Gjenstandsfotografiet i Akershusmuseets samtidsdokumentasjon

Refleksjoner rundt praksis og utvikling av museenes gjenstandsfotografering

KIRSTEN LINDE

Title: Object photography in contemporary documentation in the Akershus-Museum. Reflections about practice and the development of the field.

Abstract: *What is an object photograph? What purpose does it serve in the museum? Which photo genre does it belong to, and what function does it have in the archives in the museum? Many critical essays have been written about archives and scientific objectivity. The article seeks to find out how practice has formed conventions about how to do object photography in the museum and to challenge these conventions. This is done by showing examples of contextual series of object photography made in contemporary documentation projects at the Akershus Museum.*

Keywords: Object photography, contemporary documentation, practice, archive, context.

Det lages hvert år mange tusen gjenstandsfotografier som del av samlingsforvaltningen og vitensproduksjonen i museene. Gjenstandsfotografiet er en så selvfølgelig del av museumspraksisen at det sjelden blir satt spørsmål ved dets funksjon eller uttrykk. Hva er et gjenstandsfotografi? Hvilken funksjon tjener gjenstandsfotografiet i museet og hvilke praksiser utspiller seg rundt det?

I denne artikkelen ønsker forfatteren å undersøke hva et gjenstandsfotografi er. Hvilke fotosjangrer kan det settes i forbindelse med?

Er gjenstandsfotografiet et vitensobjekt med et nøytralt og objektivt estetisk uttrykk? Hvordan preger dets anvendelse, som del av et arkivsystem, gjenstandsfotografiets tilblivelse, motivvalg og stilistiske uttrykk?

Gjenstandsfotografiet blir som del av et byråkratisk vitenssystem styrt av praksis og konvensjoner. Forskere har rettet kritikk mot arkivet som byråkratisk system og mot de praksiser som utspiller seg i det. Er det mulig og ønskelig å utfordre gjenstandsfotografiet som vitensobjekt og praksiser rundt det?

Akershusmuseet har utforsket nye måter å fotografere museumsgjenstander i samtidsdokumentasjonsprosjekter de seneste årene.¹ Museet ønsker å introdusere begrepet *kontekstuell gjenstandsfotoserie*. I denne artikkelen reflekteres det over hvordan slike kontekstuelle gjenstandsfotoserier kan anvendes til å gi større innsikt og forståelse for museumsgjenstandenes bruk, funksjon og sosiale sammenheng i en virkelighet utenfor arkivet. Slike fotoserier kan dermed ses på som et supplement til det tradisjonelle gjenstandsfotografiet i museenes vitensproduksjon og forvaltning.

BAKGRUNN

Bakgrunnen for artikkelens emne er deltakelse i flere nettverkssamarbeider innenfor samtidsdokumentasjon – samarbeidsprosjekter som har hatt som målsetting å utvikle samtidsfeltet i museene og å utfordre til nytenking. Akershusmuseet har deltatt i prosjektet *Samtidskodene*, der et viktig metodisk spørsmål har vært hva som skjer når man skaper et musealt materiale ut av samtidens kulturfenomener. Museet har jobbet med delprosjektet *Eksperimentering med fotodokumentasjon av samtids-gjenstander* som danner utgangspunktet for denne artikkelens utforskende del (Talleraas 2014).

En viktig inspirasjon og noe av det empiriske fundamentet for en refleksjon over egen praksis har vært deltakelsen i Nettverksprosjektet *Brød i Norden* 2010–11 i regi av Norsam – Nettverk for samtidsdokumentasjon og forskning ved museer i Norden (Fägerborg & Gynnild 2011). Annet empirisk grunnlag som blir anvendt i denne artikkelen stammer fra prosjekter i Akershusmuseet, der det er foretatt samtidsdokumentasjon og innsamling rundt et emne, *Julebelysningsprosjektet* i 2005 (Linde & Vatne 2007, Linde 2010) og *Veskeprosjektet* i 2006 (Linde 2006, Linde 2012). Eksempler

på gjenstandsfotografier fra norsk kulturhistorisk museumspraksis er hentet fra DigitaltMuseum som er en felles nasjonal database over samlinger i norske kunst- og kulturhistoriske museer.² Artikkelen beskjeftiger seg ikke med fotografisk praksis på kunstmuseer.

INSPIRASJON TIL REFLEKSJONSARBEIDET

Inspirasjonskilde til artikkelens metodiske tilnærming til å studere egen praksis er funnet i antologien *Museologi på norsk* (Hauan & Maurstad 2012). I denne antologien reflekterer forskere og formidlere ved universitetsmuseene i Norge over egen *gjøren og praksiser*, som internaliserte prosedyrer innenfor museets arbeidsområder. De viser her at vitensproduksjon i museer er knyttet til bestemte praksiser, og med utgangspunkt i spørsmålet om *hvordan*, åpner de opp for en refleksjon over *hvorfor*.

I Norden har fotografiet innenfor en museal sammenheng tiltrukket seg forskningsinteresse. Dokumentasjonsfotografering innenfor kulturhistorisk feltarbeid og samtidsdokumentasjon er felt, der praksis og teori undersøkes og debatteres (Dahlman 1999, Gaukstad 2013, Nyvang 2013). Det finnes en del praksislitteratur om registrering og gjenstandsfotografering (*Museumshåndboka* 1980, Austerheim & Holbæk 2003), men gjenstandsfotografiet som tema for refleksivt arbeid har inntil nå vært et felt med få forskere. I denne artikkelen har jeg benyttet meg av arbeider av Trond Bjorli, som har studert gjenstandsfotografering på Norsk Folkemuseum (2013a, 2013b). Anna Dahlgren har studert praksisen innenfor gjenstandsfotografering av museumsklær på Nordiska museet (2010). Anne-Sofie Hjemdahl har beskjeftiget seg med temaet kropp og fotografi i relasjon til klesdrakt på Kunstindustrimuseet i Oslo (2013a, 2013b).

FOTOGRAFISK VISUALISERING OG ANVENDELSE

Ingen oppfinnelse har hatt større evne til å reprodusere menneskets fysiske virkelighet i en visuell form enn fotografiet og den derav inspirerte filmproduksjon. Vår hverdag er preget av visualiseringer basert på fototeknologi, enten det er som trykk på gjenstander av enhver art eller som digitale tegn på computere, TV og mobiltelefoner.

Fotografiet er blitt utforsket av et stort antall forskere innenfor mange forskningsfelt. Da artikkelens emne er avgrenset til gjenstands fotografiet spesielt, og fokus ligger på museale *praksiser* har jeg funnet utgangspunktet for denne artikkelens teoretiske tenkning hos antropologen Elizabeth Edwards (2012). Med inspirasjon fra den materielle vendingen vender hun seg fra studiet av fotografiets bilde til i høyere grad å interesserer seg for fotografiets funksjon. Hun er opptatt av at folk er brukere av fotografier og ikke kun betraktere. Hun oppfatter fotografier som taktile følelsesstimulerende objekter som skapes og anvendes av mennesker i sosiale relasjoner. Fotografier utfyller oppgaver og inngår i komplekse samhandling.

Etymologisk kommer ordet fotografi av de greske ordene *phos* som betyr lys og *graphie* som betyr å skrive/tegne. Sammen kan de forstås som å skrive/tegne med lys. Fotohistorikerne Peter Larsen og Sigrid Lien (2006:9ff.) beskriver fotografiet som noe skapt ved at lys har påvirket en sensitiv overflate som bilder. Fotografiet er en fysisk materialitet som forteller om sin egen tilblivelse i en bestemt tidsepoke hva enten det fysiske objekt er glassplater, dias eller digitale filer. De betrakter fotografiet innenfor en kontekstualistisk fortolkningsramme, der fotografiene er skapt med utgangspunkt i hvilket bruksområde de er tiltenkt.

Fotohistorikeren Michel Frizot mener at fotografiet har en mimetisk karakter. Dette

beskriver han i artikkelen "The all-powerful eye" (1998) og argumenterer for at fotografiet etterligner objektet så tydelig at det i noen sammenhenger kan ha en erstattende funksjon: "On conditions that certain rules are observed, a photograph is held to be an exact, reliable, and fully imitative record upon which analytical work can be based" (Frizot 1998:273). Man bruker det som en representasjon av en situasjon eller et objekt og fotografiet får ofte en stedfortredende funksjon. Denne stedfortredende funksjonen benyttes i et utall av situasjoner. Innenfor det vitenskapelige feltet brukes fotografiens visualiseringer som objekter for vitensproduksjon.

Objektivitsidealene innenfor vitenskapene er blitt utforsket og kritisert fra mange hold. Feministen Donna Haraway debatterer i artikkelen "Situated knowledges" (1988) blikket hvorfra og hvordan vitenskapen produseres. Hun er sterkt kritisk til det hun kaller *øyet* i moderne teknologisk vitenskap. Dette fotografiske øye er ikke objektivt, men del av ulike vitenskapelige systemer som er organisert utifra spesielle *måter å se* på. Hun påpeker at fotografiske visualiseringer ukritisk inngår som "objektive" avbildninger i vitenskapelige sammenhenger og dermed avspeiler uavdekkede maktforhold. Samtidig erkjenner Haraway at vitenskapelig produksjon aldri, heller ikke i en feministisk kontekst, kan bli objektiv. Hun introduserer derfor termen *situated knowledges* (situerte kunnskaper), som beskriver at all viten skapes ut fra en posisjon, og at alle disse posisjonene utifra sin egen selvforståelse kan beskrives som objektive.

Historikeren Knut Kjeldstadli kommer i artikkelen "Fotografier og historier" (2008) inn på fotografiets verdi som kilde til virkeligheten. Han skiller mellom fotografiet som *avtrykk* og som *uttrykk*. Når vi ser på fotografiet som et avtrykk av en virkelighet bruker vi det som en

beretning om de forholdene bildet viser til og forsøker å utlede om det gir et troverdig bilde. Ser vi på fotografiet som et uttrykk, ser vi på bildet som et eksempel på den situasjonen som skapte det. Det interessante blir i vår sammenheng hva bildet sier om opphavssituasjonen og/eller opphavspersonen. Jo mer oppstilt og regissert, desto sterkere belyser det intensjonene som lå bak. Med utgangspunkt i Kjeldstadlis tenkning undersøkes gjenstandsfotografiets tilblivelsesprosess og hvilke føringer som ligger til grunn for dets estetiske uttrykk.

FOTOGRAFISKE SJANGRE

Ifølge Elizabeth Edwards utfyller fotografiet ulike oppgaver i samfunnet. Forskjellige fotosjangre viser til fotografiens funksjoner i både sosiale, økonomiske og vitenskapelige sammenhenger. Fotografiets visuelle fremtreden avspeiler hvordan det er tenkt brukt, enten det er et portrett i et fotoalbum, et reklamefotograf eller et vitenskapelig fotograf.

Landskapsfotografiet, kunstfotografiet og motefotografiet er sjangre der vektleggingen av det estetiske elementet er sterkt og uttrykket har en kunstnerisk egenart. (Ander sen 2006, Larsen & Lien 2006:81ff., 117ff., 185ff.). Sjangeren "vernakulært fotografi" omfatter dagliglivets fotografier av typen be givenheter i familien: bryllupsbilder, fødsels dagsbilder, ferieminner, juleaften, klasse- og avgangseksamensbilder osv. (Batchen 2006). Bruksfotografier er laget for å bli anvendt i en profesjonell sammenheng. Det kan være produktfotografi/*packshots*, kriminaltekniske fotografi, oppdragsfotografi av spesielle instal lasjoner, pass og identifikasjonsfotografi, m.m. (Ekeberg & Lund 2008:152f., 270f., 304f., 358f.).

Det vitenskapelige fotografiet blir anvendt som verktøy innenfor mange vitenskaper

(Larsen & Lien 2006:159–181). Fotografiet brukes i ulike vitenskapsgrener som eks. astrologi, fysikk, biologi og medisinsk forskning (Ekeberg & Lund 2008:122f., 130f., 332f.). Fotografiet kan her anvendes både som utforskende og som identifiserende verktøy i den hensikt å skape vitenskap. Fotografi og film kan brukes som "seende" verktøy på en måte som det menneskelige øye ikke er i stand til (Gautrand 1998). Med spesialkameraer kan man utforske alle former for fysiske objekter fra himmellegemener til mikroorganismer (Frizot 1998:273–285). Vitenskapelige fotografier foretas ofte i en serieprosess der mange ulike fremstillinger av samme motiver er viktig. I måten man tar bildene på, tilstreber man å oppnå en form for "realistisk" dokumentasjon av en situasjon eller et objekt og utnytter at fotografiet har en registrerende egenskap. Det fotografiske utstyret blir et uunnværlig vitenskapelig verktøy for forskeren i forskningsprosessen og oppfattes ofte som objektivt, jamfør Haraways kritikk.

Innenfor kulturhistoriske studier kan det fotografiske bildet anvendes som verktøy for å dokumentere kontekstuelle sammenhenger, eksempelvis som ledd i etnografiske og etnologiske studier (Frizot 1998:371–385, Ekeberg & Lund 2008:100f., 240f., 256f., Nyvang 2013). Trinn i en prosessuell arbeidsmetode fotodokumenteres innenfor både konserveringsarbeid og under arkeologiske utgravninger (Ekeberg & Lund 2008:174f., Lillehammer 2012:174ff.). Det vitenskapelige fotografiet kombineres i noen sammenhenger med grafiske innslag, som eksempelvis piler (Ekeberg & Lund 2008:382f.), eller hjelpere kvisitter som eksempelvis målbilde ved gjenstands fotografering. Etter at den vitenskapelige prosessen er tilendebrakt kan det vitenskapelige fotografiet i mange tilfeller brukes som illustrasjon i forskningsformidling.

58 GJENSTANDSFOTOGRAFIET I MUSEET

Elizabeth Edwards er opptatt av det som foregår rundt fotografiet. Når det gjelder ulike fotosjangrer er deres visuelle grunnelementer skapt i en bestemt historisk setting. Gjenstandsfotografiet tilhører sjangremessig det vitenskapelige fotografiet. Trond Bjorli beskriver hvordan gjenstandsfotografiet ble etablert som museal praksis på Norsk Folkemuseum med Jenny Arnesen som fast fotograf fra 1917 (2013a, 2013b).³ Fotografiet ble av museets direktør Hans Aall ansett for å være nøytralt og objektivt. Dette samsvarer godt med datidens positivistiske vitenskapssyn. Å kombinere fotografiet med gjenstandsdokumentasjonen vitenskapeliggjorde museets samlingsforvaltning. I 1925 utga Hans Aall veiledningsboken *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer*. I denne beskriver han Billedkatalogen, som består av gjenstandsregistreringskort med et påklisset gjenstandsfotografi (Aall 1925:21–24). Utover billedkatalogen ble det anbefalt å opprette en Billedsamling, som skulle romme opmålinger, fotografier og andre former for avbildninger som supplerte opplysningene om hus og gjenstander i museumssamlingen. Det skillet som i dag finnes mellom gjenstandsfotografiet og dokumentasjonsfotografiet i museenes praksis tilsvarer det skillet som skildres i Hans Aalls retningslinjer fra 1925.

I 2003 utsendte ABM-utvikling heftet *Vei i vellinga. Håndbok i dokumentasjon av museumsgjenstander* (Austerheim & Holbek 2003). Her beskrives det hvordan man bør fotografere museumsgjenstander i forbindelse med registrering og det begrunnes hvorfor: Gjenstanden skal kunne identifiseres ved hjelp av gjenstandsfotografiet. Gjenstandsfotografiet kan benyttes som dokumentasjon for gjenstandens tilstand ved tyveri og som kulturhistorisk dokumentasjon ved tap. Fotografiets identifiserende og registrerende egenskaper

legges her til grunn for praksis, samt fotografiets mimetiske karakter i tilfelle tap. At gjenstandsfotografiet også kan benyttes i en vitenskapelig sammenheng er ikke hovedformålet med heftets rådgivning, men ligger som del av en implisitt praksis i museene. En grunnforutsetning i heftet er dessuten at objektet for gjenstandsfotograferingen er gjenstanden i seg selv og ikke fotograferingen av en eventuell kontekstuell sammenheng, som gjenstanden har vært en del av utenfor arkivet.

ESTETISKE STRATEGIER

Hvordan *gjør* man gjenstandsfotografi i museene? Inspirert av antologien til Hauan og Maurstad vil jeg forsøke å beskrive skapelsen av bildene og gi begrunnelser for praksisen rundt denne typen bilder (2012). Sett i lyset av Elizabeth Edwards tenkning vil det bli redegjort for hvordan den funksjonen man ønsker bildet skal ha, påvirker praksisen rundt skapelsen av bildet.

Gjenstandsfotografiets estetikk er nært beslektet med produktfotografiet, som anvendes av både produksjonsvirksomheter og detaljhandelen for å formidle produkter av enhver art. Disse kalles *packshots* og er karakterisert ved å være enkle beskrivelser av et produkt (Ekeberg & Lund:358f.). Packshotsene adskiller seg fra reklamefotografiet og motefotografiet som har en mere estetiserende eller kontekstualiserende fremstilling av motivet (Andersen 2006). Karakteriske trekk ved både gjenstandsfotografiet og produktfotografiet/packshots er at man forsøker, ved hjelp av ensartede bakgrunner uten forstyrrende elementer, å gi fotografiene et generaliserende trekk. Man bøyer bakgrunnen slik at den ikke får en forstyrrende linje/skjøt, det kalles *infinitytable* på engelsk. Bakgrunnen er vanligvis hvit, men sort eller grå bakgrunn kan anvendes hvis

gjenstanden er hvit eller gjennomsiktig (glass og plastikk). Det gjør at det er enklere å se gjenstandenes og produktenes egne farger.

Fotoprosessen handler på mange måter om å gjøre fotografiene mest mulig beskrivende og mest mulig lik gjenstanden. Eksempelvis kan man belyse gjenstanden med flatt mykt lys, slik at skygger ikke reduserer identifikasjonen av deler av gjenstanden. Flatt lys kan oppfattes som en ikke-estetisering, men har sammenheng med modernismens billedspråk, der klarhet, og realisme med en registrende gjengivelse av objekter ble et ideal i mellomkrigsårene (Andersen 2006:87–117)

Ved den museale gjenstandsfotograferingen fjernes enhver form for kontekstuell hentydning til noe utenfor arkivet. Rommet reduseres til en ensfarget bakgrunn som ikke gir assosiasjoner til andre fortellinger enn selve gjenstanden i bildet. Det tillates ikke at sekundære gjenstander tar fokus fra gjenstanden eller setter gjenstanden i noen form for kontekstuell sammenheng. Gjenstandsfotografiet skal først og fremst kommunisere med museumsarbeidere innenfor en bestemt tolkningshorisont, der objektet har en bestemt plass innenfor en museal orden. Her er identifikasjon og sammenlikning en forutsetning for fotografiets relevans.

Dette er en forskjell fra reklamefotografiet, der objektet settes inn i en kontekstuell sammenheng for å sikre at kunden assosierer varen med forskjellige verdier. Dette kan gjøres ved hjelp av fortellende bakgrunner eller sekundære gjenstander som kan tilfører den fotograferte gjenstanden en tilleggsverdi. Ved gjenstandsfotografering benyttes heller ikke fotografiske virkemidler som softfokus eller fotoretusjering som kan gi gjenstanden en estetisk ekstradimensjon av mykhet, glansfullhet eller liknende.

Gjenstanden plasseres vanligvis midt i bil-

det med forsiden mot linsen. Det kan tas flere bilder av gjenstanden fra ulike vinkler og fokuseres på enkeltelementer. Før i tiden, da fotomaterialer var kostbare, var det vanlig med ett bilde. I dag med digitale opptak er det vanlig med mange. I de senere årene er man begynt å eksperimentere med roterende opptak, der gjenstanden plasseres på en dreianordning og filmes (Circleshot 2014). Ved gjenstandsfotografering anvendes målbilde som hjelpe-rekvisitt. Dette inneholder farge- og størrelses-referanser og nummer på gjenstanden. I dag lager mange museer to sett med gjenstandsfotografier. Ett med målbilde til internt musealt bruk og ett uten, som også kan brukes til formidling.

Trond Bjarli viser til den tyske teoretikeren Wolfgang Iser som argumenterer for at det postmoderne hverdagsliv er karakterisert av en kontinuerlig estetiseringsprosess (2008:35). Dette er dog ikke noe som er oppstått med postmodernismen på slutten av det tyvende århundret. Ulike former for estetikk har påvirket gjenstandsfotografiet helt fra dets begynnelse. Man ser det bl.a. i beherskede, men likevel estetiske grep for å lage oppstillinger når et museumsobjekt består av flere deler. Her anvendes oppstillinger, der gjenstander settes i forhold til hverandre på en estetisk måte (fig. 1). Anna Dahlgren beskriver hvordan fotografiene ved Nordiska museet helt fra de første gjenstandsfotograferinger i begynnelsen av 1900-tallet vektla en dramatisk belysning (via dagslys i ateliér), komposisjon og detaljer, når de fotograferte klær fra museets samling (2010: 59–64). Trond Bjarli skildrer hvordan gjenstandsfotografiene i Norsk Folkemuseum under direktør Hans Aall i større grad ble brukt til formidling i publikasjoner med høy bildekvalitet enn til vitenskapelig samlingsarbeid (2013a, 2013b). Museets fotografer etablerte derfor en høyere estetisk kvalitet i

Fig. 1. Gjenstandsfoto. Bestikk, kniv, gaffel, skje.
Foto: Leif Ørnelund 1961, digitaltmuseum.no,
Oslo museum, OB.Ø61/3389.

gjenstandsfotograferingen enn påkrevd til vitenskapelige formål.

Sammenfattende kan det sies at gjenstandsfotografiet i sin nåværende form opptrer i en vitenskapelig sammenheng som har røtter tilbake til positivistisk vitenskapstenkning. Man kan i Haraways terminologi si at gjenstandsfotografiet inngår i en form for situert kunnskap, der dets visuelle fremtreden preges av en bestrebelse på å være objektiv. De estetiske bestrebelsene består i å fjerne henvisninger til

kontekster av subjektiv art. Likevel blir disse bestrebelsene gjennomhullet av at bildeproduksjonen ikke foregår i et historisk vakuum og derfor fremtrer som et modernistisk gjenstandsfotografi. Ser vi på Kjeldstadlis tenkning rundt opphavssituasjonens og/eller opphavspersonens innvirkning på fotografiets uttrykk tegner det seg et bilde av en bildepraksis som er sterkt normregulert. Gjenstandsfotografiet skapes innenfor et felt regulert av skriftlige instruksjoner for riktige opptaksrutiner og normer for hvordan bildets stilistiske fremtreden skal være, men som Dahlman og Bjorli viser, kan opphavspersonene i bildeproduksjonen foreta avvikende estetiske valg.

FOTOGRAFI OG ARKIVISK REALISME

Hva er gjenstandsfotografiets rolle innenfor skapelsen av museal vitenskap? Gjenstandsfotografiets vitenskapelige anvendelse er først og fremst knyttet til arkivet. Elizabeth Edwards er opptatt av hvordan fotografier brukes i komplekse samhandling. I det følgende vil jeg rette søkelyset mot hvorfor gjenstandsfotografiet i museet har fått et stilistisk uttrykk som er preget av ønsket om sammenlikning.

Susanne Ø. Sæther stiller i artikkelen "Arkivets estetikk" (2008) spørsmålet: Hvordan bidrar arkivet til å begrense eller åpne opp for bestemte måter å se et fotografi på? Sæther gir flere eksempler på elementer som gjør at arkivets ordningsmåter fører til en særegen form for vitensreservoar, og at den måten arkivet er ordnet på styrer den viten som det er mulig å utlede fra det. I sin tilnærming bruker hun uttrykket *arkivisk realisme* om den måten arkiverte fotografi av hverdagsbilder fra den tyske kunstneren Hans Peter Feldmann utpeker en del av virkeligheten på.

Inspirert av Sæthers artikkel vil jeg her peke på noen av de elementene som gjør at foto-

arkivet skaper en form for realisme som først og fremst finnes i arkivet, men som peker på virkeligheten utenfor arkivet. Fotografiets relasjon til en avbildet virkelighet, og fotoapparatets evne til å fungere som et registrerende instrument, gjør det godt egnet til å produsere *dokumentasjonsobjekter*. Fotoarkivets innhold er både å betrakte som fysiske dokumenter i seg selv og som dokumentasjoner av noe utenfor arkivet. Foruten fotoarkivets dokumentariske funksjon brukes dets innhold også ofte til *identifikasjon*. Her gir fotografiets mimetiske karakter det ofte en erstattende funksjon for noe som befinner seg fysisk et annet sted.

Serialitet er viktig for å forstå arkivets mulighet for å generere vitenskap. Arkivet er organisert etter ulike prinsipper for likhet mellom dokumentasjonsobjekter, og det gjør at man blir i stand til å sammenlikne, ofte store mengder av opplysninger. Sæther skriver: "Det er nettopp i serialiteten – i gjentakelsen av et motiv og nedtoningen av det individuelle – at fotografiet kan produsere en særegen "praktisk" viten om det hverdagslige" (2008:44). Enkeltfotografi av gjenstander er individuelle og viser dermed til en mulig unikhhet. I anvendelsen av gjenstandsfotografier får vi med arkivering en mulighet for å se det ordinære og det alminnelige, fremfor det eksepsjonelle igjennom en seriell fotografisk gjentakelse av eksempelvis en bestemt gjenstandstype. Det gjør at vi blir i stand til å utlede noe som er typisk, og dermed også til å definere hva som er forskjellig, hva som ikke hører til.

KRITISKE BLIKK PÅ ARKIVET SOM BYRÅKRATISK SYSTEM

Elizabeth Edwards og Matt Mead har studert fotografier med relasjon til kolonitiden i engelske museer (2013). De er opptatt av det som ikke hører til, eller som er problematisk, i for-

hold til institusjonenes samlinger og formidling av fortiden. En del av deres observasjoner handler om fotografiets plassering i museets indre hierarkiske system for viktige kontra mindre viktige objekter. Edwards og Mead beskriver hvordan fotografier sjelden behandles som objekter i seg selv, men derimot som illustrasjoner som autentiserer og/eller autoriserer gjenstander eller fortellinger. Fotografiene anvendes også som resurser for vitenssystemet i museene, hvor de ureflektert blir brukt i reproduksjonen av museets verdier.

Sett i lyset av ovenstående observasjoner fra Edwards og Mead, er det ikke overraskende at gjenstandsfotografiet sjelden diskuteres på et refleksivt plan i den norske museumsverdenen. Gjenstandsfotografiets anvendelse som en ressurs i museets vitensproduksjon og ikke som et eget objekt, gir det en lav status i museets indre hierarki, noe som har betydning for de ressurser og den faglige interessen som rettes mot det.

Joan M. Schwartz and Terry Cook retter i artiklene "Archives, records, and power" og "Having new eyes" en sterk kritikk mot arkivet som institusjon (Schwartz & Cook 2002, Schwartz 2007). Arkivene er ikke passive oppbevaringshus som bestyres av profesjonell upartiskhet og objektivitet, men aktive maktinstitusjoner, som kontrollerer hva fremtiden kommer til å vite om fortiden. Dette gjøres gjennom hva som samles inn, hvordan det samles inn og hvordan det kategoriseres og bearbeides i arkivinstitusjonene. I denne prosessen inngår teknisk-rasjonelle prosesser – et sett med praksiser – som av utøverne oppfattes som objektive. Schwartz og Cook betoner at det er et skarpt skille mellom arkivarer og universitetenes akademikerer. Kritikken som fremføres fra akademiske forskningsinstitusjoner når sjelden inn i arkivarenes sirkler.

Men er det riktig, slik som Schwartz og

- 62 Cook postulerer, at de av museenes medarbeidere som arbeider med arkiv- og samlinger lever utenfor den akademiske kritikkens rekkevidde? Jeg kan kun svare for Akerhusmuseet, der deltakelse i ulike nettverkssamarbeider med samtid som tema, har utfordret praksiser og tenkemåter i museumsarbeidet. Med eksempler fra samtidsdokumentasjon ønsker jeg å fortelle om hvordan vi som museumsarbeidere har eksperimentert med nye måter å gjøre gjenstandsfotografering på og hvordan vi har gjort refleksjoner over gjenstandsfotografiets muligheter for å fortelle om kontekstuelle sammenhenger.

KONTEKSTUELLE GJENSTANDSFOTOSERIER

Jeg ønsker å introduserer begrepet *kontekstuelle gjenstandsfotoserier*. Betegnelsen refererer til bildenes visuelle fremtreden og den anvendelsen bildene er tiltenkt som objekt for vitensarbeid. *Kontekstuelle* refererer til at man med denne typen bilder kan skape en visuell gjengivelse av egenskaper gjenstanden har, eller en bestemt kontekst av sosial eller fysisk art, som den har vært en del av. *Gjenstandsfotoserier* henviser til at fotografiene skapes i studio på samme måten som det tradisjonelle gjenstandsfotografiet, med ensartede bakgrunner, mykt flatt lys og fokus på gjenstanden. *Gjenstandsfotoserier* refererer til Sæthers vektlegging av serialitetens betydning for å kunne skape sammenliknelig informasjon, en arkivisk realisme, som kan generere viten.

Et problem ved å bruke studio til å lage fotoserier av gjenstander i kontekstuelle sammenhenger, er at disse konstruerte gjenstandsfotoseriene vil befinne seg i en gråsoner der man kan argumentere for at de ikke er gjenstandsfotografi, men dokumentasjonsfotografi. I samtidsdokumentasjonsprosjekter er ikke dette problemet det samme: Der er det stor

bevissthet rundt ikke å flytte på objekter i de fysiske omgivelsene, som vi ønsker å lage visuelle bilder av. Dette for ikke å endre på den kontekst som gjenstandene er en del av. Fotodokumentasjonsarbeidet går ut på visuelt å fastfryse i fotografiet en virkelighet som vi forsøker ikke å intervensere i. Med en kontekstuell gjenstandsfotoserie ønsker man derimot å intervensere i virkeligheten i en villet prosess, for å visualisere noen bestemte sammenhenger.

I denne artikkelen skjernes det derfor imellom kontekstuelle gjenstandsfotoserier som er laget i studio og dokumentasjonsfotografier som er tatt utenfor studio. I de følgende avsnitt vil jeg komme med eksempler på kontekstuelle gjenstandsfotoserier og foreta refleksjoner i forhold til tradisjonelle gjenstandsfotografier og med eksempler fra andre fotosjangrer på digitaltmuseum.no. Elizabeth Edwards oppfatter fotografier som taktile følelsesstimulerende objekter som skapes og anvendes av mennesker i sosiale relasjoner (2012). Med dette tenker hun nok først og fremst på vernakulære fotografier. Ser vi på det vitenskapelige fotografiet befinner det seg også i et rom, der konvensjoner og praksiser har betydning for den måten det anvendes på og endringer i disse kan medfører reaksjoner av positiv eller negativ art.

GJENSTANDSTYPE JULEBELYSNING

I 2005–06 gjennomførte Akershusmuseet samtidsdokumentasjonsprosjektet *Julebelysning. Utendørs julebelysning som visuell kommunikasjon*. Prosjektet besto i en fotodokumentasjon, intervjuundersøkelse og analyse av den måten folk i Akershus fylke pyntet sine bosteder på før jul. Prosjektets resultater ble presentert i en utstilling og artikkel (Linde & Vatne 2007, Linde 2010). Det ble innsamlet gjenstander og i forbindelse med gjenstandsfo-

Fig. 2. Kontekstuell gjenstandsfotoserie. Julebelysning. Utendørs lysende nisse i plast. Foto: Øivind Möller Bakken, 2006, *digitaltmuseum.no*, Akershusbasen, FIA.00819.A-B.

tograferingen ble det også utarbeidet kontekstuelle gjenstandsfotoserier som viste hvordan julebelysningsgjenstandene så ut når de lyste (fig. 2).

Bakgrunnen for å lage kontekstuelle gjenstandsfotoserier, var at de innsamlede julebelysningsgjenstander var billigprodukter i plast og deres evne til å tennes elektrisk ville bli svekket i et langtidsperspektiv. Dessuten er det ytterst sjelden at museumsgjenstander blir brukt etter registrering, på grunn av risiko for skade. Sannsynligheten for at julebelysningsgjenstandene aldri ville bli sett lysende igjen var derfor ganske høy. Julebelysningsgjenstandenes formål før de ble museumsgjenstander

var å lyse. De ikke-lysende gjenstandene viste derfor ikke gjenstandenes "egentlige utseende" som anvendte gjenstander. Alle disse argumentene avstedkom at det ble utarbeidet kontekstuelle gjenstandsfotoserier i studio av lysende julebelysningsgjenstander. Med slike serier var det mulig å beskrive *gjenstandenes anvendelse* i en visuell form.

Det er tankevekkende at selv om det finnes et stort antall museumsgjenstander i form av glødelamper, elektriske lamper og ulike belysningstyper på *digitaltmuseum.no*, har det ikke vært mulig å finne gjenstandsfotografi med lysende gjenstander. Fotografi der man kan se belysningsgjenstandene i anvendelse er laget i

Fig. 3. Kontekstuell gjenstandsfotoserie. Brødpose + digitalavbildning av brød. Kystbrød.
Foto: Kirsten Linde 2010–11, digitaltmuseum.no, Akershusbasen.

informasjonssammenhenger eller består i ulike typer av interiørbilder, der belysningen er tent under fotoseansen.⁴

GJENSTANDSTYPE BRØDPOSE

I 2010–11 deltok Akershusmuseet i nettverksprosjektet *Brød i Norden*. Prosjektets fokus var brød som kulturell fenomen (Fägerborg & Gynnild 2011). Akershusmuseets prosjekt *Moderne og tradisjonelt brød* fokuserte spesielt på supermarkedsbrød. To brødavdelinger i supermarkeder ble dokumentasjonsfotografert og det ble produsert en del mindre digitale film (Bakken & Linde 2011a, 2011b, Linde 2011). De ble utarbeidet kontekstuelle gjen-

standsfotoserier som viste brødposer med brød (fig. 3).

Prosjektets gjenstandsinnnsamling besto i en systematisk innsamling av brødposer fra de fire største supermarkedsaktører i Norge. Innsamlingen ga et materielt bilde av de brødtyper som samtidens vanlige forbrukere kan velge mellom. Brødposene var brødernes praktiske innpakking, men viste samtidig også med sitt mangfold av bilder og brødbetegnelser hvilke assosiasjoner som ble anvendt for å selge ulike typer brød til forskjellige kundetyper. Brødposene ble valgt ut fordi det er vanskelig å oppbevare brød, som gjenstand. Det er selvfølgelig mulig å fryse innsamlede brød i et ganske langt tidsperspektiv. Men det vil

være ganske ressurskrevende og det spørres også om det egentlig er ønskelig å bevare vanlig mat i museenes magasiner. At innsamlingens objekt var emballasjen brødpose (*materiale som kunne oppbevares i museets magasin*) og ikke brødprosjektets emne og objekt, brødene (*materiale som ikke kunne oppbevares i museets magasin*), dannet utgangspunkt for den kontekstuelle gjenstandsfotograferingen som ble utført i forbindelse med registreringsarbeidet.

En ambisjon var å fotografere brødposen sammen med brødet og å fotografere hvordan brødet så ut før det ble skåret i skiver og hvordan det så ut skiveskåret. Man kunne dermed visualisere at gjenstanden kun var *del av et objekt* som bestod i en bestandig del (brødpose) og en fordervelig del (brød), da den var del av en kontekst utenfor arkivet. Dessverre er det ikke mulig å bevare smaken, duften eller følelsen av brød. Det som derimot er mulig er å gi et visuelt bilde av hvordan brødet så ut og dermed en fornemmelse av dets konsistens.

På digitaltmuseum.no finnes det mange

gjenstander av type matemballasje, men ganske få fotografier som viser mat sammen med den emballasjen som den har vært inneholdt i. Fotografiene av emballasjen sammen med maten er vanligvis ikke gjenstandsfotografi men firmaers produkt- og reklamefotografier. Som kilde til innholdet i den bevarte emballasjen er disse fotografiene interessante.⁵

GJENSTANDSTYPE VESKE

I 2006 startet Ullensaker Museum i samarbeid med museumstjenesten i Akershusmuseet et samtidsdokumentasjonsprosjekt om vesker og veskebruk *Vesker til begjær og besvær* (Linde 2006, 2012). Prosjektet besto i intervjuer av familier, en fotodokumentasjon fra Oslo Lufthavn Gardermoen og en undersøkelse av familiers veskebeholdning og innholdet i private vesker. Prosjektet resulterte i en utstilling.

Hvilket forhold har vi til alle veskene som vi eier og bruker? Vesker gir uttrykk for status og holdninger. Vesken er en gjenstand, der

Fig. 4. Kontekstuell gjenstandsfotoserie av private gjenstander i en dameveske. Det var 25 gjenstander i vesken. Innhold i dameveske 3. Foto: Øivind Möller Bakken 2006, digitaltmuseum.no, Akershusbasen, P9110-002-0062, p..0065, p..0067, p..0070, p..0074, p..0083.

Fig. 5. Kontekstuell gjenstandsfotoserie. Vesker og intervju personer: Familie på fem med sine private vesker. Foto: Øivind Möller Bakken 2006, digitaltmuseum.no, Akershusbasen, P9110-0023.

man oppbevarer private gjenstander til bruk for arbeid, personlig pleie, kommunikasjon og handel. Håndveskers og mappers innhold er dypt personlig. Vesken er på mange måter et transportabelt oppbevaringsmøbel med hemmelig innhold.

Det ble gjennomført en kontekstuell gjenstandsfotoserie av innholdet i fem private vesker i studio på Akershusmuseet (fig. 4). Eierne av veskene var ikke varslet på forhånd. De hadde derfor ikke hatt mulighet for å rydde eller sensurere bort gjenstander fra veskene. Gjenstandene ble fotografert på samme måten som gjenstandsfotografier i en registreringsprosess. Prosjektet utnyttet her fotografiets mimetiske karakter, som representasjon for meget private objekter, som ikke ble innlemmet i samlingen. Med en kontekstuell gjenstandsfotoserie var det mulig å visualisere *en faktisk sammenheng mellom flere gjenstandselementer* (innholdet i en veske) *som har inngått i ett objekt* (vesken). Samtidig kunne fotoserien sammen med andre opplysninger, visualisere

karakteristiske trekk knyttet til alder, kjønn og livssituasjon til den personen som hadde eid og brukt dem.

Det finnes gjenstandsfotografier av vesker med innhold på digitaltmuseum.no. Flesteparten av disse er spesialvesker som fotoapparat, gassmasker og pistoler med hylstre. Et lite antall gjenstandsfotografier viser innholdet i dagliglivets vesker. Her kan man få et innblikk i bruk og sosiale markører som kjønn, alder m.m. gjennom innholdet.⁶

I forbindelse med prosjektet *Vesker til begjær og besvær* ble det gjennomført kvalitative intervju om veskebruk med alle familiemedlemmene i seks utvalgte familier fra Ullensaker. De valgte familiene representerte ulike livsfaser og aldersgrupper. Akershusmuseet ønsket å dokumentere intervjufamilienes vesker i studio. Hver familieenhet medbrakte alle veskene sine som ble stillet opp samlet og fotografert sammen med familiens medlemmer.⁷ Deretter valgte familiemedlemmene ut sine egne private vesker og ble fotografert sammen med

disse. Til sist ble de enkelte familiemedlemmer fotografert sammen med sin yndlingsveske. Denne kontekstuelle gjenstandsfotoserien besto av 34 fotografi (fig. 5).

Bildene viser veskeiene sammen med veskene. Personlige eiendeler *avspeiler* og er i *samspill* med de mennesker som eier dem. Ved å lage kontekstuelle gjenstandsfotoserier av gjenstander med eiere og/eller brukere kan man vise former for sosiale forhold som det er vanskelig å få et visuelt bilde av på annen måte. Sammenlignes flere fotografier av eiere og vesker kan man se forskjeller i forhold til alder, kjønn og familiesammensetning, foruten aspekter rundt hvem som eier hvilke vesker sett i forhold til status og sosiokulturelle forhold.

Fig. 6. Håkon Hoem og Marian Bockel. Foto Schröder 1938. *digitaltmuseum.no*, Sverresborg, Trøndelag Folkemuseum, FTTF.SCH.V.009151.02.

På digitaltmuseum.no finner man eksempler på fotografier som viser eiere med vesker (fig. 6). De fleste av disse fotografier er enten reklamefotografier, portrettfotografier eller vernakulære fotografier av typen utendørs ferie-, familie- og gruppebilder. Reklamefotografiene gir innblikk i moteindustriens visualisering av hvilke klær og vesker som står i sammenheng med hverandre i bestemte tidsår. Portrettfotografiene og de vernakulære fotografiene gir innblikk i veskebruk i forhold til kleskikk og sosiale markører som kjønn, alder m.m.

Anne-Sofie Hjemdahl har beskrevet relasjonen mellom kropp og klær i etableringen og stabiliseringen av motedrakt som kunnskapsobjekt i Kunstindustrimuseet i Oslo i perioden 1928 til 1960 (2013a, 2013b). Hun skriver at "Det skjedde en bevegelse fra nærvær av levende kropp til et fravær" (2013 b:106) i denne perioden. I etableringsfasen av kunnskapsfeltet på museet brukte man levende modeller i dokumentasjonsarbeidet, hvor man fotograferte hele drakter på levende mennesker. I 1930-årene begynte man at anvende en diskret utstillingsbyste som var utviklet ved Nordiska museet. Utviklingen av en byste som erstattet ulikartede levende kropp kan ses i sammenheng med funksjonalismens rasjonalitetstenkning med bl.a. forenkling som estetisk målsetting. På grunn av at denne standardbysten manglet hode og lemmer ble draktenes kunstindustrielle estetikk fremhevet og draktenes sosiale funksjon, som plagg som hadde tilhørt en menneskelig levende kropp ble nedtonet.

Interessant er det at denne kropslige fornektelsen blir utfordret i samtiden. Anna Dahlgren beskriver en billedserie som ble laget i 2009 på Nordiska museet i forbindelse med innsamling av to unge menns klesdrakt (2010:68ff.). Begge ble fotografert i klærne i helfigur, frontalt, i profil, torso og detaljebilder. Hensikten var å

68 skape en kontekstuell sammenheng, der man viste hvordan klærne ble båret, samtidig med at man intervjuet eierne om deres forhold til klærne.

AVSLUTTENDE KOMMENTARER

Med inspirasjon fra antologien *Museologi på norsk* (Maurstad & Hauan 2012) var det en ambisjon å se på gjenstandsfotografiet igjen – som praksiser i museet. *Hvordan* skapes gjenstandsfotografiet, *hvorfor* ser det ut som det gjør og *hvordan* henger dets visuelle fremtoning sammen med dets anvendelse i museet?

Elizabeth Edwards er opptatt av fotografiernes oppgaver i sammenheng med komplekse sosiale samhandlinger (2012). Gjenstandsfotografiet opptrer i en kompleks vitenskapelig virkelighet, der det både kan brukes som en mimetisk erstattende representasjon, som et vitensobjekt og som et objekt som kan anvendes i formidlingssammenhenger. Skapelsen av gjenstandsfotografier foregår innenfor et sterkt normregulert felt med skriftlige instruksjoner og lite rom for avvik, og deres visuelle fremtreden avspeiler deres anvendelse i et system som har opprinnelse i et positivistisk vitenskaps-syn. Schwartz og Cook hevder at positivistiske prinsipper innenfor arkivinstitusjoner sjelden møtes med og omformes av postmoderne kritikk utenfra. Er det en riktig observasjon når det gjelder museer i Norden? Jeg tror svaret må bli mangefasettert.

Museenes ansatte lever langt fra i en egen boble, og det drives spennende utviklingsarbeid på mange ulike felt i de fleste museer. I nettverksamarbeider oppfordres deltakerne til å utforske nye emner og avprøve nye arbeidsmetoder. Museer og nettverk får offentlig støtte til sine prosjekter og kravet om *nytenking* fordres ved de fleste tildelinger. Dette er nok i høy grad en del av en generell kritikk

av modernitetens institusjoner og praksiser og en utløper av den postmodernistiske kritikken som kommer fra akademisk hold. Man kan postulere at det i samtiden ligger et sterkt ønske om transformering av vanlige praksiser og tenkemåter.

Men nye måter å gjøre ting på i museene er nok ikke kun initiert av press utenfra. Tvertom har jeg i Akershusmuseets samtidsprosjekter opplevd en leken, nysjerrig og kreativ tilgang til emnene som utforskes. Denne vågale tilgangen kommer som en indre kraft og jeg tror det skyldes den tverrfaglighet som inngår i de fleste museumsprosjekter. Her blir mange ulike fagligheter utfordret og det skaper en dynamikk som fører til at man eksempelvis velger å fravike normer og retningslinjer for hvordan et gjenstandsfotografi skal se ut.

Samtidig må det erkjennes at endringer i omfangsrike vitenssystemer som i praksis håndterer store mengder av objekter og viten, er en treg prosess. Kontekstuelle gjenstandsfotoserier befinner seg i en gråson mellom gjenstandsfotografiet og dokumentasjonsfotografiet. Det finnes tradisjonelt et skille innenfor museene i håndteringen av fotografi som tilhører disse to kategoriene (Aall 1925). Skal de legges ut på digitaltmuseum.no som gjenstandsfotografi i forbindelse med gjenstanden, eller skal de arkiveres i andre arkiv-sammenhenger? I Akershusmuseet har vi valgt å la de kontekstuelle gjenstandsseriene inngå som del av gjenstandsregistreringen i Julebelysningsprosjektet og Brødprosjektet, der de fremtrer som gjenstandsfotografier koblet opp til den aktuelle gjenstand.

Akershusmuseets eksperimentering med gjenstandsfotografier kan betraktes som en utvidelse av repertoaret for hva slike fotografier kan fortelle. Dette skal snarere ses på som et supplement til det tradisjonelle gjenstandsfotografiet enn som et brudd med det.

Spesielt i museenes samtidsdokumentasjon gir nærheten til samtiden et grunnlag for å fotografere aspekter ved gjenstandene, som man ikke har muligheter for når det gjelder gjenstander fra fortiden. Anvendelsen av kontekstuelle gjenstandsfotoserier kan danne utgangspunkt for vitensproduksjon av en annen art, enn det tradisjonelle gjenstandsfotografiet kan, spesielt når det gjelder å danne seg et visuelt bilde av sammenhenger av praktisk og sosial art som gjenstandene utgjør en del av.

NOTER

1. Samtidsdokumentasjonsprosjektene ved Akershusmuseet bunner alltid i samarbeider mellom flere faggrupper ved museet. Forfatteren vil derfor gjerne takke alle i Akershusmuseet som har bidratt i prosjektene, med spesiell takk til fotoleder Øivind Möller Bakken.
2. Se <http://www.digitaltmuseum.no/>
3. Nordiska museet fikk sin første faste fotograf i 1906.
4. Eksempel: Belysning i hjemmet. Selskapet for lyskultur 1932. Foto: NTM 2010-1-294. Norsk Teknisk Museum, digitaltmuseum.no.
5. Eksempel: Reklamebilder for spinatsuppe for Nidar med suppeblokker. Foto: Schrøder 1952. digitaltmuseum.no. Sverresborg Trøndelag Museum, FTFESCH.IND.056.004.
6. Eksempel: Gjenstandsfotografi. Toalettveske med innhold, digitaltmuseum.no, Telemark Museum, BKM.012579.
7. Informantene medbrakte de veskene som på daværende tidspunkt var i bruk i familien, ikke opplagrede vesker i kott og på loft.

DIGITAL FILM

- Circleshot makes your stills come alive.* Circleshot Aps. <http://goecker.23video.com/4718320.ihtml?token=0d2d0058d8d66df410cb0c3f93508cc2&photo%5fid=4718246> (nedlastet august 2014).
- Bakken, Øivind Möller & Kirsten Linde 2011a. *Brødavdeling i supermarked – Brød i Norden.* Akershusmuseet. <http://www.akersmus.no/museumstjenesten/?mid=3034&pid=3034&art=8599> (nedlastet august 2014).
- Bakken, Øivind Möller & Kirsten Linde 2011b. *Brødskjærmaskin – Brød i Norden.* Akershusmuseet. <http://www.akersmus.no/museumstjenesten/?mid=3034&pid=3034&art=8343> (nedlastet august 2014).
- Linde, Kirsten 2011. *Brødregistrering – Brød i Norden.* Akershusmuseet. <http://www.akersmus.no/museumstjenesten/?mid=3034&pid=3034&art=8301> (nedlastet august 2014).

LITTERATUR

- Aall, Hans 1925. *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer. Kort veiledning.* Oslo: Norske Museers Landsforbund.
- Andersen, Charlotte 2006. *Modelfotografi. En genres anatomi.* København: Museum Tusculanums Forlag.
- Austerheim, Hilde L. & Rune Holbek 2003. *Vei i vellinga. Håndbok i dokumentasjon av museumsgjenstander.* Oslo: ABM-utvikling.
- Batchen, George 2006. *Forget Me Not: Photography and Remembrance.* New York: Princeton Architectural Press.
- Bjørli, Trond 2008. "Fotografiet mellom modernisering og modernism." I Ekeberg, Jonas & Harald Østgaard Lund (red.). *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005.* Oslo: Forlaget Press, 28–36.
- Bjørli, Trond 2013a. "Gjenstandsfotografiets kvaliteter fra Jenny Arnesen til Anne-Lise Reinsfelt."

- 70 I Astrid Santa (red.). *Gjennom fotografens linse*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 24–33.
- Bjorli, Trond 2013b. "Museumsforleggeren Hans Aall." I Inger Jensen, Kari Telste & Birger Østby (red.). *Forskning og fornyelse – By og bygd 70 år*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 64–89.
- Dahlgren, Anna 2010. "Dräktbild, modebild, tidsbild." I Christina Westergren & Berit Eldvik (red.). *Modemedvetna museer*. Fataburen, Nordiska museets og Skansens årsbok, 55–73.
- Dahlman, Eva (red.) 1999. *Verklighetsbilder? Om fotografier och fotografier i museernas samtidsdokumentation*. Stockholm: Nordiska museet/Samdok.
- Ekeberg, Jonas & Harald Østgaard Lund (red.) 2008. *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005*. Oslo: Forlaget Press.
- Edwards, Elizabeth 2012. "Objects of affect: Photography beyond the image." *Annual Review of Anthropology* 41, 221–234.
- Edwards, Elizabeth & Matt Mead 2013. "Absent histories and absent images: Photographs, museums and the colonial past." *Museum & Society* 11:1, 19–38.
- Frizot, Michel (ed.) 1998. *A New History of Photography*. Köln: Könemann.
- Fägerborg, Eva & Svein Gynnild (red.) 2011. *Brød i Norden. Samtid, digitale medier og museer*. Norsam.
- Gauksstad, Kristin Margrethe 2013. "Anne-Lise Reinsfelt – den visuelle etnologen." I Astrid Santa (red.). *Gjennom fotografens linse*. Oslo: Norsk Folkemuseum, 58–67.
- Gautrand, Jean-Claude 1998. "Photography on the spur of the moment. Instant impressions." I Michel Frizot (ed.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 233–241.
- Haraway, Donna, 1988. "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist Studies* 14:3, 575–599.
- Hauan, Marit & Anita Maurstad (red.) 2012. *Museologi* på norsk. Universitetsmuseenes gjøren. Oslo: Akademika forlag.
- Hjemdahl, Anne-Sofie 2013a. "Da motedrakt ble historie i Kunstindustrimuseet – om å etablere kunnskap med ting." *Heimen*, 50, 215–229.
- Hjemdahl, Anne-Sofie 2013b. "Liv i museet – Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær 1928–1960." *Tidsskrift for kulturforskning*, 12:3–4, 101–107. (Presentasjon dr. avhandlinger.)
- Kjeldstadli, Knut 2008. "Fotografier og historie." I Jonas Ekeberg & Harald Østgaard Lund (red.). *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005*. Oslo: Forlaget Press, 14–20.
- Larsen, Petter & Sigrid Lien 2006. *Norsk fotohistorie. Fra daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Lillehammer, Grete 2012. "'Ta den ring og la den vandre...' Fra fast kulturminne i landskapet til løst kulturminne i et museums magasin." I Marit Hauan & Anita Maurstad (red.). *Museologi* på norsk. Universitetsmuseenes gjøren. Oslo: Akademika forlag, 169–193.
- Linde, Kirsten 2006. "Vesker til begjær og besvær." *Akershus Imellom* 2, 4–5.
- Linde, Kirsten 2010. *Julebelysningsprosjektet*. Utendørs julebelysning som visuell kommunikasjon, Akershusmuseet. <http://www.akershus.no/?mid=249&art=7507> (nedlastet mars 2014). Fotos fra Julebelysningsprosjektet. Digitaltmuseum. <http://www.digitaltmuseum.no/search?query=julebelysning>
- Linde, Kirsten 2012. *Vesker til begjær og besvær*. Akershusmuseet. <http://www.akershus.no/museumstjenesten/?mid=3034&pid=3034&mod=7&art=9750> (nedlastet mars 2014). Fotos fra Veskeprosjektet. Digitaltmuseum. <http://www.digitaltmuseum.no/search?query=veskeprosjektet&js=1>
- Linde, Kirsten & Ingrid Vatne 2007. "Det lyser mye i stille grender." *Tidsskrift for kulturforskning*. Novus forlag 6:3, 45–50.

- Museumshåndboka* 1980. Håndbok i museums- og vernearbeid. NKKM/NNML.
- Nyvang, Caroline 2013. "Syn for sagn. Tre fotografiske dokumentationsprosjekter 1895–1927." *Tidsskrift for kulturforskning* 12:1, 5–22.
- Santa, Astrid (red.) 2013. *Gjennom fotografens linse*. Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Schwartz, Joan M. 2007. "Having new eyes: Spaces of archives, landscapes of power." *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1, 321–362.
- Schwartz, Joan M & Terry Cook 2002. "The making of modern memory." *Archival Science* 2, 1–19.
- Sæther, Susanne Ø. 2008. "Arkivets estetikk." I Jonas Ekeberg & Harald Østgaard Lund (red.). *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855–2005*. Oslo: Forlaget Press, 38–45.
- Talleraas, Lise Emilie Fosmo 2014. *Samtidskoden. Sluttrapport*. Samtidsnett, Nasjonalt nettverk for samtidsdokumentasjon ved museer (upublisert).

Kirsten Linde, *cand.phil.hist.*, konservator
 kirsten.linde@akershusmuseet.no

Akershusmuseet
 Postboks 168, Strømsveien 74
 NO-2011 Strømmen, Norge