

Museumsforleggeren Hans Aall

Artikkelen tar opp en kjent, men lite påaktet side ved Hans Aalls museumsoppbygging i Kristiania: Omtrent samtidig som Norsk Folkemuseum åpnet friluftsmuseet på Bygdøy i Oslo, startet museet en omfattende satsing innenfor et medium som hadde gjennomgått en stille revolusjon ved introduksjonen av den fotografiske rasterklisjeen på 1880-tallet¹, nemlig boktrykket. Denne artikkelen bruker denne siden ved Aalls museumssatsing til å drøfte Folkemuseet som en satsing på et konglomerat av medier, og samtidig minne om radikaliteten i de skandinaviske pionerens museumsvisjoner, som historisk sett ofte er temmet og begrenset nettopp gjennom begrepet «friluftsmuseum». Friluftsmuseenes idégrunnlag og historie fikk et nytt standardverk ved Sten Rentzhog i 2007, og artikkelens avsluttende drøftinger går i dialog med deler av argumentasjonen i Rentzhogs bok.

I - Innledning

DOKUMENTASJONEN SOM FORSVANT

Utgangspunktet for denne artikkelen var en undersøkelse av det jeg oppfattet som særskilte kvaliteter ved Norsk Folkemuseums gjenstandsfotografi gjennom drøyt hundre år. Museets gjenstandsfotografier var ikke bare gode beskrivelser. Det er tydelig at man også alltid har lagt ned en særlig omhu i å skape vakre gjenstandsbilder. Norsk Folkemuseums fotografiske samlingsdokumentasjon representerte også en tidlig satsing sammenlignet med andre museer: Museet ansatte fotograf allerede i 1917. På denne tiden ble ikke fotografier brukt i utstillinger på Folkemuseet² og den viktigste begrunnelsen for å ansette fotograf var behovet for å fotografere museets gjenstander. Den systematiske utnyttelsen av fotografiske tjenester i oppbyggingen av museets kataloger for dokumentasjon av egne samlinger og tilrettelegging for forskning, ble detaljert beskrevet i en håndbok om museumsteknikk som museets grunnlegger og første direktør, Hans Aall, utga noen år senere. Inntrykket av Aall som museumsdokumentasjonens fremste talsperson ble endelig befestet ved hans faglige testamente, en pamflett med den megetsigende tittelen *To ting som stiller alt annet i skyggen*, utgitt ett år før hans død i 1946. Det ene av de to presserende behovene Aall her peker på, var behovet for fotografisk produksjon av en bildekatalog over gjenstandene. Man har derfor antatt at den viktigste begrunnelsen for fotografens plass på Norsk Folkemuseum var fotografisk dokumentasjon av gjenstandene og bildeproduksjon til Billedkatalogen.

Ved nærmere ettersyn stemmer imidlertid ikke dette helt. For når Aall ansatte fotograf i 1917, hadde museet allerede brukt en liten formue på gjenstandsopptak helt siden 1900. Disse gjenstandsbildene ble brukt i museets publikasjoner, både utstillingskataloger, førere og særlig i den ambisiøse bokserien *Gammel norsk Kultur*. Og når fotografen Jenny Arnesen ble ansatt i 1917 har dette trolig også å gjøre med at Norsk Folkemuseum nå startet arbeidet med en ny og enda mer omfattende publikasjonsserie, *Norske bygder*. Når Aall fremholder gjenstandsfotografering og produksjon av en gjenstandskatalog i 1945 som en «.ting som stiller alt annet i skyggen», har dette mye å gjøre med at Aall gjennom et halvt århundre som museumsdirektør har hatt det for travelt med å drive formidling gjennom rikt illustrerte publikasjoner til å prioritere gjenstandsdokumentasjon. Som et av



Første oppslag i katalogen *Særutstilling 1 Nationaldragter* fra 1903. Denne versjonen av utstillingskatalogen har kun fotografier med bildetekst som forteller hvor hver enkelt drakt på bildet kommer fra.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

svært få museer i Norge hadde Folkemuseet hatt en ansatt fotograf i 25 år, men ikke greid å dokumentere gjenstandssamlingene. Aall har ikke fulgt sine egne råd. Det kunne være fristende å si at han prioriterte i tråd med sin opprinnelige museumsvisjon og ikke med den museumsetikk og museumspraksis han selv var den fremste talsperson for. Det er langs slike linjer argumentasjonen skal utvikles videre i denne artikkelen.

FØLELSER VERSUS VITENSKAPELIGHET

Fremstillingen av Hans Aall ovenfor stemmer ikke helt med det innarbeidede bildet av ham som den store fanebærer for dokumentasjon og vitenskapelighet i museet, og som den som ikke riktig turte eller ønsket å løfte formidlingsarven etter Arthur Hazelius, slik andre sies å ha gjort.

Arthur Hazelius (1833-1901) er internasjonalt den mest kjente av de skandinaviske museumspionerene. Han er også gjerne sett som den som grunnla folkemuseumsbevegelsen – og samtidig innstiftet en sprikende arv mellom saklig vitenskapelighet og fantasifull formidling. Denne arven fikk sitt mest opprivende uttrykk i den såkalte «installasjonsstriden»³ etter Hazelius' død i 1901, og endte i Stockholm i 1963 med delingen av Hazelius' skaperverk i



RUNDTUR PAA NORSK FOLKEMUSEUM

JENNEM Stadsporten, en nagsig Eberligning af den gamle i Bergen fra 1628, frem til Torvet. Rundt dette ligger *Kildehaug, Kirken, Depotbygningen og Omskaret*, hvori *Museets Samlinger* er opstillet og fordelt i 30 Saler og Rum, som *Planerne* viser. Fra *Rodehuset* gaaer vi op *Bakken* og tilvenstre gennem *Slagten* frem til *Telemarken*, hvis *Løft* og *Bør* (Fig. 1) fra *G. Rofhus* i *Mo* baade i *Form* og *Skaar* er gode *Eksempler* paa denne *Egns Stabbur*. *Tilhøje* og *tilvenstre* til *Sartedalen*, hvor *Aamintoren* (Fig. 2) *dalstuer* (Fig. 3). Den første, *vort Lands sidste Beboerhus* af *Tine*, er *Rokstuen* fra *Rausland* i *Opdal*. De rigt forvirede *Dorsstøber* og *Rundeindskriften* over *Døren* viser tilbage til det 13. Aarh. *sidsste Halvdel*, og det hoi *Rum*, hvor et *sparsomt* *Lys* fra *Lørens* falder ned paa *Bænken*, *Langbordet* med sine *lone* *Fødder* og *Jordgæst* — en *Stormands Hus* stod paa *Gosli* i *Flesberg* og er *Gave* fra *A.S. Holmenkollen* *Turisthotel* og *Sanatorium*. Nu gaaer vi rundt *Rauslandstuen* med til *Hallingdal*, tilhøre *forbi* *Milstenen* med *Christian V's* *Navnetrak*, *Gurshangen* og frem til *Valdens*. *Stuen* her, fra *Haalen* i *Hurum*, er endnu under



Fig. 1



Fig. 2

RUNDTUR PAA NORSK FOLKEMUSEUM

Arbejde. Saa følger vi *Kongeveien* til *Milstenen* og gaaer tilbage *forbi* *Tømmekirken* fra *Østerdalen*, *over* *Haugen* og *tilvenstre* med til *Østfoldsgaarden* med sine to *Sauer* (Fig. 4). *Vinterstuen* har den *for* *Dalen* *eiendommelige* *Barflov* *over* *Forstuen*, *Stue* med *saabest*, men *paasidet* *Loft* og *stor* *Preis*. Den er *skjænket* af *Godeiser* *Simen* *Landet* og *stod* paa *Gammelste* *Tømmer* i *Storveldealen*. *Sommerstuen* er en af de *store*, *lyse* *Østerdalsstuer* med *rigt* *Bohave*, en *Storgaardstue* fra *Kilde*. *Aaust*, hvis *Eder* *H.* *Tuller* *Kilde* har *skjænket* *saavel* denne som *Tømmekirken* og *Løftet* *borde* paa *Jordet*. *Fra* *Barflovstuen* gaaer vi op til *Kirkeveien* og følger denne *forbi* to *Milstenen* med *Christian VII's* *Navnetrak* *helt* frem til *Gods* *Stavkirke* (Fig. 5) og de *andre* gamle *Bygninger*, som *Kong Oscar II* har *lad* *sætte* op og *skjænket* til den *norske* *Stat*. I *Kirken* ser vi et godt *Eksempel* paa *Stavkirken* i sin *fuldt* *udviklede* *Form*. Den er *stærkt* *restaureret* i *80-Aarene*, men *dens* *alder* *Dels* *stammer* fra det 13. Aarh. *Midt* imod ligger *Hovestuen* (Fig. 6) fra *Lillehaeren* i *Telemarken*, *skjænket* af *Ole* *Haave*. *Stuen* er *opført* 1738 og *kjendtegner* ved sin *Størrelse*, *rige* *Bohave* og *Hungeraad* en *Storbondes* *vakre* *Hjem* i *Telemarken* i det 18. Aarh. *Ved* *Siden* af



Fig. 4



Fig. 5

de to institusjonene Nordiska museet og friluftsmuseet Skansen (Bjørli 2000:86–89).

I Norge sees de to store friluftsmuseumsgründerne Hans Aall (Norsk Folkemuseum, stiftet 1894) og Anders Sandvig (De Sandvigske Samlinger - Maihaugen, åpnet 1904 etter å ha eksistert som privat samling i lengre tid) gjerne som forvaltere av hver side av denne arven etter Hazelius. Den geniale «amatøren» og tannlegen Sandvig ville, litt spissformulert, skape Maihaugen som en form for opplevelsespark med ekte bygninger som det historiske teaterets kulisser. Hans All er derimot kjent for å ha forvaltet sitt friluftsmuseum med en viss frykt for levendegjøring og illusjoner, som kunne få hans stuer i friluftsmuseet til å se under- og umøblerte ut i forhold til Sandvigs iscenesettelser. I sin samtid og i ettertid er Hans Aall derfor ofte blitt oppfattet som den saklige, vitenskapelige og nøyaktige «tørrpinn» som holder resten av det fremvoksende museumsnorge i ørene med sin presise «Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer. Kort veiledning» (1925), mens Anders Sandvig utgjorde motsatsen med Maihaugen som en levende billedbok over Gudbrandsdalens kulturhistorie (Buggeland og Ågotnes 1987).

Dette er en velkjent historie – og kunne man tilføye – kanskje også en nødvendig og fruktbar antagonisme i norsk museumshistorie, en motsetning som har bidratt til å «lade» utviklingen innen norske kulturhistoriske museer helt opp til vår tid. Alle museumsledere og faglig ansatte innenfor folkemuseene har siden den gang måttet forholde seg til, vedlikeholde og oppdatere denne konfliktlinjen mellom vitenskap og opplevelse i forhold til utvikling av sitt museum.

Blant de skandinaviske museumspionerene var denne konfliktlinjen kanskje aller mest tydelig nettopp for Hans Aall i hans egen utvikling av Norsk Folkemuseum. Det er i alle fall mye som tyder på at Aall var seg smertelig bevisst utfordringene i denne motsetningen.⁴ Folkemuseets rolle i utvikling av etnologifaget er ett eksempel.⁵ Den siden ved Hans Aalls museumssatsing som her skal drøftes, Folkemuseets store satsing på publikasjoner, utgjør et annet. Dette var et satsingsområde der museet kunne dyrke både vitenskapelighet og visuell formidling på samme tid. Det var også et område for muse-

RUNDTUR PAA NORSK FOLKEMUSEUM

ligger det store Telemarkstabbet med lukkede Svaler fra Bredal i Næstved (Fig. 7). Paa Kirkens anden Side ser vi det gamle Loft fra Ribeaa i Sønder Frø, Gudbrandsdalen (Fig. 8), et almindeligt Middelalderloft med utværdig Trap op til Soverummet, som er omgivet af



Fig. 5

Svaler med „Hemmelighed“. Tæt ved finder vi en Røktæve fra Kjøllerberg i Valle, Sørøstlandet, lig Aamløsten, men uden Forstue



Fig. 6

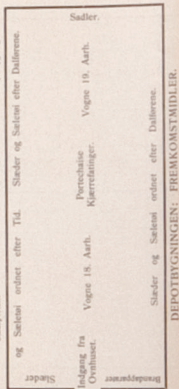


Fig. 7

og Kove, som for Flytningen var nedrevet. Herfra gaar Byveien ned forbi Miløstøper fra det 18. Aarh. til Henrik Wergeland's Lythus, som skjenkedes Museet af Overpolitibetjent H. T. Heggen og tidligere stod i Damstrædet.



Fig. 8



umsformidling der Aall synes å ha overgått langt de fleste, både daværende, senere og nåtidige museumskonkurrenter, nemlig i formidling på trykk. Her fremstår Aall plutselig som den store formidleren.

FORMIDLING VERSUS DOKUMENTASJON

Det var altså dette Aall (for)brukte sine fotografiske ressurser på. Grunnlaget for de spesielle kvalitetene ved Norsk Folkemuseums gjenstandsfotografi lå i at fotografene frem til andre verdenskrig ofte fotograferte til en illustrasjon i en katalog eller bok – eller gjorde opptak som med stor sannsynlighet ville bli det. Med dette som utgangspunkt og regel ble standarden for fotografenes gjenstandsopptak mye høyere enn en ren bildekatalog krevde, og kanskje mer på linje med reklamefotografens.

Grunnlaget for kvalitetene ved Norsk Folkemuseums gjenstandsfotografi lå dermed ikke i det som har vært oppfattet som Norsk Folkemuseum og Hans Aalls paradegren; dokumentasjon. Det lå heller ikke i at samlingsdokumentasjon hadde førsteprioritet, slik hans museumshåndbok foreskrev. Grunnlaget for de spesielle kvalitetene i Folkemuseets gjenstandsfotografi lå simpelthen i formidling.

Denne oppdagelsen var litt overraskende for meg, fordi Aall i norsk og skandinavisk museumshistorie, i det minste i friluftsmuseers historie, som nevnt er tildelt det ringhjørnet som heter dokumentasjon, mens de store formidlerne som kanskje sto nærmere friluftsmuseets egentlige sjel og kjerne, var Hazelius og Sandvig. Men her skal jeg vise at Aall i alle fall på ett område prioriterte formidling på bekostning av museumsdrift og dokumentasjon høyere enn noen samtidige eller senere museumskolleger har vært i nærheten av. Jeg skal også stille spørsmålet om ikke Aalls forleggervirksomhet representerte en utvikling av folkemuseets idé som lå nærmere friluftsmuseets sjel, slik Sten Rentzhog definerer museumspionerens visjonære målsetting (Rentzhog 2007).

Norsk Folkemuseum. Kort fører med planer (1907). Selv i en kort utbrettsfører fikk besøkende med seg et minne i form av en rikt illustrert rundtur, med planer over både området og utstillinger. Baksiden viste detaljert plan over «Ridehuset: Bygderum og Tidsværelser» samt plan over «Ridehusets Galleri: De systematiske Samlinger».

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

II - Museet som forlagshus

NORSK FOLKEMUSEUM SOM KUNNSKAPS- OG FORLAGSHUS

Aalls satsing på publikasjoner går helt tilbake til Norsk Folkemuseums etablering på Bygdøy, noe som selvfølgelig kan ha å gjøre med at han som bibliotekar var boklig orientert, at han «kunne» bøker, og fulgte den pågående endringen av bøkens utstyr og illustrasjoner gjennom integrering av fotografiske teknologier i boktrykket. Han hadde arbeidet både ved Universitetsbiblioteket og med oppbyggingen av Kristiania Kunstindustrimuseums fagbibliotek.⁶ Aall hadde også en form for folkloristisk skoloring gjennom innsamlingsarbeid av muntlige tradisjoner for Moltke Moe, og hadde museumserfaring gjennom innsamlingsarbeid og kuratorvirksomhet for utstillingen i Trondheim, som skulle utgjøre startpunktet for Sønnensfjeldske Kunstindustrimuseum. Selv om Aall knapt var 25 år da Folkemuseet ble stiftet, hadde han likevel en allsidig erfaring.

Hans egen skapelse, Norsk Folkemuseum, ble stiftet desember 1894. De første årene leide museet lokaler i Kristiania mens man søkte etter en egnet tomt. Valget falt på Bygdøy, der tomt ble innkjøpt 1898. Typisk for Aall ble byggingen av museet kombinert med Den Kulturhistoriske Udstilling 1901, som dermed fikk bidra både med utstillingslokaler og gjenstander til det nye museet.⁷ Norsk Folkemuseum åpnet på Bygdøy i mai 1902 (Hegard 1994).

Det som da ble åpnet var en form for bymessig avdeling med utstillingslokaler og et friluftsmuseum, «Landsbygden». Det hele var foreløpig nokså beskjedent, omtrent som plantegningen i museets første generalplan fra 1898. Et poeng her er at Aall ikke skilte mellom europeisk bykultur og nasjonal folkekultur, men først og fremst søkte å forene by- og bygd, slik det også var tydelig i samlingsordningen fra første stund, og kom til uttrykk i selve museumsanlegget (Bjørli 2000). «Friluftsmuseet» var for Aall som utstilling en underordnet del av «Folkemuseet».

Ved åpningen av museet i 1902 synes Aall allerede å ha planlagt en omfattende satsing på kunnskapsoppbygging og kunnskapsformidling i form av førere, kataloger og bøker.⁸ I 1903 fikk museet for første gang tillatelse av politiet til å holde et landsdekkende lotteri. Et kontaktnett ble bygget opp, og lotteriet fikk en egen administrasjon på museet. Deler av lotterioverskuddet ble brukt til innsamlingsvirksomhet, men det viktigste var publikasjonene. «Forretningsprincippet i Lotteriet har været at yde mest mulig af nyttige gjenstande og Folkeoplysende Skrifter», skrev Aall til Justisdepartementet i 1906 (etter Hegard 1994:55). Det viktigste resultatet av lotteriet var at museet ved hjelp av denne inntekten kunne finansiere en utvidelse av museets virkeområde ved hjelp av moderne trykketeknologier.

TRYKKEREVOLUSJONEN SOM SKJEDDE I DET STILLE

Hans Aalls tidlige satsing på publikasjoner med basis i lotteriinntekter har lenge vært godt kjent. Aall og Kjellberg omtaler satsingen i henholdsvis 25-årsberetningen og 50-årsberetningen (Aall 1919, Kjellberg 1945). Tonte Hegard nevner det flere steder i sin store Aall-biografi (Hegard 1994) og i artikkelforfatterens hovedfagsoppgave om samlingenes første ordning, er dette fremme (Bjørli 2000). Likevel har dette ikke riktig vært sett og forstått, i alle fall ikke av meg, før jeg på omtrent samme tid tilfeldigvis skulle komme til å skrive både om fotografiske illustrasjoners gjennombrudd på trykk i Norge, og en artikkel om Norsk Folkemuseums gjenstandsfotografi (Bjørli 2013).

En årsak kan være at autotypiens revolusjonerende forenkling av bruk av illustrasjoner i trykksaker, være seg magasiner, hefter og bøker, likevel ikke var noen revolusjon. Den er en nyvinning som både er godt kjent og kanskje ikke ble oppfattet som helt «ny» - spesielt ikke av ettertiden som har fokusert på helt andre teknologier i tiden, som filmen, som ble vist første gang i Kristiania i 1896.⁹ Den «stille» trykkerevolusjonen kan

aabenbarer en tydelig afsmag for dens symmetriløse og lunefulde formleg. Til Norge er adskillige af disse



Fig. 14. Norsk stol i Chippendalemonster.

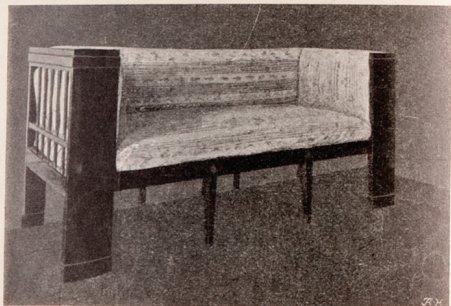


Fig. 15. Sofa fra det 18. aarh. slutning.

møbler komne, der tydelig fortæller om solid engelsk smag. Vore egne hjemlige møbelsnedkere baade i by



Fig. 16. Stol fra det 18. aarh. slutning.

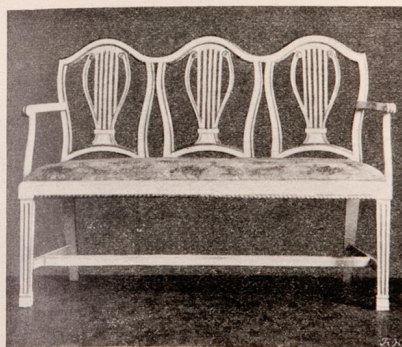


Fig. 17. Sofa fra det 18. aarh. slutning.

og paa land er stærkt paavirket af denne grundlæggende engelske møbeltegner. (Fig. 14).

med god grunn ha blitt sett som en evolusjon, som en direkte fortsettelse av en vekst på 1800-tallet i illustrerte utgivelser som oppfinnelsen av litografiet i 1799 og tresnittets forfining til xylografi på samme tid la grunnlaget for (Benson 2008). Fremveksten av illustrerte magasiner og nyhetsaviser har bidratt til å gjøre dette til i all hovedsak et 1800-talls fenomen. At oppfinnelsen av autotypien eller rasterklisjéen delvis kan sees som en fotografisk oppfinnelse, peker i samme retning. Dessuten er koblingen av fotografer og trykk ofte gjort og beskrevet gjennom fremveksten av spesialiserte fotografyrker, for eksempel pressefotografen, og i mindre grad basert på studier om faktisk bruk av fotografier i magasiner og bøker.¹⁰

Introduksjonen av autotypien rundt 1880 fører til at fotografiske illustrasjoner blir vanlig i norske bokutgivelser fra ca. 1890¹¹, og med økende og mer effektiv utnyttelse av

Oppslag side 15-17 i heftet «Lidt om bænk og stol» av Harry Fett, utgivelse nr. 2 i *Norsk Folkemuseums smaaskrifter*. Utgitt på «Norsk Folkemuseums Forlag» i 1906.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

rastrerte illustrasjoner gjennom de neste to tiårene. Aall har fulgt denne utviklingen siden han startet sin profesjonelle karriere som ulønnet volontør ved Universitetsbiblioteket som 21-åring i 1890 (Hegard 1994:28).

Museumslotteriets fremste formål var å finansiere museets satsing på disse nye mulighetene i trykk. Folkemuseet hadde allerede i 1902 inngått avtale med Alb. Cammermeyer Forlag om å utgi bokserien *Gammel norsk Kultur* i tekst og bilder. Aalls geniale plan var å finansiere forskning og vitenskapelig formidling ved å la Norsk Folkemuseums Industrilotteri kjøpe opp et par tusen eksemplarer av hver utgivelse til ekstragevinster. I følge Tonte Hegards Aall-biografi satte dette en forsker i stand til å arbeide med deler av kulturhistorien, og publisere den i en populærvitenskapelig form med mye billedstoff. Hegard siterer Aall: «Et Arbeide som ingen Institution eller Forlægger med vort lille Bogmarked kan magte uden offentlig Bidrag, og det Bidrag af en saadan Størrelse, at der paa lange Tider ikke kan tænkes bevilget». Hvert bind kostet 6–8000 kroner å produsere (Hegard 1994:55). Dette var en genial idé, som ble brukt og videreutviklet i hele Aalls periode. Som Hegard kommenterer, førte ideen også Folkemuseets folkeopplysende program videre.

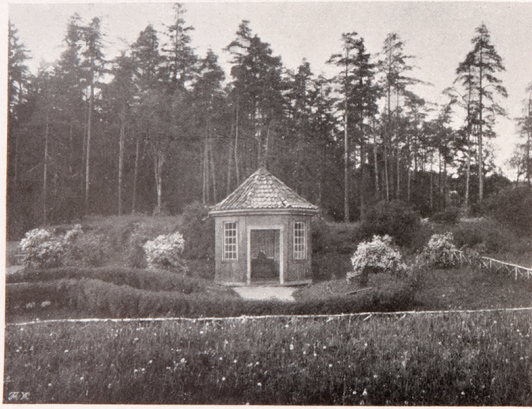
PUBLIKASJONENE

I 1906 kom de to første utgivelsene. Den første var av Gabriel Gustafson, *Norges Oldtid*, mindesmærker og oldsaker. Dette var en påkostet utgivelse med 605 illustrasjoner foruten kart. Den andre var *Gamle norske hjem, hus og bohaver* av Harry Fett; med 492 bilder. I 1907 kom to nye utgivelser. Andr. M. Hansen *Oldtidens nordmænd, ophav og bosætning* og Fr. B. Wallems *Lys og lysstel i norske kirker og hjem* var begge rikt illustrerte. Harry Fetts *Norges kirker i middelalderen* med 426 bilder og kunstbilag kom i 1909. I 1911 kom oppfølgeren *Norges kirker i det 16. og 17. aarh.* Med 378 bilder samt kunstbilag var den knapt dårligere utstyrt. Året før, i 1910, kom *Vore oldeforældres land efter deres egne billeder* med innledning av C. W. Schnitler. Med 91 plansjer og 8 kolorerte prospekter, var den svært rikt illustrert. Det var også Einar Lexows utgivelse av Joh. F. L. Dreiers norske folkedragter i 1913. For å yte Dreiers akvareller størst mulig rettferdighet, presenterte boken 24 fargeplansjer foruten 55 bilder i teksten. De to siste utgivelsene er Carl W. Schnitlers *Norske haver i gammel tid* (1915) og *Norske haver i det XVIII og XIX aarhundrede* (1916), begge disse også rikt illustrerte.

Illustrasjonene var viktige i Aalls utgivelser, noe som blant annet kommer til uttrykk i mengden. Antall illustrasjoner er hentet fra opplistingen av utgivelser i 25-årsberetningen i 1919. Her var illustrasjonene en kvalitet ved utgivelsene som det var viktig for Aall å presentere, selv om de fleste verkene for lengst var utsolgt.

På samme tid som lotteriet kom i stand, hadde Norsk Folkemuseum allerede påbegynt en annen serie: *Norge i gammel tid*. Kulturhistoriske bidrag. Her kom to større utgivelser, begge ved Harry Fett. Den første var *Bilthuggere i Kristiania omkring aar 1700* (1903), den andre var *Yngre norsk folkeornamentik paa mangletrær* (1906). Begge var illustrert, den siste med 144 illustrasjoner. Ifølge Aalls omtale i 25-årsberetningen, «fortsettes utgivelsen av *Gammel norsk Kultur* med seks bind» (Aall 1920:15).

I tillegg til disse seriene kommer blant annet særutstillingene i denne første perioden. Igjen var Harry Fett ansvarlig konservator og utarbeidet katalogene. Disse katalogene var små i format, men rikt illustrerte. Den første var om nasjonaldrakter (1903), den andre tok for seg musikkinstrumenter (1904), den tredje handlet om gamle norske ovner (1905) og den siste i 1907: *Bænk og stol i Norge*. Også utstillingskatalogene var særs rikt illustrerte, i blant var de nesten bare fotografiske bilder. Også etter dette fortsatte museet med særutstillinger (leketøy, gamle saker fra Island og Hallingdalskulturen, men «Dessverre blev ikke materialet så fyldig, at der kunde utgis nogen publikasjoner» (Aall 1920:15). Aall laget nødvendig utstillinger uten samtidig å presentere dem i en publikasjon.



18 WERGELANDS LYSTHUS



19 ROFSHUSLOFTENE FRA TELEMARKEN

I tillegg produserte Norsk Folkemuseum mange førere til museet, og også flere billedhefter. I følge oversikten i 25-årsberetningen var dette blant annet *Billeder av museets bygninger og samlinger* i 1902, et tilbud om å få 19 sink-etsinger med motiver fra museet for ti øre. I 1906 kom en utgivelse med 16 sider av samme fører og til samme pris. Året etter kom *Norsk Folkemuseum i 32 bilder efter fotografier av O. Væring*. Museet vokste raskt, og snart ble det behov for *Et nytt Norsk Folkemuseum*. Billedhefte på 48 sider i 1910. I 1912 kom *Fra by og kirke i Norsk Folkemuseums samlinger*, 84 sider bestående kun av bilder med en kort bildetekst. I tillegg ble det laget en rekke småskrifter, blant annet forkortede versjoner av enkelte utstillingskataloger. Verdt å nevne er også utstillingskatalogen *Til fædrenes minde. 1814-1914 ved K.V. Hammer*, som inneholdt 88 biografier – selvfølgelig med portretter.

Det er en imponerende liste av utgivelser. Produktivitet og utgivelsestakt er imponerende, ikke bare tiden og forholdene tatt i betraktning, produktiviteten er også mye større enn hva museet kan skilte med i senere perioder, heller ikke i dag. Den er også høyere enn ved sammenliknbare museer, sannsynligvis også høyere enn hos det store forbildet, Nordiska museet. Aall kan med denne publikasjonssatsingen virkelig sies å ha forsøkt å føre museumsutstillingen utenfor museumsområdet. Men Folkemuseets satsing på publikasjoner stopper slett ikke her eller med fullføringen av *Gammel norsk Kultur*. Aall forsøker å løfte dette videre, og det på måter som er belysende for hvordan han tenker seg et folkemuseums rolle – og slik utvikle det som Rentzhog ser som den grunnleggende visjonen i folkemuseumstanken ennå videre. Nedenfor skal jeg prøve å argumentere for at Aalls publikasjonssatsing på mange måter er en helt naturlig utvidelse av folkemuseets idé.

Norsk Folkemuseum som billedbok: *Norsk Folkemuseum i 32 bilder efter fotografier af O. Væring*. Lite hefte i postkortformat med tittel og museets logo i rødt trykk på forsiden. Utgitt 1907.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

III - Fotografiske museumsteknologier

FOLKEMUSEET ANSETTER FOTOGRAF

Norsk Folkemuseum satset tidlig på fotografi, og ble i 1917 som nevnt kanskje det første museet i Norge med egen spesialisert fotograf.¹² Dette er tidlig, også i nordisk sammenheng. Nordiska museet ansatte August Christian Hultgren som gjenstandsfotograf i årene 1906 til 1912.¹³ Nordiska museet var imidlertid allerede den gang en mye større organisasjon. I følge Årsberetningen 1917–18 som forteller om Folkemuseets nyansettelse av fotograf, er staben dette året direktør, to fagstillinger med to assistenter og fotograf, samt et minimum av annet personale. Ikke bare tidspunktet, men også den lille staben, røper at fotografen var en høyt prioritert fagstilling for Hans Aall.

Museets nye fotograf, Jenny Arnesen, skulle selvfølgelig fotografere gjenstander til museets illustrerte hovedkatalog. Men ansettelse av fotograf må også ha betydd store innsparinger i forhold til å leie hjelp til fotografering til museets mange og rikt illustrerte publikasjoner. Ansettelsen faller i alle fall sammen med satsingen på en ny stor bokserie. Denne skal vi vende tilbake til nedenfor. Først skal vi se litt på Aalls erfaringer med fotografi og hans egne beskrivelser av fotografiske teknologiers betydning i realiseringen av folkemuseet.

AALL OG FOTOGRAFIET

Da Aall grunnla Norsk Folkemuseum i 1894, arbeidet han på kanten av en fotografisk revolusjon. I løpet av 1880-årene hadde introduksjonen av den fotografiske ferdigpreparerte tørrplaten og rasterklisjeen endret forutsetningene radikalt for bruken av fotografisk teknologi i dokumentasjon og formidling.

Fotografiet ble som kjent lansert allerede i 1839, i form av daguerrotypiet som en direkte positivprosess. Fotografiet som en negativ-positivprosess med mulighet for et stort antall kopier, ble først vanlig etter at glass ble introdusert som bærer av lysfølsom emulsjon på 1850-tallet. Fram mot slutten av 1880-årene, da tørrplaten kom, var det imidlertid ennå tungvint å være fotograf, ikke minst på reiser. Å frakte med seg mørkerom og preparere, eksponere og fremkalle mens emulsjonen ennå var våt, var tungvint og krevde såpass store yrkeskunnskaper, at det i praksis nesten bare var profesjonelle fotografer som kunne gjøre dette (Larsen og Lien 2008). Det var fortsatt enklere å bruke blyant og eventuelt akvarellpensel på reise for å dokumentere hva man hadde sett. En del av den klassiske utdannelsens utrustning var å kunne tegne.

Men tegning var «kunst». Når Arthur Hazelius, Nordiska museets og friluftsmuseets Skansens grunnlegger, i 1890 drøfter hvordan man vitenskapelig best 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 trenede tegnere som arkitekter 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).¹⁴

Hazelius' tanker om bruk av fotografiapparat i innsamling og feltarbeid i 1890, hvilte på gjennombruddet for den fotografisk fabrikkpreparerte tørrplaten, og i forlengelsen av dette, amatørfotografiet. Nå behøvde ikke fotografen lenger sensibilisere eller fremkalle de fotografiske platene under reise, men kunne i prinsipp bruke et kamera med glassplater (etter hvert plastfilm) som andre kunne fremkalle ved hjemkomst. Dette ga nye muligheter for de fremvoksende kulturvitenskaper, ikke bare når det gjaldt praktiske fordeler: Fotografi ble viktig i museumsarbeidet fordi det ble oppfattet som en mekanisk og objektiv virkelighetsrepresentasjon. Fotografisk avbildning av gjenstanden var nøytral



22. Hofsfossen

og objektiv, fullt forenlig med et positivistisk vitenskapssyn. Slik sitatet ovenfor av Hazellius antydet, så bidro bruken av fotografiapparatet i seg selv til et skinn av vitenskapelig behandling av gjenstanden.

I følge Haakon Shetelig's historie om norske museer var Hans Aall selv en pioner i bruken av fotografi i museumsarbeidet. Hos Shetelig er en av de tidligste referansene til bruk av fotografiapparat i norsk museumsarbeid å finne under omtalen av kunstindustriutstillingen som Aall lagde i Trondhjem i 1893. De mer verdifulle tingene ble da fotografert. Dette ble ansett som viktig med tanke på oppbygging av et Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i etterkant utstillingen (Shetelig 1944). I arbeidet med oppbyggingen av Norsk Folkemuseum må Aall ha innledet et utstrakt engasjement av fotografer, senest med forberedelsene til Den Kulturhistoriske Udstilling i 1901. Denne ble dokumentert i rikt illustrerte kataloger, en praksis som Aall bare intensiverte i forhold til utstillinger og forskningsprosjekter de neste årene.

Aall tok også tidlig - og i en utstrakt bruk opp - fotografi i innsamlings- og dokumentasjonsreiser. Da Gisle Midttun ble ansatt i 1910 for å drive innsamling og dokumentasjon av norsk bygdekultur, ble fotografiapparatet et av hans viktigste verktøy. Illustreringen av Norske bygder viser at det også ble flittig brukt.

Midttun fotograferte mest hus, tun, landskap og gjenstander. Fotografi ble lite brukt

Illustrasjon fra «Vore oldeforældres land efter deres egne billeder». Utgivelse 1910 i serien *Gammel norsk kultur* med «64 plancher og 8 kolorerede prospekter», med innledning av C. W. Schnitler. Illustrasjonen viser en av de fargelagte illustrasjonene, nummer 22, Hofsfossen. Bildeinteressen ledet også til eldre tiders bildekulturer i jakten på «kulturbilleder».

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

i dokumentasjon av arbeidsliv og miljø, slik det ble vanlig i nyere tid. Midttun gjør heller ikke serieopptak for å demonstrere momenter i et arbeidsforløp. Slike tanker kan likevel ikke ha vært langt unna. Norsk Folkemuseum tar allerede fra 1933 opp kamera i filmdokumentasjon av arbeidsliv.¹⁵

AALLS HÅNDBOK I MUSEUMSARBEID

Vi har så langt sett at fotografiske teknologier var viktig for museumspioneren Aall, ikke minst for å utvide museets nedslagsfelt i samfunnet. Det siste ga seg uttrykk i satsingen på kostbare publikasjoner der fotografiske illustrasjoner var sentrale, i blant nesten det eneste budskapet. Fotografiapparatet ble også viktig i museets feltarbeid, og ikke minst var fotografiske bildeteknologier viktig i museets indre arbeid. Summen av fotografiske oppgaver ble til slutt så stor at Aall så seg tjent med, kanskje tvunget til, å ansette fotograf.

Men fotografi var mer enn som så i Aalls museumsoppbygging. Hvorfor og hvordan gir Aall et mer detaljert svar på i sin håndbok i museumsarbeid: *Arbeid og orden i kulturhistoriske museer. Kort veiledning* (1925). Denne boken inneholder mye om fotografi, faktisk er fotografi så allestedsværende at en kunne være fristet til å påstå at Aalls sentrale museumsteknologi er fotografisk, i den forstand at museets indre dokumentasjon, arkiviske minne og arbeidsmåter langt på vei synes strukturert gjennom fotografiske teknologier.

Museumshåndboken kan sees som resultat av et initiativ Aall tok på det skandinaviske museumsmøtet i 1915¹⁶, der han redegjorde for hvordan han så for seg at alle museer hadde standardiserte billedkataloger over samlingene (Hegard 1994:83). Aalls bok er en håndbok i museumsforvaltning – en museumsforvaltning der fotografiske teknologier i avgjørende grad setter rammene for arbeid med orden, lagring, forskning og formidling. Boken beskriver inngående merking og oppbevaring av glassplatenegativ, oppbevaring av originale fotografier, føring av håndkatalog (for gjenstander), innføringsbok til billedsamling, særregistre til billedsamling, om merking og oppbevaring av klisjeer og også om oppbevaring av lysbildesamlinger (til foredrag og forelesninger).

Med unntak av veiledningen i oppbevaring av klisjer, minus datateknikk og noe materialbruk, virker boken også ganske moderne. Retrospektivt virker Aalls holistiske og detaljerte beskrivelse av fotografi og museumsdrift mer moderne enn mye av det som ble skrevet om fotografiske teknologier i museet på 1970- og 80-tallet. Boken beskriver museumsdrift på en adekvat måte for nesten hele det 20de århundre, frem til datateknologi ble grunnlag for forvaltning av både gjenstander og metadata i de siste tiårene.

I sum kan en kanskje si at fotografi er Aalls sentrale museumsteknologi. Slik er det mulig å lese boken ikke bare som en håndbok i dokumentasjon, men også som en håndbok i hvordan museet bygges opp som en form for (fotografisk) informasjons- og mediesentral, der ulike fotografiske teknologier for lagring og kommunikasjon av museets (vitenskapelige) fakta beskrives.

BILLEDKATALOGEN

Aalls museumshåndbok er en ideell beskrivelse. I denne ideale virkeligheten var fotografiske teknologier, om ikke overalt, involvert i mye av museumsarbeidet. Ikke minst var det viktig i operasjonalisering av gjenstandssamlingene til forskning, bevaring og formidling. Dette ble gjort gjennom kataloger, der noen registre var dedikert til orden og kontroll, mens andre kataloger tilbød oversikt og informasjon i forskningsarbeidet. Idealet var at forskeren kunne overskue og sammenligne et gjenstandsområde fotografisk, i form av en katalog over samlingene med fotografier av alle gjenstandene.¹⁷

Hans Aalls beskrivelse av de fotografiske teknologiers rolle i museets «indre» liv, kan leses som en måte å synliggjøre, ordne, og tilrettelegge visuelle fakta på bestemte måter.



Fig. 149. Apokalyptens rytme. Fra Mariakirken. * R. M. Forf. ind.



Fig. 150. Kristus i vespresen. Fra Bore kirke. * N. F.



Fig. 151. Kristus i skjøer. Fra Sigdal kirke. * N. F.

ger. Giordano Bruno som ofte fremstilles som en ekte renaissancefilosof hører netop ved sine pantheistiske drømme den nye tid til, den tid som peger over renaissanceen.

Michel Angelos dommedagshilleder er denne tids hovedverk, dens kunstneriske credo. Det er dommen og angstens dag og selv Maria sidder skjælvende ved sin søns side. Pietismens dystre religiositet faar her sit sterke udtryk. Man aner foran dette billede den angst og rædsel som plager de tusender af sjæle, som gribes af pietismens mørke religiositet.

Dette er barokkens første periode. Den dystre pessimisme afløstes dog snart af mildere strømninger; man finder en slags nydelse i alle disse sindsbevægelser. Nu blev Corregio den ledende aand, en epikerer paa det religiøse følelseslivs område. De mandige bevægelser blir smaa nervøse

yttringer, den fortvilede angst lærtrøtt hulken. Renaissanceens mandighed, som baroken ogsaa arver brytes her og senere stadig dukker op i tiden og som peger frem mod rococoen. I disse to kunstnere har den nye tids aandsstrømninger faaet sine typiske repræsentanter.

Over Alperne driver saa hele denne stærke italienske kunst- og kulturbølge. Den suger ny næring af de germanske folkeslags egenartede temperament og to kunstnere samler den markede tidsfenomenen, den germanske barokks kraftige og svulmende repræsentant. Alt det dybt bevægede, det spændende, det som svøber og bruser i det 17. aarhs sjæleliv med al den germanske overdriivelse og overleselse har Rubens gift fuldstændigt udtrykt for. I Norge møder



Fig. 152. Lazarus' opvækkelse. Fra vespersens kirkelige dyster. Fra Mariakirken. * R. M.

der over ham noget almenmenneskeligt, noget udenfor alle tider og stilarter. Han er mere tolk for noget alment end for noget tilbudsnet. Tiltrods herfor har hans kunst



Fig. 153. Portræt af Borgemeester Ove Jensen. Malet af E. Fugelichang. Fra Stranges Isthgsh, Bergen.

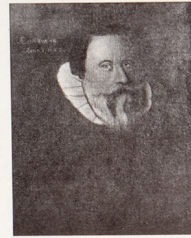


Fig. 154. Biskop Boonen, af Adam van Breen. Malet af Vor Frederiks kirke, Kr. A.



Fig. 155 a. Portræt af Karen Maurinidatter. Malet af E. Fugelichang. Fra Stranges Isthgsh, Bergen.

ogsaa i sin egen tid øvede den største indflydelse, hos særlig i det 18. aarh. hvor „skildrere“ med hans motiver har smykket vore kirker. Men tidsgeirnet blev Rubens. Han er mere end en repræsentant for det frodige Flandern med de fede kjør paa frugtbare enger, med grøntsagsmarker langs veiene, med disse hoffestærke kvinder, der har det samme præg af frugtbarhed over sig som landet — Rubens er ogsaa det markede tidsfenomen, den germanske barokks kraftige og svulmende repræsentant. Alt det dybt bevægede, det spændende, det som svøber og bruser i det 17. aarhs sjæleliv med al den germanske overdriivelse og overleselse har Rubens gift fuldstændigt udtrykt for. I Norge møder



Fig. 155. Korsbente fra Søndre Frøns kirke. * N. F.

man stadig hans indflydelse — fra Karel van Manders bekjendte maleri af korsnedtagelsen i Bragernes kirke, som er en kopi af Rubens bekjendte arbeide i Antwerpen, til bergensmaleren Elias Fugelichangs billeder. Helt ind i det 18. aarh. lever Rubens igjen hos os, selvfølgelig er det voldsomme afdæmpet og en bløgere farvetone er kommet over hans dramatiske motiver.

Baroken forandrer efter sin aand renaissanceens hævudvundne motiver. Kristus blev igjen den lidende Nazaraer. Vi faar atter brystbillederne med tornekrone, som var saa i populære senmiddelalderen. I skildringen af senmiddel-

70 — Norske kirker i nyere tid.

Realiseringen av dette idealet krevde en omfattende innsats fra konservator, registrator, katalogmedarbeider, fotograf og magasinpersonale – i praksis nesten hele museets personale bortsett fra de som var spesialisert på formidling. Derfor kunne Aall trygt skrive at: «Et av de viktigste arbeider ved et museum er katalogiseringen.» Denne katalogiseringen beskrev han som bestående av « to hovedkataloger (for gjenstandene), innføringsbok og billedkatalog». Innføringsboken var en fortløpende listeinnføring som navnet sier, mens billedkatalogen var en kortkatalog over gjenstandene med oppklebte fotografier av hver enkelt gjenstand. «Den annen katalog, billedkatalogen, kan av økonomiske grunner kun brukes i større museer, i fylkesmuseer og centralmuseer», noterer Aall. Standardisert katalogisering var viktig, og Aall henviser til regler vedtatt av Skandinavisk Museumsforbund, regler som Aall selv hadde vært med å lage (Aall 1925:16–17).

Idealet var altså en fotografisk bildekatalog over samlingen. Men fotografisk arbeid var kostbart og knapt noen andre enn Folkemuseet hadde fotograf på 1920-tallet. Fotografisk dokumentasjon av samlingene var likevel så viktig at det var uunngåelig på sikt, og derfor burde katalogen utformes med tanke på at man en gang skulle få fotografier av gjenstandene.¹⁸

Oppslag fra Harry Fetts «Norges kirker i det sekstende og syttende aarhundre». Første tittelblad i boken angir serien: *Gammel norsk kultur i tekst og bilder udgivet af Norsk Folkemuseum*. Under denne teksten følger museets logo, deretter gjentas «Forlagt af Norsk folkemuseum, Kristiania 1911». Deretter følger selve bokens tittelside, med tittel og forfatter og «med 378 bilder, 16 blade plancher og 1 kunstbilag». Nederst angis «For boghandlere: Alb. Cammermeyers Forlag». Bokens illustrering er svært rik, og med langt flere bilder enn Fetts tekst rekker å kommentere.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

Ved siden av innføringsboken og billedkatalogen, opererer Aall med hjelpesamlinger. Aall nevner først billedsamlingen, deretter bibliotek, samling av fotografiplater, klisjé-samling og samling av lysbilleder. Også alle disse, med unntak av biblioteket, representerer ulike fotografiske teknologier, som vi skal se i det følgende.

BILLEDSAMLINGEN

Den viktigste hjelpesamlingen var billedsamlingen. Den representerte en fotografisk utvidelse av museet som samling. Aall forklarer billedsamlingen slik: «Innenfor den kulturkrets, hvori et museum arbeider, finnes det alltid mange minner fra fortiden som dette hverken kan eller bør erverve. Disse er det ofte nødvendig å ha avbildninger av – opmålinger, fotografier eller andre reproduksjoner – fordi vi gjennom dem øker vår kjennskap til kulturkretsen og tillike forståelsen av samlingene i vårt eget museum, deres opprinnelse, plass i utviklingen osv.» Mens billedkatalogen fotografisk speilet museets samlinger av gjenstander, var billedsamlingen en fotografisk speiling av den virkeligheten som av ulike grunner ikke lot seg musealisere på andre måter. I tillegg var perspektivet bredere: billedsamlingen hadde en viktig funksjon ved i form av bilder å gi kontekstuell informasjon til saksforhold i og utenfor museets samling. Også dette var ofte fotografiske, for eksempel topografiske, bilder.

Nyervervelser til denne hjelpesamlingen omtales (men i langt mindre omfang) på linje med årlige inntak til gjenstandssamlingen i årsberetningene. Det som kvalifiserer til omtale er objekter som oppfattes å ha en dobbeltverdi, det vil si at de hadde en egenverdi som gjenstand i tillegg til å ha kildeverdi også for saksforhold utenfor seg selv. Dermed er det helst maleri og trykk som blir nevnt, fotografiske bilder blir ennå ikke oppfattet å ha noen egenverdi som ting.¹⁹

KLISJÉSAMLINGEN OG PLATESAMLINGEN

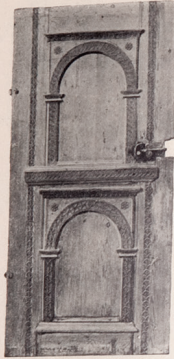
En klisjé betyr i dag en utslitt talemåte, men uttrykket stammer fra trykkekunsten der det betegner en trykkplate for å gjenskape eller mangfoldiggjøre for eksempel et bilde, være seg et fotografi eller en tegning. Originalen overføres fotografisk til trykkplaten som har et lysømfintlig belegg. Ved etsing eller utvasking dannes det forhøyninger som speilvendt tilsvarer motivet som ønskes gjenskapt. Introduksjonen av rasterklisjeen fra omkring 1890,²⁰ gjorde det mulig å trykke reproduert fotografi sammen med tekst i bøker i Norge. Virkelig revolusjonerende blir virkningen fra omkring 1900 med en eksplosiv spredning av trykte postkort og en hurtig økning av sterkt illustrerte bøker, hefter og magasiner.

Klisjeer var altså nødvendige for å trykke bilder. De var også så kostbare å fremstille, at man sparte dem for å kunne gjenbruke dem flere ganger. At Hans Aall nevner klisjesamlingens ordning og oppbevaring før han presenterer lysbildesamlingen, representerer trolig en prioritering for Aall. Nest etter negativene (det originale opptaksmaterialet, det Aall kaller Samlingen av fotografiplater), men før lysbildene, var dette en vesentlig hjelpesamling i museets arbeid. Klisjesamlingen ved Folkemuseet var allerede den gang svært stor, en effekt av den omfattende satsingen på bokutgivelser som er beskrevet ovenfor.

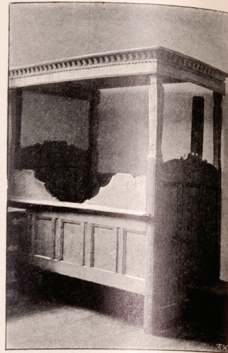
LYSBILDESAMLINGEN

Disse analoge fotografiske teknologiene er nå i ferd med å bli glemt. Dette gjelder også lysbilder, transparente fotografier, den gang på glassplater, ment for projeksjon på lerret med en lysbildefremviser, på liknende måte som ved en filmvisning. Lysbildesamlingen er den siste hjelpesamlingen i Aalls beskrivelse.

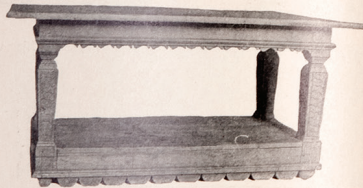
Museet holdt seg med en stadig voksende samling lysbilder som ble brukt i lysbildeforedrag, noe som var svært populært de første tiårene av 1900-tallet. På det mest



Dør fra Gran.

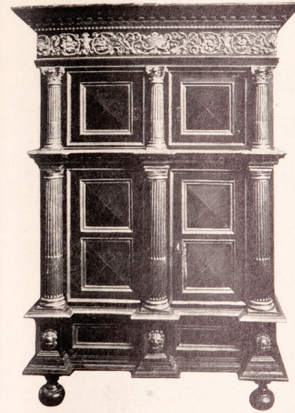


Seng fra 1633. Hobøl, Sml.

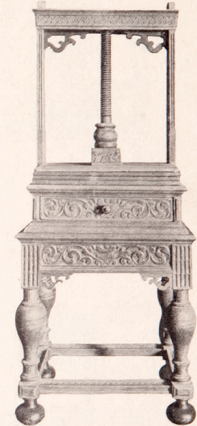


Bord med gulvplate fra Froland, Ned.

Fra renæssanshjemmet i 1ste halvdel av det 17de aarhundrede.



Skap, ant. fra Skien.

Servietpresse,
ant. fra det Nordenfjeldske

Fra renæssanshjemmet i 1ste halvdel av det 17de aarhundrede.

populære konkurrerte det med filmen, som lysbildeforedraget også ofte opptrådte sammen med. Samfunnsengasjerte universitetsforskere som Hanna Resvoll-Holmsen og polarhelten Roald Amundsen, holdt populære lysbildeforedrag som kunne trekke et stort publikum. Norges mest kjente fotograf på denne tiden, Anders Beer Wilse, erobret sin status som nordisk superkjendis gjennom sine kolorerte lysbildeforedrag, etter at han slo igjennom med dette for alvor i København i 1914. Blant disse multimediaheltene (lyd- og bilde) var Norsk Folkemuseums konservatorer. På 1970- og 1980-tallet trakk museets landskjente utøver innen sjangeren, konservator Carsten Hopstock, mange hundre tilhørere og tilskuere til et søndagsforedrag på museet. Så sent som på 1980-tallet var museets konservatorer fortsatt pålagt å holde minst to offentlige lysbildeforedrag i året som del av arbeidsinstruksjonen, og produksjonen av lysbilder til denne virksomheten var en sentral oppgave for museets fotografer.

«Nærværende hefte gjør ikke fordring paa at gi noget videnskabelig eller uttømmende billede af Norsk Folkemuseums samlinger. Dets formaal er kun gjennom de billeder, som fandtes i museets klichésamling at være et minde for de besøkende om en del av de mere fremtrædende gjenstande i samlingene», skrev Hans Aall i en kort innledning i det vakkert utstyrte heftet *Fra by og kirke i Norsk Folkemuseums samlinger* (1912). Likevel kunne man lære noe. Illustrasjonene var ordnet stilhistorisk, og begynner med «Gotik og renæssanse».

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

IV - Opptrapping – og tilbaketrekking

NORSKE BYGDER

– OG PUBLIKASJONSVIRKSOMHETEN I MELLOMKRIGSTIDEN

Da Aall ansatte Jenny Arnesen som fotograf i 1917, hadde han trolig tenkt at man både skulle kunne øke publikasjonsvirksomheten, og drive dokumentasjon på samlingene. Ansettelsen av fotograf falt sammen med en ny og kraftigere satsing på publikasjoner. Lotteriet skulle finansiere 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).

Denne strategien som var benyttet helt fra århundreskiftet, ble dermed lagt til grunn for en enda mer ambisiøs satsing. Norsk Folkemuseum ble drivkraft og utgiver i et formalisert samarbeid med fremstående forskere fra alle fag. Også andre kulturhistoriske museer med vitenskapelig personale ble invitert til å delta. Tanken var en bredere og mer systematisk kulturbeskrivelse, sammen med et (i Norsk Folkemuseums regi) utvidet faglig og institusjonelt samarbeid omkring den nye bokserien. Dette utvidet Aalls museumsvisjon, et nasjonalt museum som benytter tidens mest moderne medier til å speile tid og rom, og til å fungere som et nasjonalmuseum for hele landet, som ikke bare er ett sted, men er til stede gjennom mediene alle steder.

Bokverket *Norske bygder* var ment som et nytt standardverk. Det skulle i følge planen gi en fyldig beskrivelse over norsk kulturhistorie i stort format og utkomme i 30 bind. Omfanget minner om et annet av tidens store prosjekter, det største fotodokumentasjonsprosjektet noensinne målt på denne måten, nemlig den amerikanske fotografen og antropologen Edward S. Curtis dokumentasjonsprosjekt *The North-American Indian* i 20 tekstbind med 1505 illustrasjoner samt 20 portfoliobind med kun illustrasjoner. Dette tok 26 år og var finansiert av den amerikanske stål magnaten J.P. Morgan (Parr og Badger 2004:73). Hvis Aall hadde maktet å gjennomføre sin plan for *Norske bygder* ville kanskje han også ha blitt verdensberømt.²¹ Mer interessant er parallellen i ambisjoner og troen på de «kulturhistoriske bilder», som det lyder overalt i museums-pionerens tidlige skrifter. Hvis Aall hadde lyktes så hadde han realisert en noe nær perfekt trykt parallell til et «Norsk Folkemuseum» i bokverdenen. Han ville også gjort mer. *Norske bygder* som en museumsoppbygging i trykksverte kan sees som et forsøk på å realisere noe som friluftsmuseet med sine fysiske begrensinger ikke kunne gjøre.

Det ble ikke 30 bind. Men det ble gjort et alvorlig forsøk. Arbeidet med *Norske bygder* startet i Vest-Agder i 1919. Det første bindet av *Norske bygder – Setesdalen* – utkom i 1921. Vest-Agder bind I i 1925 og Vest-Agder bind II i 1927. Romerike bind I kom i 1932, og Romerike bind II i 1934. Bindet om Sogn kom i 1937. Da var det gått 20 år siden planene ble lagt, og man hadde ennå bare rukket over fire distrikter. «Det ble lange utsikter for en serie som var planlagt i 30. Men til gjengjeld kunne man peke på at takket være Folkemuseets lotteri var hvert bind sendt ut i 11000 eksemplarer, som vel er norsk rekord på dette området» skrev Reidar Kjellberg (Kjellberg 1945:110). Bindet om Glåmdal kom i 1942, etterfulgt av Numedal i 1948. Dette bindet lå ferdig til trykking under krigen, men måtte utsettes på grunn av papirrasjoneringen. «I mellomtiden har en lagt i veg med forberedelsene til et nytt bind av *Norske Bygder*, som denne gang ikke skal være begrenset til et enkelt distrikt, men behandle redskaper og arbeidsliv over et større område» (Kjellberg



1945:146). Samtidig forteller Kjellberg at museet ikke bare har kunnet gjennomføre sine gamle publikasjonsplaner, men også ta opp nye. I 1942 skjenket Aall kr. 50 000 til et fond som ble kalt «Hans Aalls Publikasjonsfond», der giveren tenkte at avkastningen først og fremst kunne støtte utgivelsen av en årbok» (Kjellberg 1945:146). Den første årboken ble realisert allerede året etter, i 1943.

Samlet sett utgjorde Aalls forleggervirksomhet en tung satsing på rikt illustrerte publikasjoner, sammenliknbar med og trolig overgående enhver senere periode i museets historie. Satsingen bidro til å skyve andre fotografiske oppgaver til side. I følge Kjellberg var det først på slutten av 1930-tallet at museet satset større ressurser på katalogisering, herunder billedkatalogen over gjenstandene.

Årboksatsingen representerte kanskje et like stort press på museets ansatte for å produsere vitenskapelige artikler. Årboken var imidlertid en smalere satsing, i forhold til opplag, distribusjon og målgrupper. Den representerte også en annen strategi, der institusjonaliseringen av vitenskap ble viktigere. Årboksatsingen kan sees som museets oppfølging og støtte til oppbyggingen av kulturforskningsmiljøer ved universitetene, der Folkemuseet selv aktivt bidro med folk og utdanning, og inngikk i et slags symbiotisk forhold gjennom mye av 1900-tallet (se Ragnar Pedersens artikkel i denne boken).

Noe nytt bind av Norske bygder som dekket «redskaper og arbeidsliv over et større område» kom ikke. Årboken ble som satsing imponerende og vellykket nok (se for eksempel innledningen til denne jubileumsutgivelsen av By og bygd). Slik representerer årboken både en orientering mot en ny etterkrigsvirkelighet og en ny satsing – men også en slags tilbaketrekning i forhold til de voldsomme ambisjonene i museets publikasjons-

Oppslag fra første bind av Norske bygder, «Setesdalen» (1921). Illustrasjonen viser et oppslag fra Gisle Midttuns artikkel «Liv og levemåte». Teksten på oppslaget handler om tro og skikker omkring døden i Setesdalen. Teksten har ikke henvisninger til de mange bildene, som likevel må oppfattes som ulike illustrasjoner på mentalitet i Setesdalen.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

virksomhet de første femti år, og dermed kanskje også en form for retrett i forhold til de første grenseløse ambisjoner om hva et norsk «folkemuseum» skulle være.

V - Tilbake til satsingen på publikasjoner: Hvorfor?

Aalls satsing på forskning og publisering var trolig langt mer omfattende enn ved noen andre norske museer den gang. Intensitet og omfang gjør inntrykk selv i dag. Dagens museer, selv med andre og enklere teknologier til rådighet, er ikke i nærheten av en slik produksjon og en slik publiseringstakt. Det er pussig at Aalls satsing på publikasjoner ikke har fått større oppmerksomhet,²² men noe av årsaken kan være at fenomenet ble overskygget av selve oppfinnelsen friluftsmuseet. Etter 50 år som museumsdirektør la Aall om sin strategi. Årboksatsingen var i sammenlikning en mer akademisk satsing. Den kan sees som en offensiv og riktig satsing i forhold til fremveksten av nye kulturhistoriske fag på universitetet. Men i forhold til den kraftfulle satsing på trykksaker og bokverk frem til annen verdenskrig, var den på samme tid et tilbaketog, ja, nesten et retrett til et akademisk og musealt elfenbenstårn. Resten av artikkelen skal brukes til å se på publikasjonssatsingen i forholdet til museets målsetning, og skissere noen mulige svar på hvorfor dette var en så viktig del av museet de første femti år.

HVORFOR DENNE SATSINGEN? SELVFORSVAR?

Ett mulig motiv for Aalls satsing på populærvitenskapelige og rikt illustrerte bøker er rett og slett selvforsvar. Friluftsmuseene ble rundt 1900 anklaget for å være for populistiske, for folkelige. Aalls satsing på forskning og publisering kan trolig sees i lys av installasjonsstriden på Nordiska museet, og også i lys av den generelle kritikken mot friluftsmuseene fra enkelte kolleger, særlig arkeologene.²³

Sophus Müller (1846–1934),²⁴ museumsmannen med kanskje størst faglig tyngde i Skandinavia, hadde rettet et kraftfullt angrep på friluftsmuseene på et museumsmøte i 1897. Sophus Müllers kritikk tok opp friluftsmuseenes flytting av hus, som etter hans faglige mening skulle bevares der de sto. Friluftsmuseenes gjenskaping av hus og interiører var i følge Müller en forfalskning, og i beste fall en diktning. Dette var gammelt nytt, noe man tidligere hadde sett i panoptikon og i panoramaer. Müller gikk så langt som til å si at dette ikke kunne kalles museer (Rentzhog 2007:40). Angrepet må ha gjort inntrykk på Hans Aall, som synes å ha vært den av museumspionerene som både var mest opptatt av – og sikkert også sårbar for – friluftsmuseets ivaretagelse av kulturvitenskapelige kvaliteter.

Friluftsmuseumsbevegelsens nestor, Arthur Hazelius svarte gjennom sin amanuensis Nils Edvard Hammarstedt. Sistnevnte viste til Nordiska museets arbeid som en vitenskapelig institusjon og dermed som alibi for friluftsmuseets iscenesettelser, og avslutter med å beskrive friluftsmuseet «som 'en populært hållen sammenfattning' av museets 'för den stora allmänheten stundom svårfattigare innehåll'» (Hammarstedt sitert hos Rentzhog 2007:41).

Kritikken kom opp igjen i den såkalte installasjonsstriden eller det man også kan kalle det faglige «arveoppgjøret» på Nordiska Museet etter Arthus Hazelius' død i mai 1901. Stridspunktet gjaldt utformingen av utstillingene i Nordiska museets nye bygning som i disse årene reiste seg på Djurgården. Spørsmålet var om utstillingene skulle appellere til følelser eller intellekt, vitenskap eller hjerte. Det vitenskapelige synspunkt var representert ved arkeologen og styrelederen Bernhard Sahlin. Hazelius sønn, Gunnar Hazelius, den utpekte etterfølger og Skansens leder, sto for et mer romantisk syn som vektla «levende» og folkelige utstillinger.²⁵ Aall kunne følge disse stridighetene på nært hold gjennom Harry Fett som i årene 1901 – 03 var i Stockholm for å studere mangletreer og utstillings-



42. Tømmerkoie fra Amos i Østerdal.
Lumberman's hut from Amos in Østerdal.



43. Loft og bur fra Rofshus, Mo i Telemark. 1754.
Store-houses from Rofshus, Mo in Telemark. 1754.

teknikk ved Nordiska museet. Fett skrev selv at han tok arkeologenes side, og det er neppe tvil om at Aall delte synspunktet (Bjørli 2000:88).

Aalls satsing på publikasjoner kan altså sees i lys av installasjonsstriden, som et bidrag til å sikre både Folkemuseet og dets utstillingssatsinger, ja kanskje til og med til å gi selve museumstypen en vitenskapelig legitimering. I et slikt perspektiv kan Aalls store satsing på illustrasjoner og på utgivelsen av rene fotografiske bildehefter gi mening. Den rådende fotografiske bildemodellen fremmet synet på fotografiske bilder (og fotografiske reproduksjoner) som positivistiske vitenskaps- og informasjonsbrokker. En «selvfor-svarsteori» blir dessuten styrket av at Aall i andre sammenhenger la vekt på vitenskap og kunnskapsproduksjon som en nødvendig komponent i innsamling og formidling. Den er også i tråd med Aalls argumentasjon om at «centralmuseets» ansvar er forskning (Hegard 1994, Bjørli 2000).

Men Aalls satsing på forlagsvirksomhet er samtidig så stor og intens, at den også kaller på andre forklaringer. Kan vi se Aall og Folkemuseets forlagssatsing, ikke som et nødvendig komplement til det å drive et museum som også skal være en vitenskapelig institusjon, men som et fenomen mer på linje med friluftsmuseumsutstillingen? Var dette en nødvendighet for å oppfylle (folke)museets visjon? Dette reiser spørsmål om hva et friluftsmuseum er.

Eller «angrep»: Det utvidede museumsbegrepet – Hazelius og Aalls museum? Standardverket om friluftsmuseene er i dag Sten Rentzhogs bok *Friluftsmuseerna. En skandinavisk idé erövrar världen* (2007). Rentzhog definerer friluftsmuseet som et uten-dørsanlegg med i hovedsak tilflyttede bygninger. Han avviser eksplisitt at rekonstruerte miljøer eller bygninger bevart på plass inngår i definisjonen (Rentzhog 2007:12).²⁶ Denne strenge definisjonen er forståelig når friluftsmuseets verdenshistorie skal skrives, men den truer med å stenge ute andre viktige perspektiv på denne skandinaviske museumsmodellen. Dette blir synlig når Rentzhog drøfter pionerens visjon for deres museums-satsing:²⁷ «Friluftsmuseet skulle skapa en känsla av samhörighet mellan människor i olika miljöer och samhällsklasser, och mellan dagens människor och gångna släktled, och

Friluftsmuseet på Norsk Folkemuseum
64 bilder ble utgitt av Norsk Folkemuseum i 1955. Den fotografiske stilen er mer filmatisk (mer filmavis?) og nokså tydelig 50-talls, selv om enkelte av bildene er langt eldre. En tilsvarende utgivelse er fra 1935.

Foto: Anne-Lise Reinsfelt, Norsk Folkemuseum.

därmed också med framtidens.» Virkemiddelet var i følge Rentzhog å vise sammenhenger og helhetsbilder. Man var fascinert av friluftsmuseets muligheter for å vise sammenhenger; materielt og ikke-materielt, natur og kultur, «levende museum» og «levende historie».

Til dette var interiørutstillingen og friluftsmuseet det mest avanserte virkemiddelet. Dette var en utstillingstype som i en form for tredimensjonale og levende bilder, det Mark Sandberg kaller «sansenes teater», skulle skape en opplevelse både av samhörighet (identifikasjon) og sammenheng og helhet. Samtidig var det, slik Sandberg har drøftet det, ett av flere «spectacles» i samtiden som skapte slike opplevelser (Sandberg 2003). Hverken Hazelius eller Aall kan ha satt likhetstegn mellom friluftsmuseum og de «folkemuseum» som de søkte å skape. Friluftsmuseet er for Aall helt klart en utstilling, av ham kalt flere ting, i en periode het den helt enkelt «landsbygden».

En for streng definisjon kan begrense hva vi ser i museumspionerens virksomhet. Disse hadde et klart videre perspektiv, slik Rentzhog drøfter. Målet med opprettelsen av friluftsmuseene var i følge Rentzhog en «folkbildningsambisjon», som i følge ham var langt viktigere enn «bevaring». Rentzog nevner nasjonsbygging, men synes å mene at den stadig tilbakevendende tanken nærmest er ett trinn opp, til « att binda samman, skapa gemenskap, mellan hög og låg, stad och land, alla delar av landet, förr och nu» (Rentzhog 2007:106).

Rentzhogs drøfting av pionerens visjoner minner rett og slett om det svenske begrepet «folkhemmet», som er sentralt i det svenske sosialdemokratiets visjon for det svenske samfunnet. Begrepet stammer også fra 1890-tallet, da det pussig nok betegnet en slags parallell til Hazelius visjon for Nordiska museet, nemlig et sted der «fattiga kunde få tillgång till litteratur och samhällsinformation i form av tidningar med mera, till reducerat pris. Dessa slags inrättningar förekom i större städer i Sverige från 1890-talet». ²⁸ Folkhemmet er også beslektet med det tyske Volksgemeinschaft, som representerer en mer direkte (om enn i ettertid brunkantet) forbindelse til begrepet folk i for eksempel begrepet «folkemuseum». Store Norske Leksikon på nett har ikke oppslag på friluftsmuseum, men har derimot folkemuseum som oppslagsord. Her er artikkelens første bestemmelse at det er lokalmuseum, riktignok «forholdsvis stort». ²⁹ Litt selvmotsigende kommer det så at begrepet er skapt ved navnefastsettelsen til Dansk Folkemuseum og innført i Norge ved opprettelsen av Norsk Folkemuseum.

Hvis vi vender tilbake til Rentzhogs bestemmelse av pionerens egentlige visjoner for sine museer – så husker vi at dette var at «Friluftsmuseet skulle skape en känsla av samhörighet mellan människor i olika miljöer och samhällsklasser, och mellan dagens människor og gångna släktled, och därmed också med framtidens.» Virkemiddelet var i følge Rentzhog å vise sammenhenger og helhetsbilder.

Til denne ambisjonen er selve definisjonen av friluftsmuseum, slik vi ser den hos Rentzhog, rett og slett for blek. Ett kraftfullt utstillingsvirkemiddel, javel, men selve museumsvisjonen var likevel enda større. Det andre poenget i dette, i denne «gesamtkunstwerk»-tid, er at museumspionerer som Hazelius og Aall på ingen måte stoppet ved denne visjonen. Historisk kan folkemuseumsideen sees som å befinne seg et sted mellom Jürgen Habermas borgerlige 1700-talls salonger (utstillingsrommet) og Benedict Andersons trykkerikapitalisme, her i form av den samtidig fremvoksende illustrerte trykte presse. Hos Anderson er begrepet «trykkerikapitalisme» en teori om den samlede effekten av trykk og kapitalisme, det vil si den fremvoksende kapitalismes evne til å spre skrifter på folkespråkene som kunne leses av stadig flere. Aalls versjon er lotteriet som både finansierte og spredde kulturhistorisk forskning inn i de tusen hjem, krydret med hundrevis av illustrasjoner i hver bok.

Dermed vil jeg nyansere bildet av Aalls tilbakeholdenhet på formidlingens område

(les hans utstillingsteknikk) i alle fall i dette aspektet – eller i det minste peke på en særlig løsning av dette hos Aall – som samtidig gjorde Aalls folkemuseum svært moderne i formidling: Hvis museet skal være en samfunnskraft (jfr Rentzhogs argument om «friluftsmuseets» viktigste rolle for gründerne) – så må det jo **trykke**?! Det må være til stede i disse samfunnsformende prosessene, i samfunnet, og ikke bare som et lokalisert punkt slik selve utstillingen var. Slik synes Aall å ha tenkt, og man skal neppe undervurdere Aalls tenkning og strategier rundt et «Norsk Folkemuseum». Samtidig kommer altså spørsmålet om vitenskapeligheten – som en trussel mot selve museumsideen, men også mot det viktigste i pionerens museumsvisjon ifølge Rentzhog, nemlig det samfunnsbyggende aspekt.

Interiørutstillingen og friluftsmuseet er hos Sandberg beskrevet som en slags totalutstilling, et slags teater man beveger seg inn i og der alle sanser tas i bruk (Sandberg 2003). Slik er det beslektet med Richard Wagners ideer om et gesamtkunstwerk, som betegnelse for en iscenesettelse av opera og musikkteater som skjuler triksene og forfører alle mulige former for sanseillusjoner. Friluftsmuseet representerte en form for sansemessig totalopplevelse for den besøkende, men den hadde som medietype likevel to svakheter. Disse var desto alvorligere målt opp mot museets samfunnspolitiske rolle, museums-pionerens dypeste begrunnelse for det skandinaviske friluftsmuseet i følge Rentzhog, nemlig å skape samhörighet.

Aall kan kanskje på sin måte ha forstått at det museet som fullt ut skulle oppfylle visjonen om det samfunnsbyggende museet ikke kunne stoppe ved museumsporten, men måtte bygge på et konglomerat av medier. Publikasjonsvirksomheten kan her sees som en måte å løse de to mest opplagte svakhetene ved friluftsmuseumsutstillingen, nemlig at den var stedbundet og rendyrket sanselig. Utstillingen måtte oppsøkes, og folk måtte lokkes til å komme tilbake. Hazelius rådet Hans Aall å gjøre som Skansen, nemlig å satse på dyr (Rentzhog 2007:63). Aall fulgte ikke Hazelius' råd, selv om besøkstallet sank etter som Norsk Folkemuseum mistet nyhetens interesse i årene etter 1902. Kanskje Aall så at manglende interesse kunne kompenseres på flere måter: At museet kunne ta del i det Anderson kalte «trykkerikapitalisme» og slik møte folk der de var? Trolig tenkte Aall også i slike baner, og at dette var viktig for et nasjonalt folkemuseum.

Den andre begrensningen var at friluftsmuseets utstilling tilsynelatende manglet refleksjon. Den samme opplevelsesfaktoren som gjorde miljøutstillingen overlegen i formidling, utgjorde samtidig også det andre alvorlige handikap: Der var ikke plass til å presentere tanker og ideer. Hazelius hadde argumentert med at utstillingens mål var en «populær sammenfatning» av det «svårfattigare innehåll» (Rentzhog 2007:41), men dette rommet på samme tid friluft- og interiørutstillingens problem: å omsette visuelle tablåer til erfaring og innsikt krevde at publikum allerede besatt en stor grad av kunnskap. Dette problemet var naturligvis mindre den gang man som Sandberg har påpekt nærmest bare kunne skjule nok, så ville man utenfor museet se rester av den samme førindustrielle virkelighet som ble avbildet i museets utstilling. Men problemet var likevel reelt, og utstillingen krevde som medieform og i forhold til folkbildningsvisjonen at det også fantes andre typer kunnskaper tilgjengelig, av den type som det opprinnelige «folk-hemmet» tilbød.

EN TING SOM STILLER ALT ANNET I SKYGGEN?

I 1945, ett år før sin død, presenterer den gamle og gjennom mer enn 50 år direktør for Norsk Folkemuseum et fortvilelsens testamente: To ting som stiller alt annet i skyggen (!)

Dette ene som er så viktig at det stiller alle andre museumsoppgaver i skyggen, er å få til en bildekatalog over gjenstandene. Etter 25 år med fotograf hadde Folkemuseet ennå ikke kommet ordentlig i gang med bildekatalogen. Ifølge Kjellberg skal Folkemuseet først ha kunnet arbeide «energisk med billedkatalogen og billedsamlingen i årene umiddel-

bart før og under krigen» (Kjellberg 1945:144). Aalls publikasjonssatsing hadde vært så kostbar og arbeidskrevende at museets egendokumentasjon og behov for kataloger hadde måttet vike.

Hvordan skal vi oppfatte Aalls faglige testamente i forhold til hans satsing på populærvitenskapelige publikasjoner? Skal det leses som et uttrykk for en fortvilet erkjennelse av å ha tatt helt feil, når hans femtiårige karriere som museumsdirektør, selve hans livsverk, nærmer seg slutten? Som noe i retning av at katalogene er varig og fast støpning av fakta – mens populærvitenskapelige publikasjoner er, akk så fristende, men flyktige? Som et fortvilelsens skrik fra en som var forført av trykkemediets nye muligheter for museet?³⁰

Kursen ble i alle fall lagt om. Den fotografiske bildekatalogen over gjenstandene ble hovedoppgaven for neste generasjon av katalogmedarbeidere og fotografer, og rakk omtrent å bli ferdigstilt ved dataalderens inntog omkring 1980. Aall og Folkemuseets satsing på folkemuseets «folkbildningssatsing» og «trykkekapitalistiske» utvidelser ble i alle fall halvglemt. Den nye årboksatsingen justerte den vitenskapelige satsing i forhold til en ditto satsing på universitet. Aalls faglige testamente har sammen med museumshåndboken og hans utstillingsteknikk bidratt til å sementere bilder av den tørre Aall.

Artikkelen har søkt å nyansere både dette bildet av Aall, så vel som å trekke frem en halvglemt side ved Folkemuseets historie. Slike nyanser kan kanskje være med på å inspirere friluftsmuseene og de kulturhistoriske museenes tenkning og strategier i forhold til de overveldende digitale muligheter. Hadde Hans Aall hatt fingrene langt nede i dagens digitale honningkrukke? Ville han, som vi gjorde på Folkemuseet på 1990-tallet, prioritert tekst og bildeproduksjon for fremtidige digitale kataloger, i stedet for CD-Rom? Lagt denne jubileumsversjonen av årboka direkte på nett uten å gå omveien om papir?

Aalls «skrik» i 1945 skal trolig kun sees som et uttrykk for at han så tidene skifte, og skjønnte at tiden krevde andre former for satsing, på samme måte som han skjønnte hva som var nødvendig å satse på i 1902. I dag er museene konfrontert med digitale mediale utfordringer som åpner for å tenke seg utvidelser av museet på helt nye måter. Aalls kraftfulle mediasatsing er i dette ingen dårlig historisk referanse for fremtidens folkemuseum.

Årboksatsingen representerte kanskje en form for retrett i forhold til de første grenseløse ambisjoner om hva et norsk «folkemuseum» skulle være. Institusjons- og akademisk fagbygging ble nå viktigere enn «folket». Men det er verdt å merke seg at dette skjer nesten 50 år etter at vitenskapsfløyen vant installasjonsstriden ved Nordiska Museet. Aalls store satsing på publikasjonsvirksomhet skal derfor kanskje sees som et selvstendig mellomstandpunkt og interessant forsøk på å forene folkemuseenes satsing på vitenskap og nasjonsbygging.

LITTERATUR

Aall, Hans 1920. *Norsk Folkemuseum 1894 – 1919. Trekk av dets historie*. Kristiania.

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

Aall, Hans 1945. *Norsk Folkemuseum. To ting som stiller alt annet i skyggen*. Kristiania, Norsk Folkemuseum.

Aas, Nils Klevjer 1999. *Fra titteskap til kinosal. Drømmen om de levende bilder*. Oslo, Norsk filminstitutt.

Anderson, Benedict 1996. *Forestilte fellesskap. Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo, Spartacus forlag.

Benson, Richard 2008. *The Printed Picture*. New York, Museum of Modern Art.

Bjorli, Trond 2000. *Kultur, vitenskap og samfunn. Samling og ideologi på Norsk Folkemuseum 1894–1914*. Hovedoppgave i etnologi, Universitetet i Bergen.

- Bjorli, Trond 2013. *Gjenstandsfotografiets kvaliteter, fra Jenny Arnesen til Anne-Lise Reinsfelt*. Gjennom fotografens linse. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Buggeland, Tord og Ågotnes, Jakob 1987. *Maihaugen. De Sandvigske Samlinger 100 år*. Oslo, J.W.Cappelen's Forlag.
- Dahlman, Eva (red) 1999. *Verklighetsbilder? Om fotografer og fotografier i museernas samtidsdokumentasjon*. Stockholm, Nordiska museets förlag/Samdok.
- Fett, Harry 1944. *På kulturvernets veier og kulturforskningens*. I Foreningen til norske Fortidsminneme-
kers Bevaring. Årsberetning for 1943. Oslo.
- Hassner, Rune 1977. *Bilder för miljoner bildtryck och massframställda bilder från de första blockböcker-
na, oljetrycken och fotografierna til den moderna pressens nyhetsbilder och fotoreportage*. Stock-
holm, Sveriges Radio/Rabén & Sjögren.
- Hegard, Tonte 1994. *Hans Aall – mannen, visjonen og verket*. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Kittler, Friedrich 2009. *Mediefilosofi*. Oversatt og med etterord av Knut Ove Eliassen. Oslo, Cappelen
Damm.
- Larsen, Peter og Lien, Sigrid 2007. *Norsk historie. Frå daguerrotyp til digitalisering*. Oslo, Samlaget.
- Lindberg, Ernst-Folke 1957. *Gunnar Hazelius och Nordiska museets installationsfråga*: Rig. Föreningen
för Svensk kulturhistorie. Stockholm.
- Rentzhog, Sten 2007. *Friluftsmuseerna. En skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm, Carlssons
Bokförlag.
- Shetelig, Haakon 1944. *Norske museers historie*. Oslo.
- Sandberg, Mark B. 2003. *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, museums, and modernity*. New
Jersey, Princeton University Press.

NOTER

- 1 Med reell effekt i norsk bokproduksjon fra ca 1890.
- 2 Den nåværende bruken av fotografier som illustrasjon av kontekst, sammenhenger og som følelses-
vekkende kulisser, ble først tatt i bruk i større omfang på 1970-tallet i Folkemuseets utstillinger.
- 3 Det konkrete stridsspørsmålet ble utformingene av utstillingene i Nordiska museets nye museums-
bygg på Djurgården i Stockholm som åpnet i 1907. Om installasjonsstriden se for eksempel Harry Fett
(1944), et tidsvitne med sympatier på den seirende vitenskapelige fløyen, og Ernst-Folke Lindberg
(1957), med sympati for sønnen Gunnar Hazelius forsøk på å forsvare farens vektlegging av en leven-
de og folkelig formidling.
- 4 Se for eksempel Tonte Hegards Aall-biografi.
- 5 Se Ragnar Pedersens artikkel i denne bok.
- 6 Kristiania Kunstindustrimuseum drev i følge Tonte Hegard helt fra starten en folkeoppdragende
virksomhet gjennom publikasjoner, en erfaring som selvfølgelig kan ha inspirert Aall i forhold til en
satsing på publikasjoner (Hegard 1994:30).
- 7 Den Kulturhistoriske Udstilling ble fulgt opp av omfangsrike og rikt illustrerte kataloger, som fortsatt
finnes i et antall eksemplarer i museets arkiv. Disse er imidlertid korrekt nok ikke med på listen over
«Skrifter utgitt av Norsk Folkemuseum», trykt i museets årsberetning 1917-18.
- 8 «Hittil hadde ikke museet evnet til å begynne nogen publikasjonsvirksomhet i større stil. Takket være
lotteriet...» skriver Aall i 25-årsberetningen, kunne museet starte en omfattende publikasjonsvirk-
somhet. Tanken lå der tydeligvis helt fra begynnelsen av, og Aall hører ut som om han knapt hadde
kunnet vente så lenge! (Aall 1919:11).
- 9 I følge Nils Klevjer Aas sto brødrene Skladanowsky for den første offentlige filmvisningen i Kristiania
påskan 1896 (Nistad (red) 1999:24).
- 10 Se for eksempel Rune Hassners *Bilder för miljoner* for en mer detaljert oversikt over utviklingen av
bruk av illustrasjoner i pressen i ulike land og verdensdeler (Hassner 1977).
- 11 Henrik Jæger utgir i 1889 boka *Bergen og Bergenserne*, en slags antropologisk byskildring der

- illustrasjonene (byprospekter) er originalfotografier innklebet i boken. Året etter, i 1890, kommer *Kristiania og Kristianienserne* der de fotografiske byprospektene er rastrede fotografier. Fra nå av synes det rastrede bilde å være vanlig i illustrerte bøker.
- 12 Historisk museum (den norske Oldsaksamlingen og Etnografisk museum) opplyses av Ann Christin Eek tidlig å ha hatt en preparant, Louis Smestad (evt. Smedstad) som også var virksom som fotograf.
 - 13 Opplyst av Eva Dahlman. 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.
 - 14 Isac Gustaf Clason var arkitekt og leder av museets «nämnd».
 - 15 Den første filmen av kulturforskeren Hilmar Stigum viser slåttonn i Nordland.
 - 16 Dette resulterte i nedsettelsen av en komite, og Aall ble en sentral aktør i skandinavisk museumsutviklingsarbeid.
 - 17 En billedkatalog som Aall allerede på stiftelsesmøtet for Skandinavisk Museumsforbund i 1915 hevdet burde vært standardisert for alle museer.
 - 18 «De museer som ifølge sin størrelse burde ha billedkatalog, men som av økonomiske grunner ikke ser seg i stand til å få fotografert samlingene, kan begynne med en kortkatalog med samme utstyr og ordning, men uten fotografier» (Aall 1925:24).
 - 19 «Til billedsamlingen henfører vi også alle eldre malerier, portretter, tegninger eller reproduksjoner som vi for øvrig oppfatter som hørende til samlingene (s.16). Årsberetningene nevner malerier, stikk og tegninger og sjeldne trykk som tilvekster til Billedsamlingen, men nevner aldri eksempler på fotografier selv om disse også ble tatt inn som et viktig dokumentasjonsmateriale. Med et mulig unntak for daguerrotypier (innrammede fotografiske unikabilder fra 1840- og 50-årene), så hadde ikke fotografi noen egenverdi som ting den gang.
 - 20 Rasterklisjeen omsatte fotografiets mørkere eller lysere partier til områder med større eller mindre punkter med trykksverte, som med tilstrekkelig oppløsning og passende avstand gled sammen til det analoge fotografiets glidende overganger. Som høytrykk kunne det dermed fotograferes i boktrykk sammen med tekst.
 - 21 En annen referanse er Planetens Arkiv. I en slik sammenligning er Curtis på noen måter det perfekte bindeleddet/overgangen.
 - 22 Aalls satsing var enestående, men han var ikke alene. Den som har bladd i historiske bøker i de første tiårene av 1900-tallet, kan ha stusset over at bøkene den gang var vel så rikt illustrerte som i dag. Interessen for fotografisk illustrerte publikasjoner var en vesentlig del av tidens mediebilde.
 - 23 Kan momentet, altså en styrking av vitenskapelig kredibilitet, ha vært med i bildet når arkeologen Gabriel Gustafsson etterfølger Moltke Moe som styreleder.
 - 24 Sophus Müller var direktør for Nationalmuseet i København 1892-1921, og ved siden av svenske Oscar Montelius Nordens største arkeolog på dette tidspunktet.
 - 25 Gunnar Hazelius døde i 1905 visstnok av magesår, under denne opprivende striden. «Vitenskapen» vant, noe som var tydelig for alle i de nye utstillingene ved Nordiska Museets nyåpning i 1907.
 - 26 «Vad är ett friluftsmuseum? Definitionen har sällan varit densamma. Det jag menar är en utomhusanläggning med huvudsak flyttade byggnader, inrättad i et folkbildande syfte.» Rentzhog fortsetter: «Mycket i boken kan vara tillämpligt även på andra anläggningar, men i begreppet «friluftsmuseum» innefattar jag också inte på plats bevarade kulturmiljöer, inte heller forntidsbyar eller andre rent rekonstruerade miljöer, och inte renodlade nöjesanläggningar.» (Rentzhog 2007:12).
 - 27 Det siste har for eksempel den effekt at leseren leter forgjeves etter økomuseumsbevegelsen i hans bok, en bevegelse som kanskje kan sees som å forsøke å revitalisere og videreføre noen helt sentrale ideer i de skandinaviske museumspionerens museumsvisjoner, se drøftingen videre her.
 - 28 Det svenske begrepet «folkhemmet» er et sentralt begrep i det svenske 1900-talls historie, som allment uttrykk for en svensk samfunnsvisjon, men særlig som uttrykk for det svenske sosialdemokratiske partiets visjon for Sverige. Opprinnelig betød «folkhemmet» et sted der fattige kunne komme

inn, få tilgang til litteratur og samfunnsinformasjon i form av aviser til redusert pris. I følge svensk wikipedia, var disse «folkhem» (som synes å ha hatt et liknende mål som folkemuseene) vanlig i større byer i Sverige på 1890-tallet. I den senere politiserte versjonen hos svenske sosialdemokrater, er begrepet influert av mellomkrigstidens tyske Volksgemeinschaft (folkefelleskap) som skulle bli nært assosiert med nasjonalsosialismen.

- 29 Det litt pussige at man etter disse nasjonale utgangspunktene bestemmer begrepet som betegnelse på et «lokalt» museum, er trolig en effekt av alle de små og store lokale folkemuseer som dannes etter mønster av Maihaugen og Norsk Folkemuseums friluftsmuseum senere på 1900-tallet.
- 30 Jon Birger Østby har gjort meg oppmerksom på en annen forklaring. At Aall ble så opptatt av billedkatalogen, kan skyldes at man på dette tidspunktet ble oppmerksom på at en betrodd medarbeider hadde underslått og solgt museets gjenstander. Fotografier av gjenstandene kunne både virket preventivt og gjort det lettere i etterkant å identifisere gjenstander. Dette er en god forklaring på heftigheten i Aalls argumentasjon, men rokker ikke hovedargumentasjonen knyttet til Aalls forleggervirksomhet gjennom nesten femti år. Satsingen på bildekatalogen som forskningsverktøy kan også sees i samband med museets nye forsknings- og publikasjonsstrategi, uttrykt i den nye årboken og universitetssamarbeidet. Typisk for Aall ville være å ha flere mål i sikte samtidig, slik Tonte Hegard flere ganger gjør oss oppmerksom på i sin fine Aall-biografi (Hegard 1994).