolte av det store arbeidet de har utført og over å kunne presentere noe av det for vårt publikum.

Hilsen Olav Aaraas, 19. april 2013.



MUSEUMSFOTOGRAF ANNE-LISE REINSFELT, 2013.
FOTO: STINE HOEL, NORSK FOLKEMUSEUM

Museumsfotografene på Norsk Folkemuseum

Mange fotografer har satt sine spor i samlingene til Norsk Folkemuseum. Søker du på nettstedet www.digitaltmuseum.no finnes et mangfold av amatørfotografer og profesjonelle fotografer. Kanskje ser du det ikke ved første øyekast, men her møter du også museets egne fotografer. Jenny Arnesen, Bergljot Sinding, Bjørg Disington og Anne-Lise Reinsfelt har som profesjonelle museumsfotografer satt sitt betydelige fotografiske avtrykk på museet og samlingene fra 1917 og fram til i dag.



BERGLJOT SINDING FOTOGRAFERER PÅ ENERHAUGEN I OSLO I 1959, FØR RIVINGEN AV DEN GAMLE BEBYGGELSEN.
FOTO: PER MAURTVEDT, NORSK FOLKEMUSEUM



Flere andre fotografer har også vært ansatt ved museet i lengre eller kortere tid, og de har bidratt i betydelig grad. Det samme gjelder fotoarkivarer og andre som har ordnet og katalogisert samlingene. Denne artikkelen handler imidlertid om Jenny, Bergljot, Bjørg og Anne-Lise. Med hovedansvar for fotoarbeidet har de vært fotoledere i til sammen nesten 100 år. Regner vi antall yrkesaktive år er det imponerende 120 år! Hvem er de? Hva har de arbeidet med? Hvordan var og er hverdagen som museumsfotograf? Hvordan har de satt sine spor i museets arbeid? Hvorfor ansatte Norsk Folkemuseum en fotograf så tidlig som i 1917? Dette er noen av de spørsmålene jeg ønsker å belyse gjennom denne presentasjonen av museumsfotografene på Norsk Folkemuseum.

JENNY ARNESEN

Jenny Arnesen ble født i 1868 i Halden.¹ Hun drev fotografforretning på Kongsberg fra 1900 til 1916.² På denne tiden ser vi at stadig flere kvinnelige fotografer etablerer seg i Norge. Fotografyrket var et av de nye yrkene som ble sett på som akseptabelt for kvinner å gå inn i, noe mange gjorde. Det var en mulighet til å forsørge seg selv, utenom ekteskap. Mang en person og familie kom til Jenny sitt fotoatelier kledd i sin fineste stas for å bli portrettert. Noen av hennes bilder fra denne tiden er også bevart i museets egne samlinger. Jenny ble ansatt på Norsk Folkemuseum 1. november 1917.³ Sannsynligvis var hun en av

ANNE-LISE REINSFELT GJØR FILMOPPTAK AV GOL STAVKIRKE FRA LIFT I FORBINDELSE MED ISTANDSETTING AV KIRKEN I 2011.
FOTO: JON-ERIK FAKSVAAG, NORSK FOLKEMUSEUM

ANSATTE PÅ NORSK FOLKEMUSEUM I HAGEN VED LEIKANGER PRESTEGÅRD. JENNY I MIDTEN. ANTATT DATERT TIL 1928 ELLER 1930. FOTO: NORSK FOLKEMUSEUM



SØSTRENE HANNA OG INGA AASMENRUD FØDT 1883 OG 1878. PORTRETET ER TROLIG TATT LIKE ETTER ÅPNINGEN AV JENNY SIN FOTOFORRETNING PÅ KONGSBERG I 1900. FOTO: JENNY ARNESEN, NORSK FOLKEMUSEUM



de første fotografene som ble fast ansatt på et kulturhistorisk museum i Norge. Hun gikk av med pensjon 30. april 1936.⁴ Vi vet dessverre lite om hvordan det hadde seg at Jenny søkte seg til Norsk Folkemuseum. Men det var museets grunnlegger og direktør Hans Aall selv som ansatte henne. At Aall så det som viktig å ansette en museumsfotograf er det ikke tvil om. I 1915 utarbeidet han et skriv med tittelen "Norsk Folkemuseum og dets arbeide i de nærmeste aar". Han beskriver behovet for en bildekatalog for den stadig voksende samlingen av gjenstander. Aall peker også på viktigheten av fotografiet som kilde til "videnskabelig studium" gjennom en godt utviklet bildesamling: "Paa en saadan billedsamling har Folkemuseet i aarrækker arbeidet men har desværre manglet hjælp til ordning og betjening av denne store afdeling". Kort oppsummert skulle bildekatalogen være en systematisk fotografering av gjenstandene i samlingene. Bildesamlingen inneholdt oppmålinger, fotografier eller andre avbildninger som ble samlet inn. Den var en katalog over kulturhistorisk materiale i andre museer, offentlig eller privat eie. Jenny fikk en oppgave som må ha vært krevende da hun gikk i gang. Det ser rett og slett ut som om arbeidet med systematisering av fotografiene hadde hopet seg opp i lengre tid. Men hun tok raskt fatt på oppgaven med fotografering av samlingene.⁵

Samtidig var behovet også stort for en fotograf som kunne arbeide med illustrasjonene til museets egenproduserte publikasjoner og ta seg av bestillinger, både nye opptak og kopier av fotografiene i bildesamlingen. I museets arkiv er det mange eksempler på at museet etter hvert også aktivt reklamerte for salg av bilder fra samlingen. Sætedalslaget i Amerika satte inn en notis i norske aviser for å gjøre oppmerksom på at de ønsket bildemateriale fra Setesdalen i forbindelse med et bokprosjekt. I et brev fra museet til det nevnte laget datert 1927 beskrives følgende: "Museet vil i den anledning ikke undlate å gjøre det ærede lag opmerksom på at der her på museet finnes flere hundre fotografiplater fra Setesdalen av gamle bygninger, husgeråd, drakt osv."⁶ I ettertid ser vi at bestillinger og fotografier til egenproduserte publikasjoner måtte prioriteres framfor ajourhold av bildekatalogen. I boken "Hans Aall – mannen, visjonen og verket" fra 1994 beskriver Tonte Hegard hvordan Aall så seint som i 1945 har fullføring av bildekatalogen som en av hovedoppgavene i sitt handlingsprogram.



BERGLJOT SINDING I 1962. FOTO: KNUT ENG, NORSK FOLKEMUSEUM

BERGLJOT SINDING
Bergljot Sinding (1914–2007) begynte i stillingen 1. juli 1936, bare 22 år gammel.⁷ Hun gikk av med pensjon i 1978.⁸ Hun har selv fortalt om arbeidet som fotograf på museet i et intervju med tidligere sjefskonservator og museumsdirektør Liv Hilde Boe i 1998. Bergljot ble gjort oppmerksom på at det var ledig fotografstilling mens hun bodde i Danmark. Der studerte hun fotografi og tok svennebrev ved Polyteknisk Institutt i København. Fra juli 1934 arbeidet hun som fotograf på Paleontologisk museum i Oslo. I dag er dette museet en del av Naturhistorisk museum ved Universitetet i Oslo. Sommeren 1935 tilbrakte hun flere uker ved fotoatelieret ved Paleontologisk avdeling på Riksmuseet i Stockholm for å lære mer om nye fotografiske teknikker.⁹ Søknaden hennes må ha gjort stort inntrykk på Aall for han skal ha sagt: "Hun som har skrevet dette må være flink". Bergljot forteller om enkle arbeidsforhold den gang hun ble ansatt. Det var lite fotoutstyr og fotoatelieret var i kjelleretasjen på museet. På 1950-tallet ble fotoatelier og mørkerom flyttet til loftet i C-bygg, en av utstillingsbygningene på museet. I 1998 ble fotoatelieret igjen flyttet, dit hvor det befinner seg i dag. Som andre yrkesaktive småbarnsmødre på 1940- og 1950-tallet beskriver hun mange hektiske dager. Datidens velferdsordninger kan ikke sammenliknes med dagens mamma- og pappapermisjoner!

BJØRG DISINGTON
Bjørge Disington ble ansatt som fotograf i 1970. Hun utdannet seg ved Oslo yrkesskole og hadde erfaring fra privat praksis.¹⁰ Interessen for fotofaget kom gjennom tidligere ektefelle og fotograf Terje Disington (1924–1998). Sammen drev de fotoforretning hjemmefra i Oslo. Kundene var i første rekke skoler med klassebilder og enkeltbilder av elevene. Bjørge gjorde mye av mørkeromsarbeidet. Når sommeren kom og skolene stengte, pakket hun og Terje fotoutstyret og dro til Narvik for å fotografere malmbåter. Når bildene var klare, gikk de fra båt til båt og solgte. Motivene var populære og mange kjøpte. Første gang var på midten av 1950-tallet. I mange år tilbrakte de sommermånedene nordpå.
Den første tiden på Norsk Folkemuseum var Bjørge vikar for Bergljot som nå i stadig større grad arbeidet med innsamling og bevaring av fotografier på nasjonalt nivå. Bjørge

BJØRG DISINGTON I 1989. FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM





ANNE-LISE REINSFELT I 2013.
FOTO: AGNETE BRUN

SØLJE FRA KAUTOKEINO I FINNMARK.
GJENSTANDSFOTOGRAFI FRA 2006.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



overtok som fotoleder i 1978 og gikk av med pensjon i 1997, men hun arbeidet også etter dette flere år med ordning og registrering av eldre fotosamlinger.

ANNE-LISE REINSFELT

Anne-Lise Reinsfelt ble ansatt i 1981 og er fortsatt aktiv som museets fotograf. Sommeren 2013 går hun av med pensjon etter 32 år i museets tjeneste! Anne-Lise var bare 17 år gammel da hun begynte i lære hos fotograf i Kerterminde i Danmark. Fire år seinere, i 1970, var hun ferdig med fagutdannelsen sin og jobbet hos en portrettfotograf i Odense i to og et halvt år. I denne perioden var hun også pressfotograf i et halvt år i Fyn Stiftstien. I 1973 dro Anne-Lise til Grønland og arbeidet som fotograf i to år. Det var en lærerik periode, spesielt interessant var kontakten med en helt ny kultur. På midten av 1970-tallet kom Anne-Lise til Norge og etter noen år som ansatt i fotografforretning på Mysen, søkte hun og fikk jobb som fotograf på Norsk Folkemuseum. De første 16 årene jobbet hun sammen med Bjørg.

MUSEUMSFOTOGRAF – ET ALLSIDIG YRKE

Arbeidet som museumsfotograf har vært og er allsidig: fra gjenstandsfotografering til feltarbeid; fra fotografering av det japanske keiserparets besøk på museet i 2005 til dokumentasjon av private hjem i Luster i Sogn og Fjordane; fra skanning av gamle glassplater til fotografering av arrangementer i forbindelse med nettsider og markedsføring. I tillegg kommer eksterne og interne bestillinger til publikasjoner og utstillinger. Med andre ord berører arbeidet som fotograf mange sider av museets drift, forsknings- og formidlingsaktiviteter. I tillegg kommer fotografen i nær kontakt med mange ulike mennesker. Det er nok dette Bjørg, Anne-Lise selv framhever som noe av det mest positive, møtet med menneskene både på og utenfor museet: "Alt du får av kunnskap ved samtaler – et lykketreff" forteller Bjørg når hun skal beskrive det beste med å jobbe som fotograf på museum.

I tillegg til allsidigheten i arbeidet har det skjedd en stor utvikling i oppgavene, fra mørkerom og glassplater til dagens digitale filer og Photoshop. Særlig de siste 20 årene har verktøyene og oppgavene endret seg radikalt på museet. I takt med en rivende digital utvikling innen fotofaget, digitale museumskataloger, en eksplosiv økning i bruk av bilder på museet og i samfunnet generelt og et stadig større fokus på fri deling og tilgjengeliggjøring av samlingene, har Anne-Lise aktivt utviklet rollen som museumsfotograf til slik den er i dag.

GJENSTANDSFOTOGRAFERING

Det er ikke uvanlig at museumsfotografer er dårlig representert med bilder av seg selv i samlingene. Et av de få bildene museet har av Jenny, fanget derfor min interesse. Bildet er fra 1935. Hun sitter og arbeider ved et skatoll, omringet av fotoutstyr, papirer og sirlig ordnete kortkataloger. Gjenstandene står på rad og rekke i bakgrunnen. Kanskje forbereder hun seg til gjenstandsfotografering?

Å fotodokumentere gjenstandene i samlingene var fra tidlig i museets historie en viktig oppgave. Aall beskriver i 1915 sine visjoner for fotografiet som kilde: "Billedsamlingen og billedkatalogen med deres betjening, det er apparaterne, som museerne skal række videnskapsmændene, for at de kan løfte de gamle skatte op av dypet og gjennom sine arbeider sprede dem blant folket, la dem bli hver mands eie".¹¹ Med gjenstanden som sentralt forskningsobjekt, ble fotografiet sett på som et viktig hjelpemiddel og kilde til



objektiv og nøyaktig dokumentasjon. Bilder av gjenstandene ga bedre oversikt over en stadig voksende samling. Tilgangen til samlingene ble også enklere for forskere og andre. De kunne studere gjenstandene gjennom bildekatalogen på kontoret!

Fra Jennys sirlige håndskrift med nedtegnelser om fotograferte gjenstander i negativprotokollen fra 1917 til Anne-Lises digitale kamera og elektroniske fotodatabase er det en rød tråd. Gjenstandsfotograferingen har vært en uavbrutt tradisjon på museet i nesten hundre år. Og mange timer i mørkerom og tunge løft har det vært. Når kister, skap og andre store gjenstander skulle fotograferes, måtte de som regel fraktes med stor forsiktighet til fotoatelieret. Anne-Lise innførte seinere mulighet for gjenstandsfotografering på stedet, det vil si at fotografen kom til gjenstandene og ikke omvendt! Utstyr og økonomi kunne også sette klare begrensninger. Som da Aall ivret for at Jenny skulle begynne å bruke småbildefilm fordi det var rimeligere i bruk. I 1934 begynte hun derfor å fotografere med småbildeformat (Leica 24x36). Fram til 1992 ble også alle gjenstander fotografert i sort-hvitt av økonomiske årsaker. Kun ved spesielle bestillinger og anledninger ble det brukt fargefilm.

Digital fotografering av gjenstandene startet opp i 1992, som en del av magasinprosjektet på museet. I alt 10-12 ansatte arbeidet seg sakte, men sikkert framover med revisjon, magasinering og fotografering av gjenstandene. En form for overvåkingskamera

GJENSTANDSFOTOGRAFERING HAR ALLTID
VÆRT EN VIKTIG OPPGAVE PÅ MUSEET.
JENNY I 1935.
FOTO: NORSK FOLKEMUSEUM



KJØKKENMASKIN FRA 1950-TALLET.
GJENSTANDSFOTOGRAFI FRA 2010.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



DETALJ AV SKJORTE FRA GRANSHERAD I
TELEMARK. GJENSTANDSFOTOGRAFI FRA 2009.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

ble brukt til fotograferingen. Bildene ble lagt på laserdisk som analoge bilder, og digitalisert. Gjenstandsfotograferingen ble kanskje viktigere enn noen gang, da museet i større grad pakket ned og kompaktlagret gjenstandene i magasin. Mange museumskollegaer fra alle deler av landet kom for å se og lære. Anne-Lise var aktiv i overgangen fra analoge til digitale bilder og moderniserte fotoarbeidet på museet. Hun forteller at fotoatelieret ble heldigitalt i 1999. Da kjøpte museet inn sin første digitale printer. Mørkerommet ble avviklet samme år.

Parallelt med utviklingen av digital teknologi, fra små filer på 1990-tallet til dagens fullverdige høyoppløselige gjenstandsbilder, ser vi at fotografiene får utvidete bruksområder med stadig større fokus på de kvalitative aspektene. I dag tas det flere bilder av mange av gjenstandene, gjerne fra ulike vinkler og detaljer. Kvaliteten gjør at de kan brukes fleksibelt, i publikasjoner, på nettsteder og i utstillinger, og store formater hvis ønskelig. Bildene er tilgjengelige for publikum på nett og interessante detaljer kan studeres bedre. På denne måten vil også bildene være en kilde for dokumentasjon av tilstanden til gjenstandene.

FELTARBEID

Innsamling av gjenstander og feltarbeid med dokumentasjon av tradisjoner i form av arbeidsmetoder, skikker og håndverk med oppmålinger og fotografering har alltid vært en viktig del av museets arbeid. I forsknings- og dokumentasjonsarbeidet var og er bilde-samlingen en viktig støtte. Man skulle også "avbilde ting i tilstøtende kulturkretser".¹² I mange år var det vanlig å fotografere innlånte gjenstander til museet. For eksempel ble mange sølvgjenstander i privat eie lånt inn i Bjørg sin tid. Hun forteller at de ble plassert i hvelvet. Det var viktig at det ble tatt godt vare på dem da de ofte var svært verdifulle. Bergljot reiste rundt i landet etter krigen og dokumenterte tekstiler i en rekke utstillinger. Med stadig flere samlinger tilgjengelig på nett, er fotografering av gjenstander i andre museers samlinger ikke like aktuelt eller nødvendig mer.

Tidligere var det som regel konservatorene som gjennomførte feltarbeid, også fotograferingen. I den eldste negativprotokollen kan vi følge meget aktive konservatorer på forskningsreisene de gjennomførte fra 1917 til 1920- og 1930-tallet, til steder som Setesdal, Romerike, Hardanger, Telemark og Hallingdal. De kom tilbake med mye materiale og fotoopptak de selv hadde gjort. I etterkant fikk fotografen arbeidet med framkalling, nummerering og innføring av bildene i fotoprotokollen. Det kunne være både omfattende og tidkrevende arbeid. Så enkelt kan det heller ikke ha vært for fotografen at kvaliteten på bildene kunne være så som så.

Samtidig forteller både Bergljot og Bjørg at de også ved flere anledninger reiste sammen med konservatorene på feltoppdrag. Bergljot synes det var flott å få se så mye av landet og reisene kunne vare inntil en uke av gangen. Hun var blant annet i deler av Nord-Norge etter annen verdenskrig. Hun fotograferte også gårder, gjenstander og interiører sammen med daværende konservator Eivind Stenersen Engelstad som en del av Storgårdsundersøkelsene fra slutten av 1940-tallet og begynnelsen av 1950-tallet. Hun forteller at kona hans skrev på maskin og at hun selv fotograferte. Bjørg deltok blant annet på feltarbeid om linarbeid på Harstadsetra gård, Eidskog i Hedmark i 1975.

På 1980-tallet kom det ny giv i feltarbeidet. I 1987 gjennomførte museet et omfattende feltarbeid i Budalen, ei fjellbygd i Sør-Trøndelag. Husflid, strikking, gravøltradisjoner og fargerhåndverket var noe av det som ble dokumentert og forsket på. Museets årbok By og bygd 1989-1991 var i sin helhet viet resultatene fra undersøkelsene. Jon Birger Østby,



FELTARBEID OM LINARBEID PÅ HARSTADSETRA
GÅRD, EIDSKOG I HEDMARK I 1975. BJØRG OG
KONSERVATOR TROND GJERDI FOTOGRAFERER
OG FILMER OLAV ASKERUD.

FOTO: MARTA HOFFMANN, NORSK FOLKEMUSEUM

ANNE-LISE PÅ FELTARBEID I MOSTAR I
BOSNIA-HERCEGOVINA I 2005.

FOTO: KRISTIN M. GAUKSTAD, NORSK FOLKEMUSEUM



daværende konservator var pådriver i dette arbeidet og skrev i innledningen: "Som nasjonalt museum har Norsk Folkemuseum hele landet som arbeidsfelt. Men i de senere årene har museets innsamling og dokumentasjon blitt mer og mer konsentrert om Oslo og nærliggende områder på Østlandet. Museet ønsket derfor å gjennomføre et prosjekt i en annen del av landet".¹³ Museet hadde også gjennomført feltarbeid i bygda på 1950- og 1970-tallet. Denne gangen var det flere deltakere, også Bjørg og Anne-Lise. De forteller begge to at det var et arbeid de satte stor pris på. For Anne-Lise var dette det første mer omfattende feltarbeidet hun deltok i. Kanskje var Budalen et slags vendepunkt også for museumsfotografens rolle som feltfotograf på museet? Her fins blant annet fargebilder av fire eldre søstre som viser hvordan de tilbereder tradisjonell budalskost. Det er ikke det fortidige eller gjenstanden som er hovedfokus for fotografen, men samspillet mellom mennesker og materielle omgivelser i sitt samtidige miljø.

Dokumentasjon av samtid og nær fortid skjøt først fart på norske museer på 1980-tallet og 1990-tallet. Museumsansatte skulle ikke bare være opptatt av å dokumentere alt som var i ferd med å forsvinne. De skulle ut i felten og bringe samtid og nær fortid inn i arkiver og utstillinger. Et museum som tidlig så betydningen av samtidsperspektivet, var De Heibergske Samlinger i Sogn, med oppføring av moderne ferdighus fra 1980-tallet. I 1983 og 1984 gjennomførte Norsk Folkemuseum en dokumentasjon av hjem, bolig og familieliv i Bærum. Prosjektet var i samarbeid med flere andre museer og tre ulike hjem ble grundig dokumentert gjennom fotografier og intervjuer. Noen år etter, i 1994-1995 ble 1900-tallssamlingen på Maihaugen påbegynt. Fotografen som feltarbeider og fotodokumentasjon som metode fikk en sentral plass i dette arbeidet. Kildekritiske og etiske sider ved bruk av fotografier ble løftet fram.

Anne-Lise har vært en pådriver med å utvikle fotografens rolle i norske museers samtidsperspektiv. Gjennom hennes mangeårige innsats er det skapt et omfattende og rikt kildemateriale tilgjengelig for framtidens forskere. Like før årtusenskiftet gjennomførte en rekke museer en bred dokumentasjon av det norske samfunnet.



UTSTILLINGEN “SLEM GUTT? BASTØY SKOLE-
HJEM 1900-1953” ÅPNET PÅ NORSK FOLKEMU-
SEUM 15. DESEMBER 2010.

FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

Prosjektet het "Dokument 2000". Anne-Lise deltok i et prosjekt om nye kaffevaner, med bilder fra Kaffebrenneriet i Oslo. Hun har også arbeidet aktivt med dokumentasjon av museets 1900-tallsleiligheter i OBOS-gården Wessels gate 15. Fotodokumentasjonen av nyere norsk innvandring i prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?" på begynnelsen av 2000-tallet er sannsynligvis det mest omfattende. Med feltarbeid i blant annet Paki-
stan, Bosnia, Tyrkia og Norge er det samlet inn et stort og rikt fotografisk materiale, samt intervjuer og feltdagbøker. Materialet er tilgjengelig på nettstedet www.nyenordmenn.no. Norsk Folkemuseum inngikk i 2006 et samarbeid med Riksantikvaren og Lok Virsa, Pakistans nasjonale etnologiske museum i Islamabad i Pakistan. Dokumentasjon av pa-
kistanske hjem i Osloområdet samt barns lek i Pakistan og Norge var noen av de sentrale oppgaver Anne-Lise arbeidet med.

UTSTILLINGER

"Ting måtte være ferdig til tiden. Vi jobbet det som skulle til". Slik beskriver Bjørg den hek-
tiske tiden før utstillingene på museet åpner. Dette var på 1970- og 1980-tallet og en tid med en stor økning i bruk av fotografier i utstillinger. Da som nå var utstillingsproduks-
joner et teamarbeid på tvers i organisasjonen hvor også fotografen deltok. Bjørg forteller videre at alle utstillingstekstene ble skrevet på skrivemaskin, avfotografert, forstørret, limt opp på plater og skåret til. Mange timer i mørkerommet skulle også til. I dag er det anner-
ledes. De siste årene har omfanget av bruk av bilder eksplodert, og fotografier og tekster bearbeides digitalt. Selv om overgangen fra å arbeide analogt til digitalt er stor, er det fotofaglige håndverket som ligger til grunn fortsatt like viktig i utstillingsproduksjonene og dermed for museets formidling av kulturhistorisk fotomateriale.

FOTOBEBARING OG SAMLINGSUTVIKLING

I dag består bildesamlingen, eller fotosamlingen som vi nå kaller den av ca. to millioner fotografier. Mye av dette er eldre fotosamlinger som er samlet inn til museet. I sin artikkel "Fotobebaring og museumsbygging" i By og Bygd nr. 41, viser konservator Trond Bjorli hvordan fotografiet får et gjennombrudd som kulturvernobjekt på 1970-tallet. ¹⁴ Berg-

ljot var aktiv i fotobeveringsarbeidet, gjennomførte registrering av fotosamlinger og var medlem av Utvalget for registrering og bevaring av gamle fotografier. ¹⁵ Forvaltning av fo-
tografiene som historiske objekter, magasiner og digitalisering for bevaring har siden blitt en stadig viktigere oppgave. I 1990 tok Norsk Folkemuseum initiativ til to skrivestuer, en i Holmestrand og en på Hov i Land. Til å begynne med var oppgavene innskriving av informasjon fra gjenstandsprotokollene, seinere ble det skanning av eldre fotomateriale ved skrivestua på Hov i Land. Hele glassplatesamlingen på nærmere 60 000 bilder etter fotograf Gustav Borgen (1865-1926) er digitalisert der.

DELING OG TILGJENGELIGGJØRING

De siste årene har vi sett en utvikling hvor museene åpner samlingene fritt på nett. Borte er vannmerker og bittesmå bildefiler. Museer og arkiver deler materialet sitt i stadig større grad på verdensomspennende nettsteder som Flickr og Wikipedia. I dag er mer enn en million objekter søkbare på www.digitaltmuseum.no. Over 360 000 av dem kommer fra Norsk Folkemuseum. Mer enn 150 000 gjenstandsfotografier og andre bilder i høyere oppløsning har nå Creative Commons-lisenser og public domain-merke. Du kan laste dem fritt ned. Bruk dem gjerne! Det er et betydelig arbeid som ligger til grunn, ikke minst takket være innsatsen fra Jenny, Bergljot, Bjørg og Anne-Lise gjennom nesten 100 år!

Tove Wefald Pedersen er etnolog og leder av dokumentasjonsavdelingen på Norsk Folkemuseum.

NOTER

- 1) Kirkebok for Halden 1864-1868.
- 2) Fotoregisteret Preus museum.
- 3) Norsk Folkemuseums årsberetning 1917-1918.
- 4) Norsk Folkemuseums årsberetning 1935-1936.
- 5) Kjellberg: Et halvt århundre. Norsk Folkemuseum 1894-1944.
- 6) Norsk Folkemuseums administrasjonsarkiv.
- 7) Intervju med Bergljot Sinding 4. 5.1998, med Liv Hilde Boe.
- 8) By og bygd, Norsk Folkemuseums årbok 1979-1980.
- 9) Norsk Folkemuseums administrasjonsarkiv.
- 10) Intervju med Bjørg Disington 30.1.2013, med Anne-Lise Reinsfelt, Einar Tveit og Tove Wefald Pedersen.
- 11) Norsk Folkemuseum og dets arbeide i de nærmeste aar, Hans Aall 1915, s. 6.
- 12) Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer. Kort veiledning, Hans Aall, Oslo 1925.
- 13) By og bygd, Norsk Folkemuseums årbok 1989-1991 Budalen, s 6.
- 14) By og bygd, Norsk Folkemuseums årbok 41, Fotobebaring og museumsbygging, Trond Bjorli.
- 15) By og bygd, Norsk Folkemuseums årbok 41, Fotobebaring og museumsbygging, Trond Bjorli.

KILDER

Trond Bjorli: Fotobebaring og museumsbygging. I: *Tradisjon og fornyelse. Festskrift til Liv Hilde Boe*. By og Bygd 2008. Norsk Folkemuseum, Oslo.
Budalen. By og Bygd 1989-91, Norsk Folkemuseum, Oslo.
Tonte Hegard: *Hans Aall – mannen, visjonen og verket*. 1994. Norsk Folkemuseum, Oslo.
Museenes bruk av fotografi. I: *Fotobebaring mot år 2000*. Rapport fra landskonferanse om fotobear-
ing.1989, Oslo.
Hans Aall: *Norsk Folkemuseum og dets arbeide i de nærmeste aar*. 1915. Norsk Folkemuseum, Oslo.

Fotosamlingen på Norsk Folkemuseum

- INN I EN NY TID

Norsk Folkemuseum ble opprettet i 1894 og fotografiet var viktig for dokumentasjon, forskning og folkeopplysning allerede på et tidlig tidspunkt. Dette viser seg både gjennom den omfattende billedkatalogen hvor alle museets gjenstander ble katalogisert med fotografier og gjennom billedsamlingen som ble opprettet i 1916. I 1917 ble museets første fotograf ansatt. Fotografiet hadde helt klart en betydningsfull funksjon i museets virksomhet.

Likevel ble billedsamlingen omtalt som en hjelpesamling og et supplement til gjenstandssamlingen. Bildene skulle først og fremst dokumentere "minner fra fortiden" og "ting i tilstøtende kulturkretser" som museet "verken kunne eller burde erverve". De skulle øke "vår kjennskap til kulturkretsen" og forståelsen av museets egne samlinger.¹ Etter hvert har disse perspektivene utviklet seg og museumssamlingene er åpnet opp for et bredere publikum. I dag består fotosamlingen av overveldende to millioner fotografier og fremstår som et omfattende resultat av mange års fotografering og innsamling ved museet.

Når jeg tar dette blikket nesten 100 år bakover i tid, er det for å sette dagens situasjon i perspektiv. Det kulturhistoriske fotografiet har fått en helt annen status i løpet av disse årene og brukergruppene er blitt mange. Nå er vi i en situasjon hvor fotobevaring har en etablert plass innen kulturvernet. Vi har fått digitale systemer for forvaltning og formidling av samlingene. Nye standarder og retningslinjer for både katalogisering, magasinering og innsamling er utarbeidet. Et nasjonalt museum for fotografi er etablert. Og de siste to-tre årene har det skjedd en utvikling innen tilgjengeliggjøring av museumssamlingene som av enkelte omtales som et paradigmeskifte. Med bruk av Creative Commons-lisenser og public domain-merking av bilder fra museer, har vi kommet til et vendepunkt i tilgjengeliggjøringen av kulturarven.

DEN TILGJENGELIGE SAMLINGEN

På Norsk Folkemuseum kan man si at denne utviklingen hadde sin begynnelse på 1990-tallet. Det store digitale løftet som startet i dette tiåret, utviklingen av databasesystemet Primus og lanseringen av nettportalen PrimusWeb i 2001 førte til en økt demokratisering av museumssamlingene. Nå fikk publikum tilgang til store deler av museets fotografier og gjenstander som var registrert i elektronisk form. Dette skapte en helt ny tilgjengelighet. På PrimusWeb kunne man lese opplysninger om og se bilder av museets gjenstander og fotografier. De digitale bildene hadde vannmerke og var i lav oppløsning, men det var allikevel en revolusjon i forhold til tidligere praksis.

Hvis du skulle bruke bilder fra Norsk Folkemuseums samling tidligere, måtte du møte opp personlig eller få veiledning via telefon. Liv Bentsborg, som har jobbet ved museets bildebyrå siden 1989 med salg av foto fra museets samling, forteller at det ikke var uvanlig at folk kom med fly inn til Oslo for å velge ut bilder til publikasjoner. Publikum satt ved dokumentasjonsavdelingens runde bord og bladde i brukskopier som var limt på kartotekkort med håndskrevne opplysninger om motivet. Andre besøkende var kledd i hvite hansker og bladde gjennom originalalbumene til fotografen Anders Beer

BAKSIDE AV TIDLIGERE UTLÅNSKOPI FRA NORSK FOLKEMUSEUMS FOTOSAMLING. EN KONTRAST TIL DAGENS DIGITALE PRAKSIS. FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



PORTRETET AV DEN FRANSKE SKUESPILLEREN SARAH BERNHARDT BLE TATT AV FOTOGRAF GUSTAV BORGEN DA HUN GJESTET KRISTIANIA I 1902. CA. 50 000 AV BORGENS PORTRETT-FOTOGRAFIER I NORSK FOLKEMUSEUMS SAMLING ER TILGJENGELIGGJORT MED PUBLIC DOMAIN-MERKING. FOTO: GUSTAV BORGEN, NORSK FOLKEMUSEUM

Wilse (1865–1949). Når de fant et motiv de ville bruke, gikk bestillingen videre til museets fotograf. Med museums katalogene på nett, kunne research og bestilling av bilder foregå på en helt annen måte.

I dag er PrimusWeb utviklet til å bli et nettsted med mange nye funksjoner og har fått navnet DigitaltMuseum. Med brukertagging, tilbakemeldingsfunksjon og kobling til Wikipedia åpner nettstedet for kommunikasjon med publikum på en helt annen måte enn tidligere. Kunnskap om samlingene kan diskuteres og videreutvikles i dialog med brukerne. Utviklingen har stor likhet med hvordan nettet de siste årene har blitt stadig mer fokusert på deltakelse og sosiale aspekter. Publikum er brukere og ikke passive mottakere av informasjon. Foreløpig har 117 museer til sammen lagt ut over en million objekter (per



februar 2013). Norsk Folkemuseum er en av de største bidragsyterne med over 360 000 fotografier, gjenstander og bygninger representert. Ca. 150 000 av museets bildefiler er merket med en Creative Commons-lisens eller public domain-merke. Det betyr at disse bildene kan lastes ned vederlagsfritt, deles og gjenbrukes i henhold til det lisensen tillater.

FRI TILGANG TIL FOTOGRAFIER PÅ NETT

Norsk Folkemuseum er et av museene som har vært helt i front i arbeidet med å gjøre museumssamlingene fritt tilgjengelig på denne måten i Norge. Inspirasjonen til dette kom i etterkant av Landskonferansen for fotobevaring i Balestrand i 2009. Konferansen hadde tittelen "Foto til folket" med fokus på åpenhet og delingskultur. Blant foredragsholderne var Eirik Newth som holdt et innlegg om fotografier fra NASAs bildebase som var lagt fritt ut på nett. Det engasjerte deltakerne fra Norsk Folkemuseum så mye at man umiddelbart satte i gang et samarbeidsprosjekt med KulturIT og Maihaugen for å se på muligheter og konsekvenser for å gjøre bildematerialet i samlingene lettere tilgjengelig for flest mulig gjennom gratis nedlastning av høyoppløselige bildefiler på DigitaltMuseum. Norsk Kulturråd innvilget prosjektmidler til å utrede datatekniske behov, rettighetsspørsmål, økonomiske forhold samt konsekvenser i forhold til bruk og tilgang for publikum.

I 2010 startet arbeidet med rapporten som fikk navnet "Fri tilgang til foto på nett". Rapporten ble utarbeidet av museumsfotografer, fotoarkivarer og avdelingsledere ved de to museene samt en representant fra KulturIT, og ble ferdigstilt i juni 2011. Målet med prosjektet var "å kunne tilby fri tilgang til nedlastning av digitalt bildemateriale i høy oppløsning fra DigitaltMuseum for ikke-kommersielle brukere". Slik ville man gjøre samlingene mer attraktive for flere brukere. I tillegg så man det som et mål at personalressursene i større grad skulle kunne brukes til å digitalisere, katalogisere og tilgjengeliggjøre samlingene fremfor å ekspedere de mange henvendelsene om høykvalitetsfiler og bruk som museene mottar.

Utfordringen med å tilgjengeliggjøre så mye som mulig og samtidig ivareta lover og regler på en god måte var en av hovedproblemstillingene i rapporten. Mye plass gikk derfor til å utrede juridiske muligheter, utfordringer og problemstillinger. Den juridiske betenkningen i rapporten ble laget av advokat Andreas Galtung som er spesialist i opphavsrett.

Rapporten konkluderte blant annet med å iverksette tilgang til høyoppløselige filer i forbindelse med videreutviklingen av DigitaltMuseum. Materialet skulle merkes med Creative Commons-lisenser og/eller public domain-merke. Da DigitaltMuseum 3.0 ble lansert i januar 2012, lisensierte museet 150 000 bilder i høyere oppløsning til fri nedlastning, deriblant museets gjenstandsbilder, fotografier etter fotograf Gustav Borgen og bilder fra Dagbladets pressearkiv. Det er ganske fantastisk å tenke på at de mange pappkassene med tusenvis av glassplater etter fotograf Borgen som museumsfotograf Anne-Lise Reinsfelt organiserte, transporterte til digitalisering på skrivestua på Hov i Land og siden magasinerte for få år siden nå ligger ute på nett til fri benyttelse, etter godt samarbeid med fotoarkivar.

På bakgrunn av rapportens anbefalinger, og de juridiske spesielt, jobber museet kontinuerlig med en prioriteringsliste for fotomaterialet som skal tilgjengeliggjøres i høyoppløselig format. Her er det flere hensyn å ta. For det første må rettighetene rundt fotomaterialet være avklart. De digitale filene må være av god kvalitet og til sist må fotografiene være tilfredsstillende katalogisert.

Både underveis i prosessen og etter at rapporten kom, var utredningen utgangspunkt

MUSEETS GJENSTANDSBILDER LIGGER PÅ
DIGITALT MUSEUM MED EN CREATIVE
COMMONS-LISENS SOM TILLATER PUBLIKUM
Å LASTE NED BILDENE TIL FRI BRUK.
DETALJ AV SKJORTE FRA TELEMAR.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



for en rekke interessante diskusjoner og spørsmålsstillinger, både internt på Norsk Folkemuseum og eksternt. Enkelte har vært urolige for de økonomiske følgene av å tilby gratis bildefiler. Tap av inntekter fra bildesalg kan være avgjørende for mindre museer hvor dette utgjør en betydelig inntektskilde. I vår rapport henviste vi til utredningen "Fritt fram! Utredning rörande policy för Riksantikvarieämbetets informationsmängder " fra Riksantikvarieämbetet i Sverige fra 2010 om fri tilgang til kulturarvsmateriale. Riksantikvarieämbetets rapport drøfter blant annet de økonomiske konsekvensene og refererer til internasjonale erfaringer som viser at økt tilgjengelighet hadde motsatt effekt enn først antatt. Friere tilgang til materiale kan også generere økt interesse for samlingene og kjøp av bilder. To år etter at rapporten ble skrevet og ett år etter at vi begynte å legge frie lisenser på deler av museets fotomateriale, ser vi nå at dette også gjelder for Norsk Folkemuseums del. Museet opplever en økt strøm av publikumshenvendelser.

Det er også blitt stilt spørsmål om hvor godt fotokreditering og museets opplysninger om bildene blir ivaretatt og respektert når bildefilene kan deles fritt. Det er til en viss grad en teknisk utfordring, men også et tillitsspørsmål når bildene har "falt i det fri" juridisk sett. Mye ansvar legges over på brukerne og museene må ta et valg i forhold til om man ønsker å ta en slik "risiko".

Nå jobbes det videre med tilgjengeliggjøring. Norsk Folkemuseum er blant annet aktiv i prosjektet "Kulturarv i Wikipedia" hvor museet vil donere bildefiler til bruk i Wikipedia-artikler. Museet har i tillegg bidratt med 13 000 fotografier til oslobilder.no som formidler bilder med Oslomotiv fra flere norske museer og arkiver. Mange av disse bildene har åpne lisenser.

BAK KULISSENE

Men hva med museumsfotografen og fotoarkivaren? Har de blitt overflødige når bildefilene legges gratis på nett? Snarere tvert i mot. For det første ligger det et enormt arbeid bak hvert eneste bilde som legges ut på DigitaltMuseum. Det er en lang kjede av handlinger som må skje før et fotografi havner som en fri nedlastbar fil. Fra digitalisering og bearbeiding av de digitale filene til katalogisering og magasinering.

En god katalogisering er en av forutsetningene for tilgjengeliggjøring av samlingene. Det er et tidkrevende arbeid som også gir grunnlag for museumsfaglige refleksjoner. Mister vi noe når et fotomateriale skal innpasses museets kategorisystemer? Når vi katalogiserer et fotografi i museets fotosamling, bryter vi ned informasjonen om det i små bestanddeler for å kategorisere bildet og gjøre det søkbart. I dataprogrammet Primus fyller vi ut opplysninger i felter som har navn vi sjelden bruker i dagligtalen. Vi skriver ned såkalte motivbeskrivelser, vi velger emneord og klassifiserer bildet i henhold til et etablert klassifikasjonssystem. Avbildet person og sted fylles ut. Informasjon om materiale, fotograf, datering og hvordan fotografiet har kommet til museet skal også med. Det umiddelbare møtet med fotografiet forsvinner i denne nesten kirurgiske operasjonen. Følelser og assosiasjoner du får i møtet med et motiv legges til side for å sette det inn i systemet. Noen ganger kan dette være vanskelig. I noen tilfeller står man overfor fotografier som har en så sterk bakgrunnshistorie at det å katalogisere bildene kan virke som en forenkling av virkeligheten. I august 2011 tok museets fotograf, Anne-Lise Reinsfelt, en fotoserie av reaksjonene etter terrorhandlingene 22. juli samme år. Oslo sentrum bugnet over av blomster, lys, bamser og kondolansebrev. Reinsfelts bilder dokumenterer denne overveldende flommen av sorg og medfølelse. Å beskrive det man ser i bildene er ikke så vanskelig, men kan raskt virke trivielt i denne sammenhengen. "Statue dekket av blom-

DAGBLADETS BILDEARKIV MED NEGATIVER

FRA 1950-1970 BLE OVERFØRT TIL

NORSK FOLKEMUSEUM I 2002.

MOTIV FRA MINNESUND, 1958.

FOTO: DAGBLADET, NORSK FOLKEMUSEUM



INNE I OSLO DOMKIRKE , OSLO, AUGUST 2011.
FRA FOTOSERIEN
“SORG I DET OFFENTLIGE ROM”.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

ster". "Lys og bamser lagt utenfor Oslo Domkirke". Tittelen på serien, "Sorg i det offentlige rom", er kanskje det nærmeste man kommer en emosjonell beskrivelse av bildene. I tilfellet med bildene etter 22. juli dukket et annet interessant fenomen opp. Motivene falt utenfor enhver kategori. I rekken av emneord som har vært brukt på museet tidligere, var det få ord som dekket handlingene som bildene viste. Nye emneord som sorg og terror måtte legges til. Det var også vanskelig å plassere bildene i klassifikasjonssystemet som norske museer bruker, ettersom de etablerte kategoriene ikke beskriver fullstendig det bildene uttrykker. Verden forandrer seg og kategoriene vi bruker for å forstå og beskrive den vil også endre seg. Ringvirkningene etter en terrorhandling når også til slutt fotoarkivarens kontor.

Når fotografiene først er inne i systemet er det andre oppgaver som venter. Utvelgelsen av hvilke bilder som skal få frie lisenser krever en nøye gjennomgang av rettighetsspørsmål og vurdering av kvaliteten på filene. Videre jobber man med formidlingen av materialet. Å utvikle og formidle kunnskap om de fysiske eksemplarene, fotografene og konteksten som enkeltbildene hører inn under er også et viktig ansvar museet har i forvaltningen av fotosamlingen. Denne oppgaven har kanskje aldri vært viktigere. I strømmen av tilbakemeldinger fra publikum er det viktig at museet ivaretar opplysninger som institusjonen har innhentet og forsket seg fram til gjennom mange år og vurderer brukerkommentarene som kommer inn i forhold til disse.

I vår digitale hverdag er det også avgjørende at museene besitter viten om de analoge



SPIKERSUPPA I OSLO, AUGUST 2011.
FRA FOTOSERIEN
“SORG I DET OFFENTLIGE ROM”.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

fototeknikkene som så ofte er utgangspunktet for den digitale brukskopien. I tillegg kommer andre oppgaver museumsfotografen og fotoarkivaren jobber med individuelt eller i samarbeid – innen ulike prosjekter, med tilvekst, utstillinger, publikasjoner og samlingsforvaltning. En av konklusjonene i rapporten "Fri tilgang til foto på nett" peker dessuten på at museene har store restanser knyttet til skanning og katalogisering. For å kunne gjennomføre fri tilgang til materiale må samlingsarbeidet ved museene prioriteres høyt slik at fotosamlingene i sin helhet blir tilgjengelig på nett.

Fotosamlingen brukes av mange, og forskere, billedredaktører og annet publikum kan ha ulike behov. Samtidig kan et fotografisk motiv ha mange forskjellige betydninger og bruksfelt avhengig av personen som ser. Et fotografi av en tømmerbygning i Setesdal kan for eksempel være like interessant for en forsker i lafteteknikk som for en privatperson på utkikk etter illustrasjoner til familiens slektshistorie. Dette kan museet ta høyde for ved å gjøre samlingene så tilgjengelige som mulig for flest mulige. Spørsmålet er ikke lenger om man skal "slippe samlingene fri", men hvordan man skal gjøre det og stimulere til mest mulig aktiv bruk av den innholdsrike fotosamlingen til Norsk Folkemuseum.

Marie Fongaard Seim er kunsthistoriker og fotoarkivar på Norsk Folkemuseum.

NOTER

1) Aall, Hans 1925, s. 55.

KILDER

Fri tilgang til foto på nett. Rapport utgitt av Maihaugen og Norsk Folkemuseum. Den juridiske betenkningen er skrevet av Andreas Galtung, Oslo 2011.

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

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 gjenstandsopptaket, 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 gjenstandsopptaket var rett og slett gjenstand for forhandlinger i forbindelse med å utprøve metoder for produksjon av elektroniske gjenstandsopptak 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 strekkodestyring 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

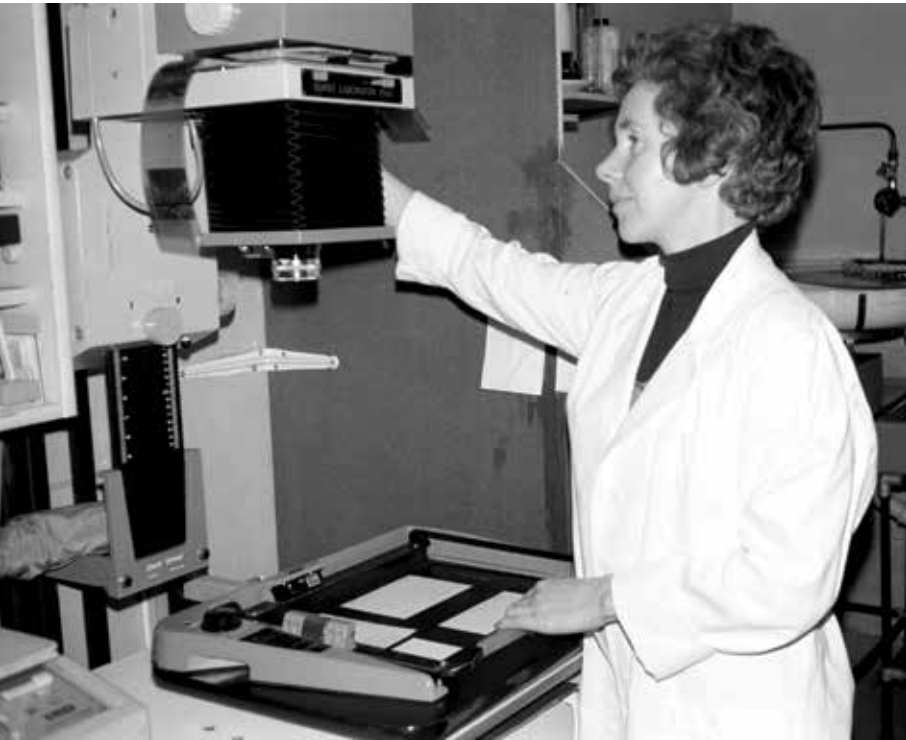
de bildekvalitet på skjerm med ca. 1 MB-bildefiler på videoplate, og litt senere ca. 4-5 MB-bildefiler i kamera.

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 Folkemuseumss 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 Folkemuseumss

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

Bilder av hjem – bilder av skikk



DEN NEDSLITTE RIVNINGSGÅRDEN WESSELS GATE 15 I 1999.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



OBOS-GÅRDEN – WESSELS GATE 15
GJENOPPFØRT PÅ NORSK FOLKEMUSEUM.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

Under arbeidet med innredning av “hjemmene” i Wessels gate 15¹ var fotografier en sentral kilde. Dette omfattet både private foto og bilder tatt av profesjonelle fotografer. Uansett bakgrunnen for at disse bildene var blitt tatt, har de hatt stor informasjonsverdi og vært uvurderlige i arbeidet med å rekonstruere eller konstruere disse “hjemmene”. Jeg vil i denne artikkelen ta for meg noen av disse “hjemmene” vi har skapt på museet og gjøre rede for de fotografiene som har vært brukt som kilder i de enkelte tilfellene.

Murgården Wessels gate 15, oppført i 1865–66, ble revet våren 1999. Det var da bestemt at den skulle gjenoppføres på Norsk Folkemuseum og det var derfor nødvendig med en grundig dokumentasjon av gården før den ble revet, en oppgave som ble ivaretatt av arkitekt Jens Treider, malerikonservator Niels Gerhard Johansen, og ikke minst museets fotograf Anne-Lise Reinsfelt. Tidlig på vinteren 1999, i en kald, mørk og deprimerende nedrivningsgård brukte Anne-Lise timer og dager på å fotografere hver krik og krok i gården – til sammen over 800 bilder! Sammen med Treiders plantegninger og en indeks som koblet fotografiene med de enkelte rommene i leiegården, var dette et helt nødvendig redskap i arbeidet med å gjenoppbygge og innrede gården.

GUNDA ERIKSENS HJEM – 1950

Den første leiligheten som skulle innredes i Wessels gate var det rekonstruerte hjemmet til vaskekonen Gunda Eriksen. Innboet fra hjemmet hennes i Holmengata 5 ble i 1957 overført til Norsk Folkemuseum, men først ble rommene fotografert av museets daværende fotograf Bergljot Sinding. Fru Eriksen hadde bodd i en liten to-etasjes bakgårdsbygning i bindingsverk, svært ulik murgården Wessels gate 15, men hjemmet hennes besto av to rom og kjøkken og var på ca. 50 m², noe som korresponderer med den minste leiligheten i Wessels gate 15. “Hjemmet” ble rekonstruert med utgangspunkt i de nærmere 400 gjenstandene fra boet hennes og de 14 dokumentasjonsfotografiene. Selv om leilighetene var like store, krevde ulike planløsninger og plassering av vinduer og dører, en viss omstokking av møbelgrupper, bl.a. speilvending av møblering både i daglig- og finstua.



ROMMET I WESSELS GATE 15 HAR, I MOTSETNING TIL GUNDAS STUE, BARE ET VINDU OG ER TRAPESOID.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



GUNDAS REKONSTRUERTE DAGLIGSTUE I WESSELS GATE 15. RADIOEN, SOM VAR BORTE DA BERGLJOT SINDING FOTOGRAFERTE GUNDAS HJEM, ER DOKUMENTERT GJENNOM BEVARTE AVBETALINGSKVITTERINGER OG ER TILFØYD AV MUSEET.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



VINDUSVEGGEN I GUNDA ERIKSENS DAGLIGSTUE I HOLMENGATA 5 MED GOD STOL OG RADIOBORD MELLOM VINDUENE.
FOTO: BERGLJOT SINDING, NORSK FOLKEMUSEUM

ET NORSK HJEM I EI NY TID – 1905

Den neste leiligheten vi skulle innrede var "hjemmet" til det oppdiktete lærerparet Marie og Ole Ødegaard, anno 1905. I forbindelse med dette prosjektet fikk vi inn en samling fotografier etter presten og amatørfotografen Gabriel Wilhelm Kielland. Disse var blant annet tatt i hjemmet hans i Drammen i 1908. Bildene viste seg å være en enestående kilde i arbeidet med å konstruere familien Ødegaaards "hjem". Kielland var en dyktig fotograf, og bildene hans er ikke "snapshots", men nøye iscenesatt. Hovedpersonen på scenen er kona hans, Anna. Vi møter henne i entreen i ferd med å ta på seg hatten, i soveværelset (!) mens hun grer håret og ved pianoet i stua. I motsetning til Gunda Eriksens hjem hvor dokumentasjonsfotografiene var grunnlag for en tilnærmet rekonstruksjon av hjemmet hennes, skulle vi ikke gjenskape hjemmet til Anna og Gabriel Kielland. Kiellands fotografier var en dør inn i en tid, et miljø og en boskikk.



OVER: DET VAR GANSKE LANGT FRA ROMMET ANNE-LISE DOKUMENTERTE I WESSELS GATE 15 TIL DET MILJØET VI ØNSKET Å VISE.

FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

HØYRE: ANNA KIELLAND VED PIANOET I HJEMMET SITT I BERGSTIEN 71, DRAMMEN, 1908.

FOTO: GABRIEL W. KIELLAND, NORSK FOLKEMUSEUM

NEDERST: KVINNEN VED PIANOET, MED RYGGEN TIL FOTOGRAFEN, ER ET VANLIG MOTIV FRA BORGERLIGE HJEM I ÅRENE OMKRING 1900, HER GJENSKAPT I WESSELS GATE 15 MED KONSERVATOR ANNE KRISTIN MOE SOM "MARIE ØDEGAARD".

FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



ET PAKISTANSK HJEM I NORGE – 2002

De to første leilighetene som ble innredet i Wessels gate 15 hadde tatt utgangspunkt dels i private fotografier, dels i dokumentasjon foretatt for mer enn 40 år siden, samt tidligere innsamlede gjenstander. Den tredje leiligheten var derimot basert på samtidsdokumentasjon foretatt som del av innredningsprosjektet og på samarbeid med en informantfamilie. Konservatorene Leif Pareli og Birte Sandvik gjennomførte gjentatte besøk hjemme hos familien Ullah på Tøyen i Oslo. Under disse besøkene ble det også fotografert, og disse bildene lå i bunnen da leiligheten på museet skulle innredes. Det var ikke hensikten i detalj å gjenskape familien Ullahs hjem, men bruke dette som utgangspunkt for "hjemmet" på museet. Det var ikke først og fremst detaljene som skulle dokumenteres, men boskikken.



OVER: DETTE VAR UTGANGSPUNKTET FOR STUA HVOR "ET PAKISTANSK HJEM I NORGE" SKULLE REKONSTRUERES.

FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

OVER VENSTRE: HJEMME HOS FAMILIEN ULLAH.

FOTO: LEIF PARELI, NORSK FOLKEMUSEUM

VENSTRE: DEN FERDIG INNREDETE STUA PÅ MUSEET. HOVEDTREKKENE I MØBLERINGSPLANEN ER GJENSKAPT, SELV OM IKKE ALLE DETALJER ER LIKE. NOEN DETALJER BLE FORØVRIG GJENSKAPT, SOM ANTIMAKASSARENE (BESKYTTELSESTREKKENE) PÅ STOLER OG SOFA, OG LAMPETTENE KJØPT INN I PAKISTAN. MEN FØRST OG FREMST ER DET SKIKKEN SOM ER GJENSKAPT.

FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



BONYTTHJEMMET – 1979

"Bonytthjemmet" er en nøyaktig rekonstruksjon av Tove Kvalstad og Ola Ulsets hjem i Wessels gate 15 slik det så ut i 1979. Den viktigste kilden til denne rekonstruksjonen, ved siden av intervju med Tove og Ola og deres autentiske gjenstander, var en serie fotografier av hjemmet deres, tatt av fotograf Jan Larsen og publisert i Nye Bonytt i 1979. I følge Tove Kvalstad var rommene ikke på noen måte "stylet" eller pyntet før fotograferingen, og bildene viser derfor hjemmet deres slik det faktisk så ut på det angjeldende tidspunktet.

HJØRNESTUA I TOVE OG OLAS LEILIGHET I WESSELS GATE 15, FOTOGRAFERT I 1979 AV JAN LARSEN OG PUBLISERT I NYE BONYTT. FOTO: JAN LARSEN, NYE BONYTT, NORSK FOLKEMUSEUM



OVER: SLIK SÅ DET SAMME ROMMET UT FØR NEDRIVNINGEN I 1999. FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

HJØRNEROMMET REKONSTRUERT PÅ MUSEET. FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



TEAK, TV OG TENÅRINGER - 1965

1960-tallsleiligheten viser "hjemmet" til den oppdiktete familien Dahl, og er en konstruksjon basert på en rekke ulike kilder, deriblant fotografier. I forbindelse med prosjektet gjennomførte museet et innsamlingsprosjekt – vi gikk offentlig ut og ba om private bilder fra 1950 og -60-tallet. Blant de mest interessante fotoseriene vi fikk inn, var bilder av familien Hanneviks hjem på Manglerud fotografert i 1964 for det danske tidsskriftet Boligen, en serie bilder tatt av fotograf Arne Hilde i eget hjem i 1957, samt amatørbilder fra familien Nilsen, som bodde i Wessels gate 15 på 1960-tallet.



VENSTRE: STUA TIL "FAMILIEN DAHL" I WESSELS GATE 15 PÅ MUSEET. FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM
UNDER: FAMILIEN HILDES STUE PÅ NORDSTRAND, 1957. FOTO: ARNE HILDE, NORSK FOLKEMUSEUM



FAMILIEN HANNEVIK I STUA SI PÅ MANGLERUD I 1964. FOTO: UKJENT FOTOGRAF, BOLIGEN, NORSK FOLKEMUSEUM



BRØDRENE RUNE OG FRODE NILSEN I STUA I WESSELS GATE 15 I 1965. PRIVAT FOTO, NORSK FOLKEMUSEUM

BILDER AV HJEM?

Det første spørsmålet en må stille seg ved vurderingen av en kilde, er kildeskaperens intensjoner. Dette er særlig viktig når kilden er en beretning og ikke bare en levning, og ikke minst relevant for vurdering av fotografier som kilde.

Bergljot Sindings fotografier av Gunda Eriksens hjem var trolig tatt med det formålet å være grunnlag for rekonstruksjon på museet, noe som gjør dem til pålitelige kilder. Likevel må vi ta med i betraktning at Gundas hjem hadde stått ubebodd i fire år (hun flyttet til aldershjem i 1953, bildene ble tatt i 1957) og at flere ting enn radioen hennes kan ha vært fjernet eller flyttet på siden hun forlot hjemmet sitt.

Hvorfor Gabriel Wilhelm Kielland fotograferte sin Anna i ulike situasjoner i hjemmet i Bergstien 71 i Drammen vet vi ikke med sikkerhet. Men vi kan gjette at det var motivenes estetiske aspekt som sto sentralt. Dette er neppe tilfeldige situasjonsbilder, men arrangerte scener. Likevel er det ingen ting som tyder på at selve hjemmet var omarrangert før bildene ble tatt.

Konservator Leif Parelis fotografier fra familien Ullahs hjem er helt uproblematisk som kilde. Dokumentasjonen ble foretatt med innredningen av leiligheten i Wessels gate 15 på museet for øye, og ingen ting tydet på at familien på noen som helst måte hadde ryddet eller "stylet" hjemmet sitt før besøket fra museet. Når det gjelder Nye Bonytts bilder fra Tove Kvalstads og Ola Ulsets hjem kunne en lett komme til å tro at dette var tilfelle, men dette avkrefter Tove. Dette viser nytten av å kunne holde bildene opp mot andre kilder, i dette tilfellet intervju.

De tre fotoseriene som var blant forbildene til konstruksjonen av 1960-tallshjemmet var av svært forskjellig karakter. Familien Hannevik på Manglerud var fotografert i forbindelse med en reportasje som hadde til hensikt å vise "det gode liv" i drabantbyen. Bildene viser både innredningen av hjemmet og – ikke minst – familielivet. Fru Hannevik har sikkert ryddet spesielt fint før fotografen kom, men selve innredningen og tingene er neppe endret fra hverdagen. Fotograf Hildes bilder fra hans eget hjem er uten mennesker. Hilde var nygift, nyinnflyttet og – ikke minst – nyutdannet, og ønsket – i følge sin datter – "nok å praktisere sin kunnskap, og brukte et storformatkamera til disse interiør-fotografiene". Fotografiene fra familien Nilsen er private "snapshots", tatt for å forevige en begivenhet eller situasjon, det er menneskene og ikke rommene som står i fokus. Fotografisk er de uten tvil av betydelig dårligere kvalitet enn de andre, men som kilde til dagligliv på 1960-tallet er de svært verdifulle.

FOTOGRAFI SOM KILDE

Fotografiet er en levning etter en praksis. Å fotografere hjem eller familien i hjemmet er et uttrykk for en hjem- og familieideologi. Fotografiet kan være både en konkret beskrivelse av et hjem, en presentasjon av hjemidealer, en manifestasjon av boskikk og resultat av en handling som i seg selv er uttrykk for familie- og hjemideologi.

Fotografier av hjem viser hvordan det individuelle hjemmet har sett ut, i det minste i det øyeblikket de ble fotografert. Det er likevel viktig å spørre seg hvem som tok bildet – og hvorfor.

Ble hjemmet portrettert av et familiemedlem eller av en profesjonell fotograf? Var hensikten å fryse et minne, av et fødselsdagsselskap eller et familiebesøk? Eller var det selve hjemmet en ville forevige? Er bildet tatt for en hjemme-hos-reportasje eller av en megler for en salgsannonse?

Hvis fotografiet er tatt i dokumentasjonsøyemed, er spørsmålet fortsatt hva som var

formålet med dokumentasjonen: Å avdekke elendighet, som boliginspektrise Nanna Brochs bilder fra arbeiderboliger i Kristiania i 1920 ², eller jakten på fortid i nåtida, som Norsk Folkemuseums byundersøkelser i 1951.³ Uansett bør vi vite hvorfor dokumentasjonen ble foretatt for å kunne tolke den som kilde.

Uavhengig av om fotografiet er tatt av en amatør eller av en profesjonell fotograf for å bevare et minne, for dokumentasjon eller reportasje, kan presentasjonen som fotograferes være et resultat av beboernes "styling" av hjemmet før fotografens besøk.

BILDER AV SKIKK

Fotografiet er følge av en bevisst handling. Hva som er fotografert, hva som ikke er fotografert, hvordan det er fotografert og hvordan det ikke er fotografert, er resultat av en konvensjon for hvordan hjem skal se ut og avbildes. Fotografier er derfor et bilde av boskikk. Med boskikk mener jeg kollektive og over tid overførte normer for innredning og bruk av boligen, og disse normenes uttrykk i konkret atferd. Boskikken omfatter både de tekniske, formale og funksjonelle sider av boligen og bohavets utforming, de sosiale aspekter ved boligens bruk, samt de holdninger og verdier som er knyttet til hjemmet.⁴

Fotografier av hjem er fotografier av boskikk fordi mennesker og ting arrangeres på en måte som både forvandler hjemmet til et fotoatelier, og som samtidig presenterer hjemmet som familielivets fysiske manifestasjon. Bildet kan derfor vise hjemmet og familien slik det bør være, ikke nødvendigvis slik det er. Fotografiet gir derfor ikke bare et bilde av det individuelle hjemmet, men er i enda større grad et bilde av ideologi og av skikk.

Morten Bing er etnolog og leder for forsknings- og utstillingsseksjonen på Norsk Folkemuseum.

NOTER

- 1) Om prosjektet "OBOS-gården – Wessels gate 15" se Bing 2010.
- 2) Se Bing 2001.
- 3) Se Bing 2009.
- 4) Se Bing 2009.

KILDER

Morten Bing 2001: *Østkanthjemmene og Østkantutstillingen: Boskikk og boligidealer i mellomkrigstidens Oslo*. Norsk Folkemuseum. Oslo.

Morten Bing 2009: Hjem og boskikk. I: *Tidsskrift for kulturhistorie* 2009:1. Novus forlag. Oslo.

Morten Bing 2010: En tidsmaskin av mur. I: *Forstenet tid. By og bygd* 42. Norsk Folkemuseum. Oslo.

Med Anne–Lise på laget

BAKGRUNNEN FOR ET BOKPROSJEKT



PEDER AADNES. SELVPORTRETT.

I folkekunstens verden finnes det flere helter. Myteomspunne, hemmelighetsfulle, diskret tilbaketrukne. Konservatorenes jobb er blant annet å hente heltene frem, forske på dem, se hva de har etterlatt seg og gå dem i sømmene, for så å fortelle videre hva vi finner. I dette arbeidet forsøker vi å finne mennesket, mannen eller kvinnen som laget det vi har beundret og sett i de store museale samlingene. Slike studier håper vi kan resultere i publikasjoner; artikler eller bøker.

En person, som det i høyeste grad er verdt å løfte frem, er dekorasjonsmaleren Peder Aadnes som levde og virket i annen halvdel av 1700–tallet. Den dyktigste i Norge på denne tiden. Han dekorerte fine ting for folk, særlig for bønder og prester som han kjente. Fogden og prokuratoren var også blant hans kunder. Han virket i områdene rundt Randsfjorden med avstikkere til Ringerike, Biri og Valdres.

Aadnes har etterlatt seg mange spor, flere tråder å nøste i. Mye av kildematerialet befinner seg på Norsk Folkemuseum, gjenstander, brev, en skissebok og arkiverte forskningsresultater fra tidligere undersøkelser.¹ Til sammen gir disse kildene et solid grunnlag for hvordan kunstneren kan tolkes og beskrives.

Jeg hadde lenge vært fascinert av denne personen og tiden var kommet til å synliggjøre og formidle hvordan en bondesønn fra Søndre Land ble en så berømt maler i sin egen tid og hvorfor hans ettermæle bare har vokst i løpet av de 200 årene som har gått siden hans død. Boken om Aadnes ble en realitet.

Da er man heldig som får Anne–Lise med på laget. For all verdens gjenstandsforsk-

FLUBERG KIRKE. KORSKIRKE FRA 1702.

GRAVSTENEN TIL PEDER AADNES FRA 1792.



DETALJ AV RAMMEVERKET RUNDT ALTERTAVLEN I FLUBERG KIRKE.

ning er lite verdt hvis det ikke kan visualiseres gjennom gode bilder. I dette tilfellet snakker vi i tillegg om en dekorasjonsmaler som uttrykte seg innenfor rokokkoens rike motiv- og fargeverden, der gode gjenstandsgjengivelser er avgjørende hvis materialet skal kunne bringes videre.

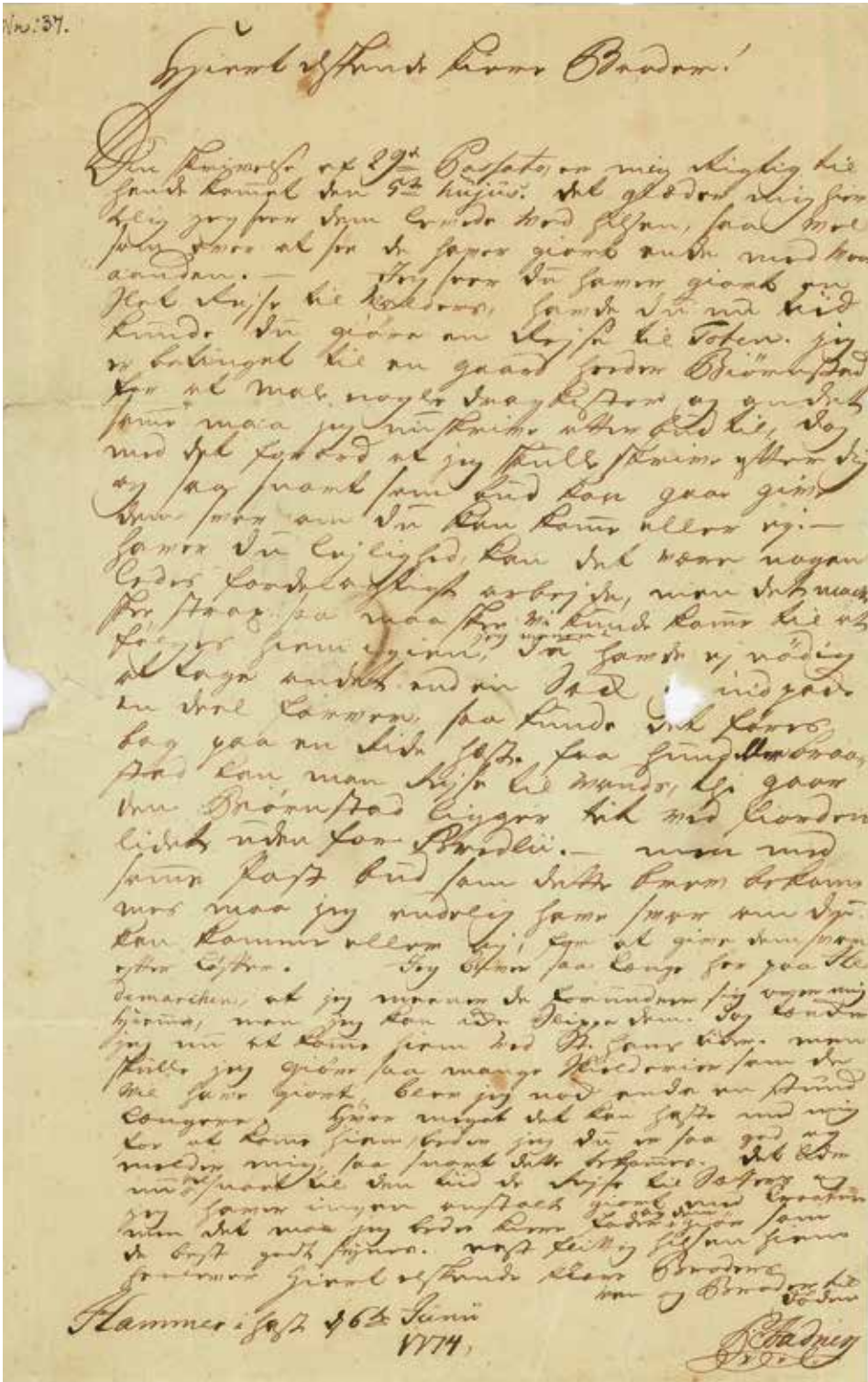
Det er ikke en hvilken som helst fotograf som egner seg for en slik oppgave. Det er nødvendig å kunne leve seg godt inn i hva disse arbeidene sto for i sin egen tid og samtidig forstå hvordan de fortsatt kan skape interesse i dag. For å yte et slikt materiale rettferdighet må man møte det med stor årvåkenhet, ha sans for såvel de store flatene og helheten, som for de små detaljene.

PÅ VINTERFØRE TIL FLUBERG KIRKE

Grundige studier og diskusjoner la gode føringer for hvordan Anne–Lise og jeg skulle angripe bokprosjektet vårt. Vi hadde mange teorier og vi var nysgjerrige. Vi hadde gjort mange avtaler. Vi var velkomne til å dokumentere Aadnes' arbeider i kirkene i Søndre og Nordre Land og på de store gårdene langs Randsfjorden. Der visste vi at de hadde tatt vare på arbeider av Aadnes.

Starten på våre undersøkelser hadde vi bestemt til Fluberg kirke. Den gamle korskirken, oppført i 1702. Vi visste at det var her Peder Aadnes, 15 år gammel, fikk en gylden sjanse til å oppleve noe nytt og uventet som kom til å endre hans livsløp. På denne tiden hadde den driftige sognepresten Niels Dorph satt i gang dekorasjonsarbeider i kirken. Han hadde bestilt den elegante, omreisende maleren Eggert Munch til kirken. Munch malte altertavlen til kirkens 50-års jubileum i 1754. Den femten år gamle Peder, som bodde på gården Lille Aadnes, noen få kilometer unna, kom og så hvordan dette arbeidet ble utført.

Vel ankommet Fluberg skrapte vi sne av gravstenen til Aadnes som ligger rett utenfor kirkeveggen og diskuterte den megetsigende teksten som sier mye om hvilken status han hadde i sin egen tid. Innen i kirken fikk vi god hjelp til varsomt å ta portrettet av Niels Dorph, som Aadnes også hadde malt, ned fra veggen. Den lange innskriften som forklarer Dorphs vita, bekreftet det vi visste; at Aadnes var dyktig til å skrive. Det var langt fra opplagt for en bondesønn på denne tiden. Anne–Lise tok mange bilder som tydelig viste hva som sto skrevet på lerretet. Vi så sognepresten inn i øynene før vi hang han opp igjen. Der oppe på veggen skuer han utover sin vakre kirke iført sin lange allongeparykk med sirlige krøller.



Vi beundret Munchs altertavle fra 1754. Vi tenkte oss at Munch hadde lånt unggutten Aadnes' pensler og farger. Vi fikk en klar bekreftelse på at Aadnes svært tidlig i sin karriere hadde malt rammeverket rundt altertavlen. Søylene som omkranser tavlen malte han med drueranker, stengler og flikete blader. Dette hadde han ikke funnet på selv, for de samme snodde vinrankene var allerede skåret på korsøylen av den kjente bilthuggeren Lars Borg. Slik som jeg husker det var jeg selv ivrig etter å komme videre oppover i Land etter disse observasjonene. Anne-Lise derimot mente bestemt at hun måtte ta detaljfotografier av de små blomsterbukettene vi hadde skimtet på feltene under søylene. Denne insisteringen skulle senere vise seg å være av stor betydning.

OVERRASKELSEN PÅ HESSELBERG GÅRD
Sommeren 1774 hadde lensmannen på Norderhov, Abraham Hesselberg, overtalt Peder Aadnes til å male hjørnestuen i det nye huset hans. Overtale er riktig ord, for på Norsk Folkemuseum finnes brevet Peder skrev til sin bror Østen samme sommer. Her ber han broren om å komme han til unnsetning for alle ville nå ha malt dekor i sine hjem og på sine gjenstander. Han hadde alt for mye å gjøre. Hesselberg og Aadnes hadde, trolig etter lange diskusjoner, kommet frem til at de populære motivene "De fire årstider" ville gjøre interiøret på Hesselberg så moderne og lekkert som mulig. Arbeidet ble da også utført med stor presisjon, noe som har gjort at dette vakre rommet har holdt seg bemerkelsesverdig godt.

AADNES-STUEN PÅ HESSELBERG GÅRD.





PEDER AADNES MALTE DE FIRE ÅRSTIDENE I STUEN PÅ HESSELBERG GÅRD. OVER SER VI HØSTEN. OVER TIL HØYRE SER VI VÅREN.



Med skarpt blikk og riktig lys arbeidet Anne-Lise seg rolig gjennom stuen, motiv for motiv. Rommet viser årstidenes gang der noen bilder er hentet fra gårdens eget liv og nærmiljø, men også fremmede forbilder er hentet inn.

Anne-Lise er aldri den som gir seg først. Hun mente vi måtte se oss litt om i det store huset. Inne i kjøkkenet møtte vi en stor overraskelse. For der over en dør hadde Aadnes også malt et bilde. Med Anne-Lises skarpe lyssetting kunne vi skimte fire personer som sitter rundt et spillebord. Det er fortellingen om ekteparet Hesselberg som har invitert et vennepar på besøk. Kvinnene har blondebesatt hodeplagg og blonder i de utringete kjolene. Mennene har pudrete parykker og halstørklær av silke. De konverserer og snakker



sikkert om de vellykkede bildene Aadnes hadde malt som for eksempel bjørnejakten som illustrasjon på våren eller det som var et mer fremmed bilde for vennene på gården; høsten der en ung jente drysser druer ut av en sort hatt.

Det er uhyre sjelden å finne en slik sann gjengivelse, nærmest en dokumentasjon, fra 1700-tallet. Med Anne-Lises årvåkne blikk og dyktige fotografering fikk vi et helt nytt element med i boken vi jobbet med.

EN NY OPPDAGELSE I TORPA

Den lengste turen vi tok på jakt etter sannheten om Peder Aadnes var til Lunde kirke, oppført i 1769, i Vest-Torpa. Lunde kirke var og er fortsatt en gavekirke. Den ble bygget og vedlikeholdt ved hjelp av donasjoner og innsamlede midler. Så sent som i 1994, til 225-års-jubileet, gikk menigheten sammen om å forære kirken et nytt orgel.

Vi visste at Aadnes hadde malt prekestolen og at dette hadde kostet den rike fogden Gillis Wølner hele 70 riksdaler. Aadnes har da også på sin samvittighetsfulle måte malt de

FIRE PERSONER RUNDT ET SPILLEBORD.
MOTIVET VISER AADNES-STUEN DA DEN VAR NY.



TOPPSTYKKE PÅ ALTERNIVLEN VAR AADNES' GAVE TIL LUNDE KIRKE.

DETALJ AV SØYLE PÅ ALTERNIVLE, LUNDE KIRKE.



fire evangelistene på stolen med tilhørende symboler, sikkert til fogden og menighetens tilfredshet.

Men han ønsket tydeligvis også selv å bidra med en gave til kirken. Han malte et toppstykket til altertavlen og under dette skrev han:

Tabulam hanc Decoravit & picturam tabulam repræsententem Resurrectionem Christi donavit Petrus Aadnes 1772.

Med godt lys klarte vi å lese denne innskriften. Vi konstaterte at Aadnes også ønsket å være en sjenerøs person på linje med sine velstående kunder. Dette sympatiske trekket ga Aadnes en ny dimensjon i våre øyne.

Med sitt engasjerte og skarpe blikk la Anne-Lise merke til flere detaljer på altertavlen. Særlig blomsterbukettene som Aadnes hadde malt i de små feltene rundt hele altertavlen var hun opptatt av, små stilleben som gjentas flere steder. Var ikke disse bedre og mer presist malt enn hva vi hadde observert i Fluberg kirke? Kunne vi ikke spore en klar utvikling fra den unge gutten i Fluberg kirke til den voksne kunstneren i Lunde kirke atten år senere?

Via disse detaljene, kunne vi snart begge konstatere hvordan den dyktige håndverkeren Peder Aadnes hadde perfektionert og forbedret seg i disse årene. Vi hadde mye å snakke om på veien hjem fra Torpa.

LAGSPILLEREN

Etter mange turer, hvorav her er nevnt noen få, og desto flere bilder ferdigstilte vi vårt prosjekt. Vi syntes vi kom i mål. Alle reisene og registreringene ga oss mye ny kunnskap og en langt større forståelse av dekorasjonsmaleren. I Anne-Lises detaljrike fotografier, som vi med stor iver studerte på dataskjermen vel tilbake på museet, kom for eksempel enkelte årstall og signaturer plutselig til syne. Store øyeblikk når man er på jakt etter sannheter fra 200 år tilbake i tid. Vi syntes vel at Peder Aadnes fikk det han fortjente. Gjennom flere års samarbeid ble, etter vår mening, en gammel helt fra 1700-tallet løftet frem, gjort levende og fengslende. Dette hadde ikke vært mulig uten lagspilleren: fotografen.

Janike Sverdrup Ugelstad er kunsthistoriker og tidligere konservator på Norsk Folkemuseum.

Alle foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum

NOTER

- 1) Peder Aadnes var særlig i fokus i årene opp mot 1905. Flere kunsthistorikere ønsket å løfte frem det som ble ansett for typisk norsk og av god kvalitet. Disse behovene ble dekket av kunstneren Peder Aadnes. Både professor Lorents Dietrichson (1834-1917), kunsthistorikeren Andreas Aubert (1851-1913), lektor Johan Brodahl (1871-1948) og ikke minst professor Carl W. Schnitler (1879-1926) har beskjeftiget seg med Aadnes og samtlige har etterlatt seg registreringer, tolkninger og beskrivelser på Norsk Folkemuseum.



KORSØYLE MED SNODDE VINRANKER SKÅRET AV LARS BORG FOR FLUBERG KIRKE.

LAGSPILLERNE. DETALJ AV VEGGMALERI PÅ BJELLUM GÅRD.

Kaffe i tiden



«Hvis du går ned Thereses gate i Oslo, ligger det en liten kaffebar på hjørnet. Der kan du stå ved bardisken å leke kosmopolitt.»

Sissel Benneche Osvold, spalten "Sidesprang", Dagbladet 22.09.1995

På slutten av 1990-tallet dukket det opp kaffebarer på hvert hjørne i Oslo. Kaffebrenneriet var først ute med kaffebaren i Thereses gate i 1994 og de regner seg som pionerer for denne typen amerikanskinspirerte "coffee shops". Initiativtakeren var ikke overraskende en amerikaner.¹ Kundene lot ikke vente på seg. Hva er det med disse kaffebarene, undret Anne-Lise Reinsfelt og jeg rundt årtusenskiftet. Vi bega oss ut med spørreskjemaer og fotografiapparat for å fange stemningen. Vi besøkte syv av Kaffebrenneriets steder rundt i Oslo til forskjellige tider i løpet av uken og helgen – to ganger på hvert sted. 88 intervjuer og meget "talende" bilder ble resultatet.² Velkommen til en runde på kaffebar anno 2000!

Nå er det ikke noe nytt å drikke kaffe i Norge, snarere tvert i mot. Vi er et av verdens mest kaffedrikkende land. Når og hvor og hvordan vi drikker kaffe er situasjonsbetinget: kokekaffe i trekopp på vidda, inngrodd krus med lunken kaffe på kontorpulten eller latte i spillkum (bolle) på høy barkrakk. Spillkummen av ostindisk porselen fylt med kaffe var et skattet statussymbol for 1700-tallets overklasse før den i masseprodusert versjon ble 1800-tallets folkelige drikkekar, for så å gå helt ut av bruk inntil den igjen ble "trendy" og "urban" på kaffebar. En interessant gjenstandsreise over tid.

1980-årenes caféer introduserte espressokaffen og espressobaserte drikker som cappucino og café latte for norske forbrukere. Café Sjakk Matt, den første café i Oslo uten k, ble fort et av de hippeste utestedene i byen, ifølge caféens egen nettside.³ Jappefaktor – en var høy og køene lange, men selv om espresso var eksotisk og nytt, var ikke kaffen i fokus på samme måte som på Kaffebrenneriets barer. Der handler det om strenge krav til



SPILLKUMMEN FRA 1700-TALLET ER TILBAKE I BRUK, NÅ TRENDY OG URBAN PÅ KAFFEBAR.

DEN GODE SAMTALEN OVER KAFFEN PÅ KAFFEBAR I OSLO ANNO 2000.



kvalitet og tilberedning. En kopp kaffe er ikke bare en kopp kaffe, vi skulle læres opp i en kosmopolitisk-italiensk-amerikansk kaffekultur. Vi skulle ta kaffen på alvor, men først og fremst riktig nyte den.

Kaffebarene var og er en ubetinget suksess. Hvorfor føler nordmenn seg hjemme

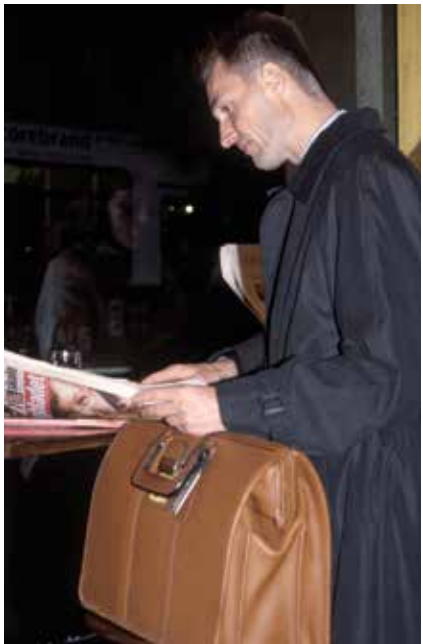
KAFFEBRENNERIET I THERESSES GATE, - FØRST UTE MED AMERIKANSKINSPIRERTE "COFFEE SHOPS" I OSLO.

KOSMOPOLITISK-ITALIENSK-AMERIKANSK KAFFEKULTUR, MED STRENGE KRAV TIL TILBEREDNINGEN.





HVORFOR FØLER NORDMENN SEG HJEMME PÅ EN KOSMOPOLITISK KAFFEBAR?
HVORFOR KLATRER GAMMEL SOM UNG SCENEVANT OPP PÅ BARKRAKKEN,
BRETTET UT AVISEN OG NYTER SIN KAFFE I GLASS OG BOLLER UTEN Å BLUNKE?



EN TUR INNOM KAFFEBAREN FØR JOBB ...
NOEN EKSTRA MINUTTER "TIME OUT" MED
KAFFEN OM MORGENEN.

på en kosmopolitisk kaffebær? Hvorfor klatrer gammel som ung scenevant opp på barkrakken, bretter ut avisen og nyter sin kaffe i glass og boller uten å blunke?

MMMMM ...

"Lukten er halve kaffen", sier Anne-Lise. Duften av nybrent kaffe, aromaen som stiger opp fra den varme kaffen skaper en egen liten verden av velbehag. Det er et paradoks at kaffen som faktisk er en stimulerende drikk også gir mange mennesker en opplevelse av ro og velvære. Nesten alle uttrykte dette på en eller annen måte. Kaffen forbindes med å stoppe opp, ta en pause og slappe av. Ofte kan disse pausene være rituelle innslag i løpet av dagen. En tur innom kaffebaren før jobb for å ta med et krus med lokk på veien eller beregne noen ekstra minutter "time out" med kaffen om morgenen gir en god start på dagen.

Man holder rundt den varme bollen med begge hender og lener seg litt fremover for å drikke av den. Bollen blir som en del av kroppen og sansene konsentreres om å nyte den første slurken med kaffe. Utvalget av kaffesorter og drikker er stort. Spenningen ligger i å få frem kvaliteten, sier Renate Magnus i Kaffebrenneriet i et intervju i Aftenposten 29.10.1999. Kaffe er hennes store lidenskap. For å lage en god espresso må man være pinlig nøyaktig – sekundene teller mellom det perfekte og det bitre. Nytelsen reduseres betraktelig om bitterheten romsterer med smaksløkene.

Magnus har også observert at kaffebarene på ingen måte bare er for de unge. På Kaffebrenneriet på Frogner er minst halvparten av kundene godt voksne. 80-åringer spør etter en cortado eller café au lait, så vel som utsøkte sorter tradisjonell traktekaffe.

NOSTALGI

Før lukket det kaffe i kolonialbutikken. Den store kaffekvernen malte kokekaffe og filterkaffe til kundene som samtidig kunne nyte aromaen som spredte seg i lokalet. De var



HOLDER RUNDT DEN VARME BOLLEN MED BEGGE HENDER OG LENER SEG LITT FREMOVER ...



BOLLEN BLIR SOM EN DEL AV KROPPEN ...



DUFTEN AV KAFFE ... NOSTALGI, BARNDOMS-
MINNER, GODE OPPLEVELSER.



“JEG LIKER Å SITTE PÅ VAGLE Å GLANE!”

kanskje ikke så bevisste på det, men det var slik det luktet og skulle lukte i en kolonialforretning. Så forsvant kaffelukten fra butikkene, bortsett fra i de få spesialutsalgene for kaffe, men de var ikke del av hverdagen på samme måte.

Det er et vell av assosiasjoner til duften av kaffe, ofte med et klart islett av nostalgi. Barndomsminner og gode opplevelser er gjennomgående. På samme måte som Marcel Proust gjenopplevde barndommen gjennom en Madeleinekake dyppet i lindete, strømmet minnene på for kundene på Kaffebrenneriet.⁴ Her ligger kanskje noe av grunnen til suksessen. Man trer inn i og blir omsluttet av en atmosfære som gir gode følelser. Bilder av bestemors kaffekvern på veggen hvor bønnene ble malt for hver ny kaffebrygging, dukker opp på netthinnen. Smaken av de hjemmebakte peppernøttene som bestefar dyppet i kaffen pirrer sansene. Kaffemelken til barna minner ikke så rent lite om café latte. Fotografen finner mange motiver med barn på Kaffebrenneriet.

Kos er et uttrykk som gjentas – kaffekos . En kjent lukt og en trygg lukt. En lukt av mors kjøkken og syforeningsmøte. Et vakkert dekket bord med nystrøket duk, det beste serviset og hjemmebakte kaker, en lukt av besøk. Mange av assosiasjonene handler om foreldre og besteforeldre og samværet med familie og venner – en duft av sosialt fellesskap og tilhørighet.

CAFÉ SOLITAIRE

Kaffe åpner for en legitim pause. Man kan sette seg ned med kaffen og legge andre gjøremål til side for en liten stund. Ofte er slike pauser faste innslag gjennom dagen og skaper en rytme. De er ikke nødvendigvis forbundet med sosialt samvær, kanskje snarere med avisen og for noen røyken, det være seg hjemme eller på jobb. En kopp kaffe nytes ofte alene. Noen omtaler det som en meditativ stund.

Morgen, formiddag og kveld er det helt greit å ta en kaffe alene på kaffebaren. Det er bare å sette seg til rette på en krakk ved vinduet og se verden passere forbi, lese avisen eller en bok. Den litt ubehagelige følelsen av å sitte alene på en kafé eller andre bevertningssteder synes å være helt fraværende på Kaffebrenneriet. Mange av kundene understreker hvor viktig dette er for dem. De kjenner seg ikke ensomme og det kan være helt greit å slå av en prat med sidemannen. Atmosfæren er uhøytidelig. Interiørene er holdt i en varm, omsluttende okergul tone. Lokalene åpnes mot gaten med store vinduer og bardisker.

Mange assosierer til utenlandsreiser og besøk på fortauskafeer i Frankrike, kaffehus i Wien og italienske kaffebarer. Man stopper opp, tar en kaffe eller noe annet. Om du er alene eller i følge med en eller flere, er helt uinteressant. Det gir en følelse av frihet og å tøyse sosiale grenser og bare være alene med seg selv og kaffen. Gammel som ung føler seg komfortabel med en café solitaire, selv om ikke alle uttrykker det slik som denne kunden: “Jeg liker å sitte på vagle og glane!”

STIMULANSEN

“En halvtime”, svarer folk på spørsmål om hvor lenge de sitter på kaffebaren. “Til kaffen er drukket opp”, som en vanlig kaffepause. Da har kaffen gitt dem både avslapning og stimulans til å fortsette videre med ny giv. Kaffens oppkvikkende effekt og distinkte smak var velkjent for etiopierne da europeerne fortsatt drakk øl til frokost. På 1600-tallet hadde kaffen nådd Skandinavia og i løpet av 1800-tallet ble den en daglig drikk for nordmenn. Da i form av kokekaffe laget av bønner brent over åpen ild og deretter malt. Ganske langt fra de avanserte kaffemaskinene på Kaffebrenneriet, men samtidig nærmere den om-



DET ER HELT GREIT Å TA EN KAFFE
ALENE PÅ KAFFEBAREN.

sorgsfulle behandlingen av kaffebønnene som Kaffebrenneriet oppfordrer til med salg av alt tenkelig utstyr til hjemmebrygget kaffe. Det er en ganske lang reise fra Etiopia til Oslo anno 2000 og mange ulike måter å tilberede og nyte kaffen på opp gjennom århundrene. Tyrkerne er kjent for sin sterke kaffe og for sin rolle i å gjøre kaffen kjent i Europa. Kanskje de fanger noe av kaffens fascinasjon, også for kaffedrikkene på Kaffebrenneriet i sitt ordspråk:

**Coffee should be black as Hell
strong as Death
and sweet as Love**⁵

STEMNINGEN

Mens jeg var opptatt med intervjuer og utdeling av spørreskjemaer, gled Anne-Lise diskret rundt i lokalet og festet menneskers omgang med kaffe og med hverandre til linsen. Alle ble spurt på forhånd om de ville gi tillatelse til å bli fotografert, men det kunne gå ganske lang tid mellom forespørselen og selve fotograferingen. Da hadde de fått tid til å tenke på noe annet og det er slående hvor lite oppmerksomme folk er på fotografen i billedmaterialet. De er opptatt av kaffen, av hverandre, av avisen eller lar bare tankene vandre.

Et besøk på kaffebar er veldig mye mer enn et besøk på kaffebar. Det inngår i komplekse sammenhenger som gir et hav av ulike assosiasjoner, som regel gode, for de fleste. Bildene til Anne-Lise fanger denne kompleksiteten, alle disse øyeblikkene og følelsen av velvære. Det er hennes bilder som kan beskrive stemningen langt ut over teksten som bare må ses som et bakteppe for Anne-Lises motiver fra Kaffebrenneriet anno 2000.

Erika Ravne Scott er førstekonservator ved Norsk Folkemuseum og har blant annet arbeidet med emner knyttet til bykultur, barndom og menneskers forhold til ritualer.

Alle foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum

NOTER

- 1) <http://kaffebrenneriet.no>.
- 2) Undersøkelsen av kaffebarer i Oslo var del av et prøveprosjekt om samtidsdokumentasjon organisert av Norsk Museumsutvikling (NMU) for å bygge opp et nettverk for samtidsdokumentasjon. Kaffebarprosjektet ble presentert på et seminar på Maihaugen 4. mars 1999. Etter en forstudie høsten 1999 ble feltarbeidet gjennomført i samarbeid med fotograf Anne-Lise Reinsfelt i januar og februar 2000. Alle besøk var avtalt med Kaffebrenneriet på forhånd. Resultatet ble presentert i en utstilling på Torgkafeen, Norsk Folkemuseum, sommeren 2000.
- 3) <http://www.cafesjakk matt.no>.
- 4) Marcel Proust 1991. På sporet av den tapte tid.
- 5) Stewart Lee Allen 2000. The Devil's Cup. Coffee, the driving force in history.



ALLE DISSE ØYEBLIKKENE
OG FØLELSEN AV VELVÆRE ...

Anne-Lise Reinsfelt – den visuelle etnologen

DET BEVEGET OSS STERKT Å SE SÅ SYNLIGE SPOR ETTER KRIGENS HERJINGER DA VI VAR I MOSTAR I APRIL 2005, TI ÅR ETTER KRIGENS SLUTT. I DETTE OMRÅDET VAR DET HARDE KAMPER MELLOM MAI 1993 OG FEBRUAR 1994, OG OMRÅDET KALLES FREMDELES “FØRSTELIN-JEN”. TI ÅR ETTER ER DET BYGGET HUS TETT OPP MOT RUINENE SOM MAN IKKE HAR HATT RÅD TIL Å RIVE. DET ER OGSÅ SYNLIGE SPOR I GATEN ETTER GRANATER OG KAMPER. LITT LENGER BORT I GATEN HAR OGSÅ NOEN FLYTTET INN I DELVIS SAMMENRASTE HUS. DET ER ET TRIST OG SKREMMENDE SYN FOR OSS NORDMENN.



“Klikk, klikk, klikk”, Anne-Lise nikker mot hjørnebordet der familiefotografiene er stilt opp foran en vårlig blomsterbukett og jeg smiler tilbake. Hun har allerede observert og fotografert bordet som er sentralt plassert i rommet vi befinner oss i. Mens jeg sitter og tar opp livsløpshistorien til informanten foran meg på lydbånd, beveger Anne-Lise seg rundt oss med ett stort og ett mindre kamera, lytter til samtalen og visualiserer det vi snakker om. På samme måte som meg ønsker hun å fange de store linjene som rommet og situasjonen gir, for deretter å dykke ned i detaljene; tett på og oversikt. Derfor to kam-
eraer: Et lite “spionkamera” som egner seg til å ta raske klikk i situasjoner som oppstår, særlig i de semiprivate rommene, og et speilreflekskamera som får frem detaljene, og som samtidig visualiserer de mange enkeltelementene i forhold til hverandre. I enkelte prosjekter har hun også benyttet levende bilder, enten for å filme selve intervjuet, eller for å feste på rull en aktivitet som for eksempel matlaging, eier- og kundeforhold i butik-
ker eller folks bruk av byrommet.

Anne-Lise Reinsfelt og jeg har jobbet svært tett i flere prosjekter, særlig i forbindelse med hovedprosjektet “Norsk i går, i dag, i morgen?” som startet i 2002 og formelt ble avsluttet i 2008.¹ Samarbeidet har alltid vært positivt og utviklende, fordi vi har funnet hvert vårt ståsted, bokstavelig talt, i feltarbeidet, og vi har begge opplevd og erfart at vi utfyller hverandre godt og hensiktsmessig i forhold til kunnskapsmålet.
Jeg vil trekke frem tre prosjekter der Anne-Lise og jeg har jobbet sammen. Ett av dem var å samle livsløpshistoriene til bosniske flyktninger bosatt i Norge gjennom lydinterv-
juer, fotoinnsamling og fotodokumentasjon. Ett annet var av mer kulturhistorisk karak-
ter, der et kvartal på Grønland var gjenstand for inngående studier gjennom skriftlige, muntlige og billedmessige undersøkelser. Det tredje prosjektet var et større samarbeids-
prosjekt mellom institusjoner i Norge og Pakistan for å belyse virkninger av transnasjonal migrasjon i disse to landene.

BOSNIA – STEDENE OG MENNESKENE
Vi reiste til Bosnia våren 2005 for å intervju repatrierte (tilbakevendte) bosniske flykt-
ninger. På forhånd hadde vi intervjuet om lag 40 personer med bosnisk bakgrunn bosatt i Norge. Deres minner om hjemlandet, byene, gatene, husene og menneskene tvang frem et behov for oss å besøke de omtalte stedene. Formålet med turen var derfor todelt: Vi skulle fotografere og dokumentere de fysiske stedene folk knyttet sine minner til i “de norske” intervjuene. De fleste av disse stedene var nå lagt i ruiner etter borgerkrigen, og noen ganger var det vanskelig å skjønne hva det opprinnelig hadde vært; en bro, en skole, en kirke eller bibliotek? I tillegg ville vi fotografere sosiale omgangsformer på tvers av generasjoner og etnisk tilhørighet; samhandling i butikker, religiøse rom, ved familiesammenkomster og på offentlige plasser.
Parallelt med dokumentasjonen av byene, bygningene og menneskene intervjuet vi bosniere, som av ulike årsaker hadde valgt å dra tilbake til sitt opprinnelige hjemsted da dette ble trygt igjen. Alle hadde flyktet til Norge på grunn av borgerkrigen i 1993, men flyttet tilbake for godt da dette ble mulig i 1996/1997. Anne-Lise fotograferte ute og inne; området vi befant oss i, huset, leiligheten, intervjusituasjonen, rommene, og hvordan vi satt i forhold til hverandre. Hun fikk også fanget opp objekter i rommene som kunne for-



MOSTARS MEST KJENTE LANDEMERKE; STARI MOST, DEN GAMLE BROEN FRA 1700-TALLET, BLE BYGGET OPP IGJEN I 2004 ETTER AT DEN BLE BOMBET I 1993 AV BOSNIAKROATERE. TIL VENSTRE SES GÅGATEN I STARIGRAD (GAMLE-BYEN) DER SMÅ BODER MED SUVENIRER OG KAFÉER LIGGER SIDE OM SIDE OG SLOSS OM OPPMERKSOMHETEN FRA FORBIPASSERENDE TURISTER. FASADENE ER PUSSET OPP, MEN BAK-
ENFOR SÅ VI TYDELIGE SPOR ETTER KRIGENS ØDELEGGELSER. BYENS ETNISKE SAMMENSET-
NING MARKERES BLANT ANNET MED DET STORE TREKORSET PÅ TOPPEN AV FJELLET TIL HØYRE.

I EN DELVIS SAMMENRAST BYGNING IKKE LANGT FRA DEN VIDEREGÅENDE SKOLEN ER DET ETA-
BLERT EN KAFÉ DER UNGDOM LIKER Å SAMLE SEG. DISSE GUTTENE, SOM ALLE HADDE BODD I MOSTAR HELE LIVET, SÅ LYST PÅ FREMTIDEN, OG MENTE DE KUNNE FÅ JOBBER DERSOM DE FULL-
FØRTE SKOLEN OG TOK VIDEREUTDANNING.

FORFATTEREN SER PÅ PRIVATE ALBUM MED FOTOGRAFIER FRA NORGE SAMMEN MED MELISSA, SOM SAMMEN MED FAMILIEN REPATRIERTE ETTER KUN FIRE ÅR I NORGE FOR Å TA VARE PÅ SVIGERMOR OG MOR. FLERE GANGER BLE DET UTTRYKT ANGER OVER AT DE HADDE FLYTTET TILBAKE. HADDE DE BODD SYV ÅR I NORGE KUNNE DE BLITT NORSKE STATSBORGERE OG SØNNEN PÅ 15 ÅR VILLE HATT BEDRE MULIGHETER FOR UTDANNELSE. UNDER INTERVJUSITUASJONEN FUNGERTE BILDENE FRA NORGE SOM MINNESNØKLER OG FLERE EPISODER OG HENDELSER FRA DERES TID I NORGE BLE PLUKKET FREM FRA HUKOMMELSEN.



telle noe om informantenes tilknytning til Norge. Det kunne være et norsk flagg, en dyne, osthøvel eller bilde. Særlig hos en familie i Sarajevo ble fotoalbumet fra tiden i Norge trukket frem, og vi fikk minnene knyttet til flyktningetilværelsen i Norge gjenfortalt ved å se på konkrete bilder fra albumet. Selv denne situasjonen ble fotografert.

Å komme til et krigsherjet land, såpass kort tid etter våpenhvilen, var en sterk opplevelse for oss. Vi hadde gjennom intervjuene blitt fortalt (og ble fortalt av overlevende i Bosnia) opprivende beretninger om tvang, flukt, folkeleire, bomber og materielle ødeleggelser, men å oppleve og se dette, sette foten ned på jorda der dette hadde skjedd, ga oss en helt ny dimensjon til intervjuene.

Sammen med tolken Aida Mrgan besøkte vi mange steder i tidligere Bosnia og Hercegovina, men tok oss spesielt god tid i byene Mostar og Sarajevo. Jeg fikk tatt opp tolkens beretninger om stedspecifikke kamphandlinger og Anne-Lise lyttet og fikk fotografert byens og bygningers sår og ødeleggelser på den ene siden, men også menneskenes ukuelige pågangsmot og optimisme på den andre. For eksempel så vi flere unge mennesker som hadde etablert seg i ødelagte bygninger for å selge suvenirer, grønnsaker eller servere kaffe. På kvelden snakket vi mye om det vi hadde opplevd og sammen fant vi sammenhengene i lyd, tekst og bilder.²

KULTURHISTORISK DOKUMENTASJON AV TRE KVARTALER PÅ GRØNLAND

Prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?" ønsket også å få nærgående kunnskap om det kulturelle mangfoldet som finnes i et begrenset geografisk område i Oslo, nærmere bestemt sentralt ved Grønland T-banestasjon i Oslo.

"Fra landsens bondehandel til flerkulturell smeltedigel" ble navnet på prosjektet som vi fikk midler til å gjennomføre i løpet av 2006. Vi valgte å bruke flere medier og metoder i vår kunnskapsinnhenting for å belyse samme forhold fra flere vinkler.³ Video eller film ble i mye større grad benyttet da et av målene var å se på interaksjonen mellom mennesker i ulike situasjoner; kunde og innehaver i butikker, produksjonsbedrifter, frisørsalonger, kaféer og foreninger, samt hjemme hos personer bosatt i området. Vi delte



SÅKALTE INNVANDRERBUTIKKER HAR DUKKET OPP PÅ NESTEN HVERT GATEHJØRNE I INDRE BY ØST I OSLO. I GRØNLANDS-PROSJEKTET VAR ET AV MÅLENE Å DOKUMENTERE VIRKSOMHETEN, VAREUTVALGET OG SAMHANDLINGEN MELLOM KUNDER OG INNEHAVERE. HER FYLLER DEN TYRKISKE INNEHAVEREN I BUTIKKEN PÅ HJØRNET AV MOTZFELDTSGATE OG NORBYGATA PÅ GRØNNSAKER I DE KARAKTERISTISKE GRØNNE PLASTKURVENE.



ØSTRE DEL AV URTEGATEN ER EN STILLE OG UVANLIG FOLKETOM GATE, SELV PÅ DAGTID. DENNE GAMLE OG SLITNE FASADEN UTENFOR EN AV GRÅBEINGÅRDENE FORTELLER OSS INGENTING OM HVA SOM SKJULER SEG INNENFOR. HADDE VI IKKE FÅTT OPPLYSNINGER FRA INNEHAVERENS NETTVERK, KUNNE VI LIKE GJERNE GÅTT RETT FORBI.

BAK DEN UANSELIGE FASADEN SKJULER DET SEG EN SKATT AV EN BOKHANDEL FOR LESEHESTER OG LITTERATURELSKERE MED MORSMÅL PÅ PUNJABI OG URDU. SAFIA ANWAR SOOFI SOM ER BOKHANDLERENS KONE STEPPER OFTE INN, OG HAR MYE KUNNSKAP OM DET HUN SELGER, OG TAR GJERNE IMOT SPESIALBESTILLINGER DERSOM MAN SPØR.

ut spørrelistor og flere ganger gikk vi rundt i kvartalet og fotograferte inne- og uteliv, butikkenes vareutvalg og utstillingsvinduer, større tilstelninger som da "Grønland Basar" åpnet, eller forandringer av byrommets karakter på dagtid og kveldstid. En lørdag var vi to team som hadde en "fem-på-gaten" enquête, der vi stoppet folk for å spørre hvorfor de var på Grønland den dagen, hva formålet med turen var, om de bodde i nærheten og hva de likte og eventuelt mislikte med området. Disse intervjuene og filmene er redigert og viser oss mangfoldet på Grønland på mange nivåer og fra flere vinkler.

På samme måte som tidligere fulgte Anne-Lise opp samtaler og intervjuer med detaljerte bilder fra butikkers interiør og vareutvalg, menneskene i butikkene, eller samhandling på kaféene. I tillegg produserte hun et flott materiale med oversiktsbilder og topografiske bilder som utgangspunkt for å forstå og se hvordan gaten strekker seg oppover, og hvordan butikkene og annen næringsvirksomhet ligger ved siden av hverandre. Det er stor utskiftning av virksomhet i dette området, og lokalene skifter ofte eiere. Dette la vi spesielt merke til selv på den korte perioden vi arbeidet med dokumentasjonen: fra frisør til kafé, til telefonbutikk i samme lokale på relativt kort tid. Slik fotodokumentasjon av byens indre og ytre rom har museene tradisjon for å gjennomføre, og materialet som Anne-Lise skapte i dette delprosjektet føyer seg derfor naturlig inn i denne tradisjonen.

LOK VIRSA, PAKISTANSKE TRADISJONER I NORGE OG NORSKE PRAKSISER I PAKISTAN

I 2008 ble jeg invitert med som prosjektmedarbeider i et større kulturvernprosjekt som Norsk Folkemuseum var involvert i gjennom Riksantikvaren. Formålet med Norsk Folkemuseums del var bl.a. å dokumentere konsekvenser av transnasjonal migrasjon i Norge og Pakistan. Sammen med norske og pakistanske antropologer og etnologer, skulle dokumentasjonen gjennomføres med intervjuer og fotodokumentasjon i Norge, og tilsvarende i Pakistan. Dessverre ble ikke reisen til Pakistan gjennomført slik den var tenkt på grunn av innreiseforbud fra norske myndigheter på det tidspunktet reisen var planlagt.

Selve temaet transnasjonalitet fikk en ny dimensjon da vi møtte på utilsiktede utfordringer sammen med antropologene fra Pakistan. Det var drøftinger og uenigheter vedrørende hvilke spørsmål vi kunne stille når og til hvem, og når og hvordan vi kunne fotografere. Dette førte til interessante diskusjoner i prosjektgruppen som ikke bare gikk på etnisk bakgrunn, men som i like stor grad handlet om religiøst ståsted og kjønn. Som kvinne var det uproblematisk for Anne-Lise å fotografere i kvinnemiljø og i utvidete familierelasjoner, men i mer mannsdominerte situasjoner var det vanskeligere for henne å komme tett på. Men hun spurte høflig om lov, gjorde sine kloke observasjoner og valg, og fikk foreviget de fleste begivenhetene.

Intervjuene som ble utført i Norge ble gjennomført på morsmålene urdu og punjabi, samt engelsk der man måtte det. Dette var helt nødvendig for at alle i prosjektgruppen skulle ha mulighet for å delta. Likevel ble det (naturlig nok) overvekt av intervjuer på punjabi og urdu, og dermed falt noen av oss utenfor. Denne språklige barrieren var i seg selv en annerledes opplevelse for oss som ikke forsto hva som ble sagt. Vi ble ekskludert fra samtalen, og dette utfordret oss til å observere situasjonene fra en helt annen vinkel og på en ny måte. Jeg, som ekskludert, ble mer oppmerksom på hvordan informanent(e) åpnet og lukket seg i forhold til spørsmål som ble stilt. Jeg lærte meg etterhvert at for eksempel ved ubehagelige eller personlige spørsmål trakk kvinnene dupattaen (sjalet) tettere rundt hodet og slo blikket ned, som om de ville lukke seg bort fra verden. Derimot kunne de åpne seg ved å slå armene ut, løsne korslagte ben når det ble spurt om positive overordnede temaer som for eksempel barnas utdanning eller om klær og mat.



BILDET FRA SPISESTUEN PÅ BJØRNDAL VISER MED TYDELIGHET MANGE ELEMENTER I ROMMET. HER HAR ANNE-LISE FANGET OPP BÅDE FUGLEBURET I FORKANT, MED DEN PRATSOMME PARAKITTEN SITTEDE UTENFOR BURET, (DERFOR AVISPAPIRET DANDERT RUNDT PÅ GULVET), OG SPISESTUENS BORD, STOLER OG ULIKE INNSLAG PÅ BORDPLATEN.

Anne-Lise observerte det samme og særlig i dette prosjektet fikk vi en egen kommunikasjonsform gjennom nikk, blick og hviskende samtaler. Vi lærte oss kunsten å bevege oss lydløst i rommene, mens jeg observerte med pennen og Anne-Lise med sitt kamera. Disse betraktningene fylte på intervjuene med tilleggsinformasjon da vi i etterkant sammen med intervjuerne gikk igjennom det vi hadde observert og iaktatt på hver vår måte. For alle i gruppen ble disse nye måtene å dokumentere på en viktig metodisk dimensjon til allerede fastlagte metoder, noe vi beskrev i rapport og evaluering.

Men hvordan begynte dette? Hvor lenge har det vært vanlig at den profesjonelle fotografen og forskeren arbeider så tett og innforstått? Når begynte de kulturhistoriske museene systematisk å bruke museumsfotografen til samtidig dokumentasjonsarbeid sammen med konservatoren, forskeren eller etnologen/antropologen?

FOTOGRAFI PÅ MUSEUM

Noen museer har helt siden de ble etablert bevisst brukt fotografiet som kildemateriale til samlingene, ikke bare som visuelle hjelpearbider for å forstå bruken av gjenstandene. By-museet i Oslo (tidligere Oslo bymuseum, etablert 1905) er et av dem. De første vedtektene for foreningen "Det gamle Christiania" som museet sprang ut av, henviser konkret til fotografiet som særlig viktig objekt og kilde, og selv i de første utstillingene på Bymuseet ble fotografiet utstilt, noe som var uvanlig på den tiden. "Foreningens initiativtaker og museets grunnlegger, Fritz Holland, var utdannet arkitekt og var særlig opptatt av hvordan byen skiftet ham rundt forrige århundreskifte. "Foreningen Det gamle Christiania's samlinger omfatter bl.a en række fotografier, dels ældre, der er indkjøbt, dels fotografier, udført paa foranledning af foreningen [...]" (Holland 1909:55). Etter studier i Tyskland kom han hjem og oppdaget at byen vokste raskt; bygninger ble revet og nye gateløp sprang frem. Han mente det måtte aksjoneres for å få bevart husene fra 1600- og 1700-tallet, i alle fall gjennom fotografier og oppmålinger, og som ivrig amatørfotograf påtok han seg rollen som foreviger av byens omskiftelige natur. Holland fanget og foreviget byens hamskifte med sitt arkitektblikk, både på gateplan, men like gjerne fra øverste etasje i en av byens gårder.⁵



DET VAR SÅ MANGE SPENNENDE ELEMENTER Å FOKUSERE PÅ I DENNE SPISEKROKEN. DENNE OPPSATSEN, SOM IKKE ER LETT Å FÅ ØYE PÅ I OVERSIKTSBILDET BLE DERFOR GRUNDIGERE DOKUMENTERT MED DETALJKAMERAET.

På Norsk Folkemuseum ble også fotografiet bevisst brukt tidlig. Fra 1910 benyttet museets konservator Gisle Midttun fotoapparatet aktivt gjennom undersøkelser, oppmåling og innsamling av bygninger og bohaver fra bygdens kultur.⁶ Norsk Folkemuseum er antakelig det første museet i Norge som ansetter en fotograf i sin stab (1917), men fotografen Jenny Arnesen skulle bare befatte seg med innvortes arbeid. Hun var stedfast på museet og skulle dokumentere samlingene og aktivitetene der, og ikke begi seg utenfor de rammene. Feltdokumentasjonen var foreløpig konservatorenes, arkitektenes og kunsthistorikernes område.⁷ Disse fotosamlingenes dokumentasjonsverdi har da også slagsiden med motiver av byens topografi, bygninger og dets konstruksjoner og stilistiske interiørbilder. Det finnes færre motiver som fanger opp menneskers bruk av bygningene og samhandling mellom husene og i rommene. Noen museer (og spesielt Norsk Folkemuseum) innså likevel tidlig at de måtte aksjonere, og fikk filmet arbeidsprosesser og dokumentasjon av håndverk.⁸

DOKUMENTASJON AV SAMTIDENS HVERDAGSLIV

Først på 1950-tallet tar enkelte museer for alvor ansvar for samtidsdokumentasjon av folks hverdagsliv og samhandlingsmønstre. Den moderne "oral history"-bølgen fra Amerika – og dels Storbritannia påvirket fra 1940-tallet ikke bare etnologenes måte å arbeide på, men i like stor grad historikerne.⁹ Norsk Folkemuseums konservator og historiker Edvard Bull d.y. gjennomfører i løpet av 1950-tallet et "oral history"-prosjekt, der han intervjuet om lag 3000 arbeiderfolk.¹⁰ Han blir pioneren innenfor sosialhistorie og bidrar sterkt til at muntlige beretninger får status som aksepterte kilder innenfor vitenskapelig humanioraforskning. Hans iherdige innsats for å dokumentere, bevare og forske i arbeidernes hverdagsliv står som en metodisk milepæl både i akademia og i moderne museumsinnsamling i så måte. Bulls brede sosialhistoriske tilnærming bidro også til en mer kritisk tenkning rundt hvem som er representert i nasjonens kildetilfang og i hvilke sammenhenger. Aktive innsamlingsprosjekter som i dag gjennomføres på kulturhistoriske museer viderefører i stor grad Bulls og etnologifagets metodiske grep og visjon. For at museene skal kunne formidle en mangfoldig historie – og arkivene tilby et mer nyanisert kildemateriale, er det viktig å innlemme historiene til de stemmeløse, de som ikke naturlig blir innlemmet i de offentlige og private museer og arkiver, og som setter få spor etter seg i de skriftlige kildene.¹¹

I Bulls materiale finnes det bredt kildetilfang av intervjuer, brev og personlige beretninger, men minimalt med fotografisk dokumentasjon. Fotografier som kunne bidra til en dypere forståelse av minnene, personene og stedene som blir omtalt. Jeg skal ikke spekulere i hvorfor det er slik, det kan være mange grunner til det. Uansett forklaring er det i etterpåklokskapens lys at man kan beklage seg over mangel på slik dokumentasjon. En nærliggende årsak kan ha vært at museene hadde tradisjon for å fotografere gjenstanden, enten ute der den hørte hjemme, eller som innkommet objekt på museet. Denne tankegangen hadde nok museums mannen Bull med seg da han dro ut i felt, og dermed var fokus rettet mot det folk sa eller skrev ned selv – og ikke mot miljøet de befant seg i eller hvordan informantene så ut.

Utover 1970- og 80-tallet blir fotoapparatet enklere å bruke og samtidig blir ulike former for muntlige og subjektive kilder mer og mer vanlig, særlig innenfor etnologien. Fotografiet får status som selvstendig kildemateriale og museene aksjonerer for å bevare fotografisk materiale. Samtidig ser vi en økt tendens til å bruke fotografiet som minnesnøkler og visuelt hjelpearkiv i samtidig dokumentasjonsarbeid.¹² Smale temaer som i

liten grad var blitt behandlet tidligere som barnas hverdag, kvinnekultur eller de lavere klassers hverdagsliv ble nå gjenstand for nærstudier og forskning. Fremgangsmåtene blir mer personlige og metodene direkte og får, i Bulls ånd, en sosialhistorisk tilnærming og nedenfra perspektiv.¹³ De tre prosjektene jeg nevnte innledningsvis der Anne-Lise og jeg har vært to-års, har en slik tilnærming og perspektiv. For initiativtakerne Norsk Folkemuseum og Interkulturelt Museum (nå del av Oslo Museum), var det et bevisst valg å løfte frem personlige historier knyttet til ulike aspekter rundt temaer som migrasjon og det å etablere seg som fremmed i et nytt land. Lite materiale var å finne i etablerte arkiv og kilder, og det ble derfor en viktig oppgave å legge grunnsteinene for et arkiv med historier fra nyere minoriteter, som både skulle inneholde skriftlige kilder om enkeltindividers beretninger og synspunkter, men vel så viktig selvstendig fotografisk kildemateriale; enten avfotograferte private foto eller egenproduserte fotografier.

Fritz Holland aksjonerte, dokumenterte og bevarte bilder av byens omskiftelige natur, og de samme redningsaksjoner utføres i dag. Museene dokumenterer og samler inn før det er for sent både byens kultur- og sosialhistoriske endringer, men i like stor grad personlige beretninger om et levd liv, skriftlig og visuelt for innlemming i samlingene/kildene.

ARVEN ETTER ARKITEKTENE OG ARBEIDERMINNENE

Som skissert ovenfor finnes det flere sider ved museal fotografisk dokumentasjon, og i artikkelen "Museenes bruk av fotografi" oppsummerer fotograf og etnolog Trond Bjørli hvordan fotografiet er brukt på museene i et historisk perspektiv.¹⁴

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet hvor lenge det har vært vanlig at museums fotografen har bidratt med sin faglige profesjonalitet i samtidig dokumentasjonssamarbeid og Bjørli skriver med referanse til Aalls museumshåndbok fra 1925 at "en brukte ikke fotografiet i dokumentasjon av arbeidsliv og miljø, slik vi gjør det i dag" [...]. Videre skriver han at kommende generasjoner museumsarbeidere høyst sannsynlig vil være mer aktive med samtidsdokumentasjon (også fotodokumentasjon) enn det man er nå [1989].

Det er først de siste tiårene at museums fotografen sammen med konservatoren er med i felt, og bidrar til en dypere og utvidet forståelse av dokumentasjonen som gjennomføres.

I forkant av hvert prosjekt er Anne-Lise med og tar del i diskusjonene rundt metodikk, formål og forventet resultat. Hvilke kunnskapsmål har vi, hva ønsker vi at prosjektet skal resultere i (utstilling, kildemateriale), hvorfor gjør museet(ene) dette, hvem skal delta og hvordan bør vi gå frem?

Gjennom disse diskusjonene bygger ikke bare forskeren eller konservatoren seg et bilde av hvordan undersøkelsen bør og kan foregå, men også fotografen. Hva kan vi forvente av situasjoner som oppstår? Hvor skal intervjuet eller samtalen foregå, inne eller ute, i det private eller offentlige rom? Hvem er (sannsynligvis) tilstede? Er kun personen vi ønsker å intervjuer der, eller vil det også være andre familiemedlemmer? Behøver vi tolk? Er det greit at det er menn med oss når vi skal intervjuer kvinner? Er de komfortable med at det er en kvinnelig fotograf som tar bilder? Mange slike spørsmål dukker opp underveis i forberedelsesfasen, og som vi må være klar over og være fleksible på når vi er ute "in situ".

En viktig bestanddel for å oppnå suksess i feltdokumentasjon er evnen til å gli inn i til dels svært ulike og sprikende situasjoner og å ta ting på sparket – å greie å ha distanse og nærhet samtidig som man skal observere og delta. Derfor har det vært stor fordel å være to likesinnede med hver sin hovedoppgave: Den ene med ørene som hovedsans, i samtale og observasjon tilknyttet situasjonen. Den andre med øynene og blikket som sitt redskap.

I prosjektene der jeg og Anne-Lise har vært to-års har vi sammen vært et godt

team. Mens jeg har fokusert på samtalene har hun bidratt til en dypere forståelse av personene, stedet og situasjonen(e) gjennom sine blikk og klikk.

Sett i lys av dette kan man hevde at Anne-Lise har bidratt til at "visual ethnography" har blitt en egen metodisk dimensjon i det fotografiske dokumentasjonsarbeidet som gjennomføres på de kulturhistoriske museene i dag.¹⁵ Selv om Sarah Pink ikke relaterer denne metoden direkte til museer, er det aspekter ved hennes metodiske utredninger som er sammenfallende med det arbeidet som utføres på museene i dag. Pink refererer naturlig nok til en mer tradisjonell etnologisk fremgangsmåte, der bildene i større grad er visuelle hjelpemidler i møter med informantene. Men hun fremhever særlig forskeren (etnologens) og fotografens subjektive ståsted i forskningsprosessen. Hun poengterer at man må ha en aktiv holdning til de bildene man tar og de man viser frem, til de man ikke tar, eller ikke viser frem. Dette gjelder også hvem man ønsker å intervju, og hvilke situasjoner man oppsøker eller ikke oppsøker. Hvilke valg tas på forhånd, og hvilke tas underveis? Slike valg er jeg sikker på at både Holland og Bull gjorde da de var ute i felten: Christianias hamskifte sett med Hollands øyne og Bulls arbeiderminner samlet inn der det var mulig i forhold til hvem som var villig til og ønsket å fortelle, og hvem som hadde tid når han banket på døren.

Det er en umulig oppgave å få dokumentert alt, og i samhandling med informanten, andre forskere og fotografer vil man hele tiden ta standpunkt som ikke kan være objektive. Situasjonene, miljøet og kjemien spiller inn når man er ute i felt og skal samhandle med andre mennesker.¹⁶

FOTOGRAFIET SOM SELVSTENDIG OBJEKT, KILDEmateriale OG SUBJEKT

Gjennom diskusjonene i forkant av prosjektene har det som regel vært gjort valg i forhold til hvem som skal dokumenteres, hvor det skal gjøres og hvem som skal delta. De ulike situasjonene har utfordret Anne-Lises refleksjoner rundt hvilke motiver som skulle velges og hvilke vinkler som var mest hensiktsmessige. Hvilke tanker gjorde hun seg når hun zoomet inn på akkurat den kvinnen og ikke hun ved siden av? Var det et bevisst valg eller bare ble det sånn? Fikk hun en fornemmelse av at det var greit å få foreviget den ene og ikke den andre? Jeg tror ikke vi kan få noen konkrete og entydige svar på valgene som ble tatt, men at situasjonene bidro til å rette linsen mot nettopp det ene eller andre motivet.

Anne-Lises bilder er et unikt kildemateriale, som sammen med intervjuene og andre innsamlede kilder gir et enestående blikk inn i en del av Norge som få kjenner til. Fotografiene bærer styrken som visuelt tilleggsmateriale til intervjuene og står samtidig som selvstendige objekter som taler alene i en større kontekstuell sammenheng. Bildene favner vidt med et både fortellende og et estetisk motiv, som en fortelling om et rom, et menneske eller hendelse. Disse to funksjonene, som selvstendige objekt og visuelt kildemateriale er en avansert balansegang Anne-Lise har klart å formidle gjennom sine valg av motiver.

Gjennom vårt flerårige samarbeid har jeg lært mye av Anne-Lise om fotografering og motivvalg, hvorfor hun valgte å stå på den siden og ikke den siden, når var det gunstig å ta oversiktsbilder og når følte hun seg komfortabel med å ta detaljerte bilder. Hun er en lyttende fotograf, hun bruker sine to ører like mye som øynene, og dermed ble vårt samarbeid så fruktbart som kildematerialet i dag viser.

Kristin Margrethe Gaukstad er museolog og avdelingsleder for dokumentasjon og samlinger på Oslo Museum.

Alle foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum

NOTER

- 1) ABMskrift 19.
- 2) egen rapport fra turen er skrevet og ligger her: <http://195.159.218.27/nyenordmenn/public/Dagbok-Bosnia.pdf>.
- 3) Metodetriangulering, for eksempel Burgess: 1991.
- 4) Foreningens [Det Gamle Christiania] stiftelse 22.desember 1905: Museet skulle "virke for at vække interesse for de svundene og genværende gamle bebyggelser o.a i Akerersdalen, ligesom at samle karter, tegninger, fotografier, gjenstande m.v, som illustrerer den gamle by og omegns topografi, kulturhistorie og udvikling op gjenem tiderne."
- 5) Oslo Museum har i dag digitalt 1300 fotografier tatt av Fritz Holland.
- 6) Reidar Kjellberg, Et halvt århundre, Norsk Folkemuseum 1894 – 1944, s. 56.
- 7) Bjorli, Fotobevaring mot år 2000, 1989.
- 8) op.cit.
- 9) Oral history: www.wikipedia.org/wiki/Oral_history 1.februar 2013.
- 10) Historie nedenfra: Festskrift til Edvard Bull på 70-års dagen. Redigert av Per Fuglum og Jarle Simensen, Universitetsforlaget 1984.
- 11) Dagfinn Slettan, Minner og kulturhistorie, Teoretiske perspektiver, Nr. 4 i Skriftserie fra Historisk institutt, Universitetet i Trondheim, Trondheim 1994.
- 12) Lars Kaijser & Magnus Ohlander, Etnologisk fältarbete, Studentlitteratur 1999.
- 13) Historie nedenfra: Festskrift til Edvard Bull på 70-års dagen. Redigert av Per Fuglum og Jarle Simensen, Universitetsforlaget 1984.
- 14) Bjorli, Fotobevaring mot år 2000, 1989.
- 15) Sarah Pink, Doing Visual Ethnography, Sage 2007.
- 16) Lars Kaijser & Magnus Ohlander, Etnologisk fältarbete, Studentlitteratur 1999.

KILDER

Billy Ehn og Orvar Löfgren, *Vardagslivets Etnologi, Refleksjoner kring en kulturvetenskap*, Natur og kultur 1996.

Fotobevaring mot år 2000, Rapport fra landskonferansen om fotobevaring, Sandefjord 5.–10. september 1989.

Historie nedenfra: Festskrift til Edvard Bull på 70-års dagen. Redigert av Per Fuglum og Jarle Simensen, Universitetsforlaget 1984.

Fritz Holland, *Bymuseet paa Frogner*, Katalog No 1, Christiania 1909.

Hånd i hånd, Oppsummering og egenevaluering av dokumentasjonsprosjektet Norsk i går – i dag – i morgen?

Lars Kaijser & Magnus Ohlander, *Etnologisk fältarbete*, Studentlitteratur 1999.

Reidar Kjellberg, *Et halvt århundre*, Norsk Folkemuseum 1894 – 1944.

Åsmund Lindal, *Oslo-bilder, En fotografisk dokumentasjon av bo- og leveforhold i 1981-82*. Universitetsforlaget 1982.

Min Stemme – vår historie. ABM skrift 19.

Oral history: www.wikipedia.org/wiki/Oral_history 1.februar 2013.

Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*, Sage 2007.

Oddlaug Reiakvam, *Bilderøyndom, Røyndomsbilde*, Fotografi som kulturelle tidsuttrykk, Samlaget 1997.

Dagfinn Slettan, *Minner og kulturhistorie*, Teoretiske perspektiver, Nr. 4 i Skriftserie fra Historisk institutt, Universitetet i Trondheim, Trondheim 1994.

www.nyenordmenn.no 1. februar 2013.

Dagbok fra en reise til Pakistan

– KHARIANDISTRIKTET, 24. APRIL TIL 8. MAI 2004

Da vi valgte å starte med å gjennomføre livsløpsintervjuer med representanter fra den norsk-pakistanske befolkningen, skyldtes det at de var blant de første som kom hit til landet som arbeidsimmigranter på slutten av 1960-tallet. I dag har de første innvandrerne barn og barnebarn i Norge. Mange er pensjonister eller uføretrygdede. Andre har flyttet tilbake til Pakistan eller tilbringer store deler av året der.

Innvandringsforskning og -historie viser at innvandring ofte er "kjedeinnvandring". Det starter med at en begynner og andre følger. Det vil si at hovedtyngden kommer fra samme distrikt. Når det gjelder innvandring fra Pakistan til Norge er utgangspunktet for mange Khariandistriktet, et jordbruksområde i Punjab i Nord-Pakistan. Vi reiste altså til Khariandistriktet i 2004. Med på turen var Faiz Ahmed, tolk og kjentmann, Liv Hilde Boe, Therese Sandrup og Trond Bjorli.

Et av målene med turen var å se hvor Faiz Ahmed hadde vokst opp og gått på skole, og møte hans gjenværende familie. Vi skulle rett og slett gå i hans fotspor. På turen fikk vi også kontakt med andre familier som har slektninger i Norge.

Vårt første møte med Pakistan var flyplassen i Islamabad. Vi ankom tidlig om morgenen 25. april. Her var det fremmede lukter, mye støy og masse mennesker, nesten bare menn og barn. På flyplassen ble vi møtt av en slektning til Faiz som kjørte oss til Gujrat.

Under oppholdet bodde vi i et 3-etasjes hus som vi hadde leid av en norsk-pakistaner i Oslo. I tilknytning til leiligheten var det en terrasse, hvor vi tilbrakte en del tid om kveldene og diskuterte dagens inntrykk. Her ble også frustrasjonene våre luftet. Vi ble møtt med stor gjestfrihet, men det var en utfordring at mange ukjente mennesker bare dukket opp. Blant annet var vi stort sett fotfulgt av journalister som skrev om oss i avisene. Hva de skrev visste vi ikke. Vi måtte også takke nei til veldig mange hyggelige tilbud om mat og drikke. På grunn av dårlig utbygd offentlig kommunikasjon leide vi bil med sjåfør. Han var en veldig hyggelig mann som sto på for oss både tidlig og seint.

For prosjektet var det viktig med en god fotodokumentasjon. Under oppholdet skrev jeg også en innholdsrik dagbok. Det var inspirerende og også viktig å ha fylldige notater med seg hjem som supplement til fotografiene. Dagboken har blitt brukt i formidlingen av prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?". Her presenterer jeg noen utdrag av mine opplevelser fra turen.

TIRSDAG 27. APRIL

Allerede etter to dager måtte vi på verksted med bilen for ny ventilatorreim. Vi stoppet på et bilverksted i Lalamousa. Her møtte Faiz en kjenning, Farouk fra Oslo. Vi hadde en lengre samtale med ham da det tok et par timer å få reparert bilen.

ONSDAG 28. APRIL

Etter frokost på vår faste restaurant kjørte vi til Alam Pur Gondlan, hvor vi hadde avtalt besøk. Det første var hos Ali som kom til Norge på slutten av 1960-tallet og jobbet mange år i Aftenposten. Vi ble mottatt av flere menn som lå henslengt på de typiske pakistanske sengene utenfor huset hans. Da vi hadde hilst på alle ble vi invitert inn der et overdådig



BILMEKANIKERE.

fruktbord var dekket. Blomsterblader, roser og tagetes ble strødd over oss jenter. Etter en kort stund kom to menn, den ene journalist i den største avisen i distriktet. Han hadde med en avis hvor han hadde skrevet et eller annet om oss. Hva han skrev fikk vi aldri greie på.

Da jeg hadde tatt en del bilder og de andre fortsatte med intervjuet, gikk jeg utenfor og satte meg i skyggen og så ut over jordene. Det var ganske spesielt, en mann syklet forbi med en stor oppakning av papp bak på sykkelen, en annen var på vei ut på marken med bøflene sine. Ropene fra moskeen. En helt annen verden.

LØRDAG 1. MAI

Vi ankom Bonny Academy School kl. 10.45, en jente- og gutteskole litt utenfor Kharian. Jentene i røde shalwar kamizar med hvite hijab og guttene med blå skjorter og røde slips. Mr. Butt er direktør på skolen og det er han som viser oss rundt. Skolen har både kvinnelige og mannlige lærere.

SØNDAG 2. MAI

Sto opp kl. 8.30 til den sedvanlige kaffekopp på terrassen. Stille og rolig, før de andre sto opp. Kl. 9 ringte kirkeklokkene, ellers var det stort sett bønneropene som dominerte

FRA ALAM PUR GONDLAN.



lydbildet. I dag er vi invitert i bryllup kl. 12. Vi hadde på oss våre fineste klær. Hadde fått beskjed fra Faiz om at vi ikke måtte være lei oss hvis vi fikk negative bemerkninger om at de var enkle. Faiz var forresten i mørk dress.

MANDAG 3. MAI

I dag feires Muhammeds fødselsdag. Opptog, fest og belysning. Mange av husene var pyntet med fargerike lysranker. Vi dro til Faiz sin landsby. Der ble vi møtt av et stort orkester kledd i skotskrutede jakker og knebukser. De hadde ventet på oss en time. Faiz var overrasket over oppmøtet og den flotte mottakelsen. Vi fortsatte til huset der han vokste opp. Mange fulgte etter. Kvinner og barn tittet på oss fra takene.

LØRDAG 8. MAI

Denne dagen dro vi tilbake til Norge med et fullstappet fly. Vi var de eneste etniske norske. For å oppsummere dagene brukte vi ofte uttrykket "En ut av kroppen opplevelse – nok en gang". Trolig forsto vi langt mer av den pakistanske kulturen enn års studier ville gitt oss i Norge.

Alle foto ved Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

PÅ VEI MED BØFLER.





GRØNNSAKSTORGET I KHARIAN.



DUFTEN AV DEILIG KRYDDER!



TO GUTTER PÅ ESELRYGG.



HERLIGE UNGER!



JENTER PÅ BONNY ACADEMY SCHOOL.



TO KVINNELIGE LÆRERE.



PORTRETT AV SKOLEGUTT.



EN BØNN FOR BRUDEPARET.



VAKKER BRUD.

KVINNE MED BARN PÅ TAKET.



ORKESTER MED SEKKEPIPER.



GATEKJØKKENMAT.



FIRE GUTTER KOM BÆRENDE PÅ EN SENG VI KUNNE SITTE PÅ.



SLEKTNINGER AV FAIZ.



PÅ VEI TIL BYGGEPLASSEN.



HUGGING AV STEIN TIL VEIARBEID.

Prosjektet “Norsk i går, i dag, i morgen?”

EN NY BEFOLKNINGSSAMMENSETNING – NYE UTFORDRINGER FOR FOLKEMUSEENE

Norsk Folkemuseum har et krevende navn. Å fungere som museum for det norske folk innebærer medansvar for å skape forståelse for hva det norske folk er. Museet har siden det ble stiftet for mer enn hundre år siden vært en sentral bidragsyter til å skape fortellinger om det “norske” og til å sementere nasjonal identitet. Viktige bestanddeler var norsk språk, kultur og statsborgerskap. Museet ble samtidig bygget opp i en tid hvor det var ulike grupper i samfunnet. Assimilasjon var den selvfølgelige nasjonale politikken i forhold til innvandrere og andre minoritetsgrupper.

Norsk Folkemuseum kan også ses som en del av den vestlige kulturs “moderne prosjekt” – troen på kunnskap og framskritt – som for alvor startet med opplysningstiden.

Nasjonsbygging kan ses som et europeisk kulturelt prosjekt. Nasjonale identiteter ble bevisst bygget opp. Museet ble etablert i en periode da løsrivelse fra Sverige var en viktig politisk sak.

I dag, i 2013, har 13 %, eller ca. 655.000 av landets befolkning innvandrerbakgrunn, og Norge har blitt en kulturell og etnisk smeltedigel. Utfordringen i dag er ikke lenger å skape en dikotomi mellom et “oss og de andre”, men å bidra til en forståelse av dagens norske folk.

Spørsmålet er om museets opprinnelige visjon kan inspirere i dagens museumsarbeid. Noen måneder etter stiftelsen i 1894 ble det sendt ut en invitasjon til å bli medlem av Foreningen for Norsk Folkemuseum. Denne invitasjonen har vært den klareste uttalte ideologiske visjonen for museets virksomhet.¹ Invitasjonen konkluderte med at desto mer man forstår desto mer ville nasjonalfølelsen vokse og styrkes. Dagens utfordring er



SAMARBEID OM BRØDBAKING PÅ TYRKISK VIS I DRAMMEN I 1999.

FOTO: PRIVAT



å gi en forståelse for at det å være norsk i dag kan være sammensatt og mangfoldig og ha elementer fra mange lands kulturer og religioner.

Ved å bidra til å bygge opp et nytt museum som kastet lys over fortidens liv og historie – som viste hvordan folk har levd og strevd, dyrket sin jord, drevet sitt sjøbruk, sin handel, sitt håndverk, hvordan de bodde, kledde seg, oppdro sine barn, hva de tenkte og trodde – søkte man å fenge og gripe sinnene. Museet ville kunne bidra til at både store og små, lek og lærd fikk forståelse for hvordan naturen og historien har preget folks liv. En slik forståelse ville bidra til at man forsto det norske folk bedre, hvordan det er blitt som det er med sine “dyder og lyter”.

BAKGRUNN FOR PROSJEKTET “NORSK I GÅR, I DAG, I MORGEN?”

Den nye folkevandringen som startet rundt 1970 består av en strøm av arbeidsmigranter, flyktninger og deres familier. De er kommet for å bedre sine kår eller fordi de er på flukt fra kriger og forfølgelser. For innvandrerne har livets kamp ikke vært den strenge, ublide og karrige norske naturen, men et fjerntliggende sted hvor nød, fattigdom, ufred eller ufrihet gjorde at han eller hun har søkt seg et nytt land for å skape seg en fremtid. Mange har en annen hudfarge, en annen religion, er født inn i familier med annen kultur og fam-

TRANSPORT AV BOMULL. PAKISTAN I MAI 2004.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

iliestruktur, har annet språk og derved andre tradisjoner, verdier og erfaringer. Dette har bidratt til at "de er blitt som de er, med sine dyder og lyter". Mye av denne arven ønsket de å videreføre i Norge. Felles for alle er at hver enkelt som kom, har sin egen historie om "hvordan de førte sin strid" som Moltke Moe kraftfullt uttrykte det.

På slutten av 1990-tallet var det innlysende at befolkningssammensetningen i Norge var blitt varig endret. I offentlige dokumenter og tildelingsbrev ble museer anmodet om å inkorporere det flerkulturelle aspektet i den daglige virksomheten. Det ble påpekt at forutsetningene for å kunne skape kulturell identitet er at museer står frem som steder hvor folk finner assosiasjonspunkter og opplever at budskapet har noe å gi dem.² For museer ble det en utfordring å gi innhold til kulturpolitiske målsettinger. Men selv om dagens og gårsdagens samfunn er ulike, er utfordringen for Norsk Folkemuseum langt på vei den samme som i 1894: å fange inn og gi en forståelse av det norske folks liv og historie. Kunnskap om og forståelse for dagens norske folks "dyder og lyter" er derfor trolig langt viktigere i dag enn for hundre år siden.

Kunnskap om innvandrerbefolkningens dyder og lyter er en nødvendig forutsetning for å skape "respekt og toleranse for kulturelt mangfold".³ At museene skal ha et moralsk ansvar for en samfunnsutvikling kan synes ambisiøst. Men opplysningsfilosofen Kants vakre utsagn: "To ting fyller sinnet med alltid ny og aukande beundring og ærefrykt, ... Stjernehimmelen over meg og den moralske lov i meg" minner om at det ikke er alt vi kan fatte, men også at det bør være en moralsk lov å behandle alle med respekt.⁴ Like viktig er det at innvandrerbefolkningen opplever seg som norske. Det forutsetter gjensidig kjennskap. Alt dette kan sees som bakteppet for prosjektet vi kalte: "Norsk i går, i dag, i morgen?"⁵



UTSTILLINGEN "MULIGHETENES LAND".
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM

HVORDAN PLØYE NY MARK I EN NY TID?

Norsk Folkemuseum hadde så tidlig som på 1990-tallet flere samarbeidsprosjekt med Interkulturelt Museum (IKM).⁶ I 2002 ble det innledet et formelt samarbeid mellom de to institusjonene om å ta vare på innvandrenes historie ved å starte oppbygging av et nasjonalt arkiv som en del av nyere norsk historie. En utfordring var å arbeide systematisk for å få kunnskap og innsikt i innvandrerbefolkningens liv, verdier og holdninger. En annen utfordring var hvordan museet skulle håndtere denne kunnskapen i forskning, bevaring og formidling.

Som metode valgte vi å sette søkelyset på enkeltindivider for å få innsikt i deres handlinger og holdninger. Dette var rettesnoren for utformingen av prosjektskissen og søknaden til Norsk kulturråd om en treårig bevilgning. Søknaden ble innvilget. I sin bevilgning vektla Norsk kulturråd at "Norsk i går, i dag, i morgen?" skulle være et pilotprosjekt og ha overføringsverdi.

Da vi skulle utvikle og sette i gang prosjektet kunne vi bygge videre på IKMs kompetanse og samarbeidserfaringer med innvandrer miljøene. Norsk Folkemuseums styrke var den faglige bredden, med spesialkompetanse innen en rekke områder: kulturhistorie, fotografering, arkivering, bevaring, logistikk, formidling og utstillingsproduksjon. Flere andre institusjoner og aktører bidro økonomisk og som samarbeidspartnere i prosjektperioden 2002–2006.

NYE METODER, NY TEKNOLOGI – NYE MULIGHETER TIL Å FANGE INN FOLKS "LIV OG HISTORIE, DYDER OG LYTER"

Mens folkemuseene i mange tiår i stor grad konsentrerte seg om innsamling og bevaring av den materielle arven og kunnskaper knyttet til den, har museene i dag langt flere muligheter til å gi et mer mangesidig bilde av folks liv i går og i dag. Dette skyldes ikke minst den rivende utviklingen av tekniske og digitale metoder innen bevaring og formidling ved lyd og bilder. Dette var særlig viktig i et prosjekt som ikke bare dreide seg om folks oppvekst i Norge, men gjerne i fjerntliggende land.

Prosjektet ble derfor et pionerarbeid for hvordan man med dagens teknologi og medarbeidernes kunnskaper og evner kunne utprøve ulike dokumentasjons- og formidlingsformer. En viktig utfordring i prosjektet var å utvikle og kombinere folks fortellinger med fotografiets muligheter til historiefortelling. "Fotografiet forteller" er tittelen på Trond Bjørli's ph.d.-avhandling. Han skriver: "Det som skiller fotografiet fra tidligere bildeformer er dets kausale binding til virkeligheten gjennom å være en optisk kjemisk bildefremstilling, også kalt fotografiets indekskalitet."⁷ De fotografiske prosessene har vært under en rivende utvikling. I dag er ikke fotografiet lenger en komplisert kjemisk bildefremstilling, men har likevel beholdt sin kausale binding til virkeligheten. Det har vært et tett samarbeid mellom fotograf og vitenskapelige medarbeidere i prosjektet.

MULIGHETENES LAND? INNVANDRING TIL NORGE 1500-2002

For å sette nyere innvandring inn i et større historisk perspektiv, ble prosjektet innledet med en omfattende utstilling i 2002 på Norsk Folkemuseum. Utstillingen som vi ga tittelen "Mulighetenes land? Innvandring til Norge 1500–2002" hadde som målsetting å gi et bilde av hvordan innvandrene har blitt mottatt og "levd og strevd" gjennom århundrene og hvordan de har bidratt til å endre Norge.⁸

Den store utfordringen var å levendegjøre det sparsomme materialet som fantes fra før, i hovedsak faktaopplysninger og et begrenset bildemateriale, til en utstilling som

kunne vekke interesse og gjenkjennelse. Etter lange diskusjoner ble løsningen å ta i bruk ny teknologi og satse maksimalt på bildets formidlingsmuligheter. Vi kjøpte inn en plotter i storformat som gjorde det mulig å produsere utstillingsbannere på Norsk Folkemuseum.

For å minne om at innvandring alltid dreier seg om enkeltskjebner, valgte vi som inngang til utstillingen å presentere fire personer. Vi ønsket å formidle at det er mange ulike grunner til at folk har kommet til Norge gjennom tidene. Innvandrerne har bidratt til å endre Norge, og møtet med Norge har endret dem. Ved å fortelle deres historie og knytte noen nøkkelgjenstander til deres liv åpnet vi for å sette deres liv inn i norsk historie og innvandringspolitikk.

I utstillingen ble folk innledningsvis kjent med fire personer. Den første var James Collett som kom fra England i 1677 og slo seg stort opp på trelasthandel i Norge. Den andre var den fattige husmannskvinnen Nitana Andreasdatter som kom fra Båhuslen i Sverige i 1891 for å gifte seg med faren til sitt ufødte barn. Han forlot henne senere, etter mange barnefødsler, til fordel for en annen. Den tredje var den jødiske syvåringen, Berthold Grünfeld, senere en kjent lege i Norge. For å unnsnippe krigen ble han i 1939 sendt sammen med flere jødiske barn til Norge fra Bratislava ved Nansenhjelpen. Den siste var den tyrkiske kvinnen Zekiye Algünerhan som i 1995 kom med sine barn fra den tyrkiske delen av Kurdistan som resultat av familiegjenforening.

For å formidle en av de første innvandrerne fra et ikke-vestlig land, fortalte vi historien til nuddelkongen Mr. Lee. Han kom som ung gutt til Norge, hjulpet av en norsk lege for å få medisinsk hjelp for sine omfattende skader som han fikk under Koreakrigen. Vi møter ham i et videoopptak der han deler sine livserfaringer og de verdier han synes er viktige å bringe videre til sine barnebarn. Han forteller om hvordan det var å ikke møte noen av samme hudfarge, som han kunne dele språk og erfaringer med.

Grepet med å formidle enkeltpersoners "dyder og lyter" gjennom fortelling og fotografi viste seg å fungere godt. Vi fikk ofte høre av både barn og voksne at de gjerne ville bli enda bedre kjent med disse personene, og at de ønsket å få vite enda mer enn utstillingen formidlet.

Anne-Lise Reinsfelt ble med sin allsidighet og omfattende fotografiske kompetanse derved fra første stund en nøkkelperson i "Norsk i går, i dag, i morgen?"

LIVSLØPSINTERVJUER KOMBINERT MED FOTOINNSAMLING

Professor Edvard Bull ved Norsk Folkemuseum var en pioner når det gjelder innsamling av livsløpsintervjuer, og vi var inspirert av det store intervjuprosjektet i 1960-årene av grupper som tidligere hadde vært viet lite interesse, som husmenn og fabrikkarbeidere. På en studietur i England i 2003 ble deltagerne kjent med det engelske "oral history"-prosjektet i Bradford der livsløpsintervjuer ble gjort med innvandrere. Erfaringene var nyttige for utformingen av modeller for livsløpsintervjuer og tematiske intervjuer. Men ikke minst ble vi inspirert i British Library av et engelsk-vietnamesisk prosjekt kalt "Every tree has its roots" som var basert på at folk fra innvandremiljøet fikk opplæring i å gjennomføre livsløpsintervjuer av personer i eget miljø. Målsettingen med prosjektet var å gi innvandrerbarna forståelse for foreldrenes kultur.

Vi valgte å kombinere og utvide de ulike metodene. Livsløpsintervjuprosjektet ble derfor det mest krevende, og ikke minst arbeidskrevende delprosjektet. Det nyskapende ved prosjektet "Norsk i går, i dag, i morgen?" var å kombinere livsløpsintervjuene med innsamling av private fotografier. Vi gikk igjennom informantens private fotografier sammen med eieren som ga informasjon om motivene, på den bakgrunn ble det valgt ut



BARNES FOTODOKUMENTASJON AV SIN HVERDAG OG SITT MILJØ.
FRA PROSJEKTET "MIN HVERDAG, MIN VERDEN" 2003.
FOTO: ZOIA KHAWAJA

VED MIDDAGSBORDET. FRA PROSJEKTET "MIN HVERDAG, MIN VERDEN" 2003.
FOTO: WU XIEN MING



bilder som bidro til ytterligere forståelse for livsløpsintervjuet. Alle bildene ble reprofotografert av Anne-Lise før originalene ble levert tilbake til eier.

DOKUMENTASJON I OPPRINNELSESLENDENE PAKISTAN, BOSNIA OG TYRKIA

Ut fra livsløpsintervjuene forstod vi at det var viktig å oppleve området og samfunnet hvor innvandrerne kom fra. Vi ønsket også å snakke med gjenværende slektninger og folk som hadde flyttet tilbake. Like viktig var det å fotografere og filme slik at museet kan formidle innvandrernes opprinnelige miljø og dagligliv.

Det omfattende materialet fra de tre reisene åpner for en forståelse for personene vi møtte, landskapet, næringslivet og ikke minst folks dagligliv. Fotografier, filmer og intervjuer gir et blikk inn i globaliseringens virkninger, de tette og vedvarende bånd som eksisterer mellom de som utvandret og deres opprinnelsesland. Materialet gir ikke minst en opplevelse av menneskene, landskapet og kulturen.

Anne-Lise deltok som fotograf på alle turene. For prosjektet var det en stor styrke at hun er en allsidig fotograf med stor evne til å se og fange inn ulike situasjoner, og ikke minst å få kontakt med mennesker i deres daglige liv.

SJAKKSPILLERE PÅ DEN SPANSKE PLASSEN
I MOSTAR I BOSNIA-HERCEGOVINA.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



GATEPARTI FRA GAMLEBYEN I
MOSTAR I BOSNIA-HERCEGOVINA
GJENOPPBYGGET ETTER KRIGEN.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT,
NORSK FOLKEMUSEUM



SAMLAR ER EN LITEN FJELLANDSBY I TYRKIA
MED OMTRENT 150 INNBYGGERE HVOR
GJENNOMSNITTSALDEREN ER RUNDT 70 ÅR.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



SAMLAR I TYRKIA I 2005.
TRANSPORT AV BRENSSEL PÅ ESELRYGG.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



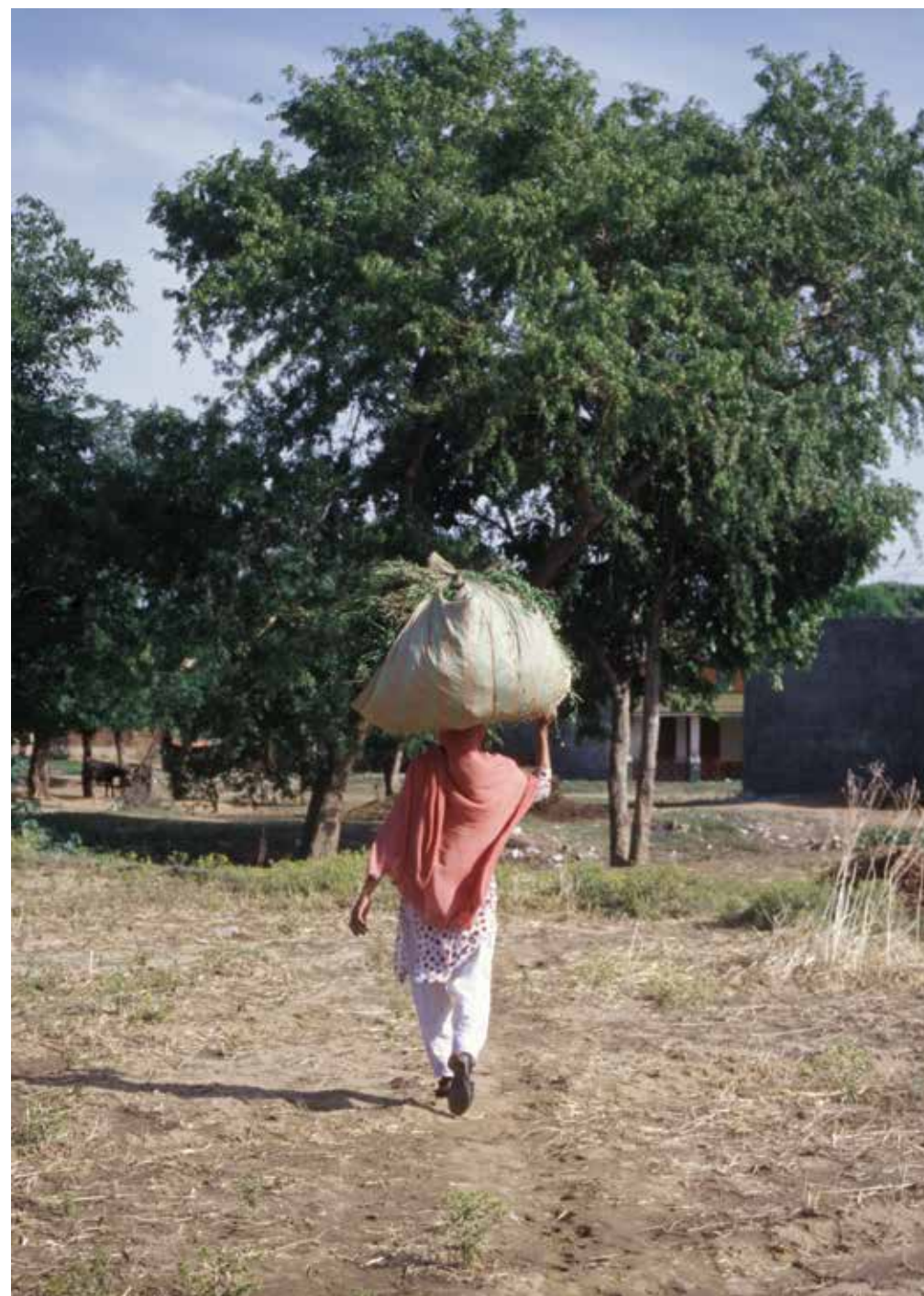
KORANUNDERVISNING I KONJA I PAKISTAN 2004.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



TRE KVINNER PÅ ID-DAGEN I SAMLAR, TYRKIA 2005.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



PORTRETT AV PAKISTANSK KVINNE.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



PÅ VEI HJEM MED FÔR TIL DYRENE. PAKISTAN I 2004.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, 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 Bjorli: Fotografiet forteller. Ph.d. under arbeid.
- 8) Utstillingen kan sees på nettstedet: www.nyenordmenn.no.



ELDHUS FRA NUMEDAL I FRILUFTSMUSEET PÅ NORSK FOLKEMUSEUM.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM



HISTORISK LANDBRUK I FRILUFTS-
MUSEET PÅ NORSK FOLKEMUSEUM.
FOTO: ANNE-LISE REINSFELT,
NORSK FOLKEMUSEUM



FRA TRØNDELAGSTUNET I FRILUFTSMUSEET PÅ NORSK FOLKEMUSEUM.

FOTO: ANNE-LISE REINSFELT, NORSK FOLKEMUSEUM