

Museumsfotografi i limbo: Når samtidsdokumentasjon ikke havner i museenes samlinger

Abstract: The starting point for this paper is the practice, in Norwegian cultural historical museums, of documenting contemporary daily life through photography. Examining three specific case studies, dating from 1999 to the present day, we start by outlining various reasons for and methods of such documentation. Our key interest, however, is with the museums' various collection management practices; especially the tension that exists between the aim of creating contemporary documentation for specific projects, such as exhibitions, and the wish to keep the resulting collected material available for future generations. In each case study, we find that the museums are left with a surplus of images following their documentation efforts: photographs that, for a multitude of reasons, are not accessioned into the collections, yet remain physically or digitally in the museums' ownership. This un-planned image-surplus becomes problematic when coupled with a lack of resources, external demands to the museum sector, and a steadily increasing flood of digital images. Here, we argue for more systematic incorporation of collection management plans into documentation project plans on an institutional level, as well as a cultural-political focus on the demands upon and financial contributions to cultural historical museums of varying sizes and remits.

Nøkkelord: samtidsdokumentasjon, museumsfotografi, samlingsforvaltning, kulturpolitikk

Marthe Tolnes Fjellestad, fotohistoriker, kurator på Perspektivet Museum,
marthef@perspektivet.no.

Hanne Hammer Stien, førsteamanuensis i kunsthistorie på UiT Norges arktiske universitet,
hanne.hammer.stien@uit.no.

Kulturhistoriske museer dokumenterer dagligliv ved hjelp av fotografier: enten ved å produsere dem selv, eller gjennom å samle inn analogt eller digitalt fødte fotografier ved hjelp av publikum. Det finnes ulike begrunnelser for dette dokumentasjonsarbeidet. For eksempel har ideer om at

levemåter og kulturuttrykk må dokumenteres før det er for sent, vært fremtredende for museenes valg av undersøkelsesområder (Stien 2017: 100–116). Sosialantropolog Odd Are Berkaak setter denne tenkningen i forbindelse med strømmingen *urgent anthropology*, som han argumenterer for at har vært med på å forme museenes praksiser på hele 1900-tallet. «Vi har en forestilling om at noen kulturformer eller gjenstandsgrupper er på vei ut av historien, omtrent som truede arter, mens andre nærmest er å forstå som ugress», skriver Berkaak (2001: 127). Andre begrunnelser for museenes valg av undersøkelsesområder er at noe nytt er under dannelse, for eksempel at nye kulturuttrykk vokser frem, eller at det har oppstått en situasjon som gjør at dagliglivet i en avgrenset periode arter seg annerledes enn det som oppfattes som normalt (Stien 2017: 113–114; Berkaak 2009: 11–13). Mens det som gjerne kalles redningsaksjonstekning vender oppmerksomheten mot fortiden – det som har vært – er dokumentasjonsprosjekter som vender oppmerksomhet mot nye fenomener eller situasjoner rettet mot samtiden.

Det er fotografiene museene produserer og samler inn som del av deres samtidsdokumentasjoner som er tema for denne artikkelen. Bakgrunnen er at vi gjennom eget arbeid, med fotografi i museer og gjennom forskning på samtidsdokumentasjon, har støtt på forskjellige utfordringer denne formen for fotografisk materiale skaper i museene. Én slik utfordring knytter seg til forholdet mellom dokumentasjon, eller innsamling, og registrering og publisering. I arbeidet med artikkelen har vi snakket med både museumsansatte og forskere i og utenfor museene som kjenner til dokumentasjonsprosjekter med en utilsiktet diskrepans i mengden materiale som skapes eller samles inn, og det som til syvende og sist blir en del av en institusjons samling, og dermed vår kollektive hukommelse. Det er nettopp det utilsiktede som gjør at våre kilder omtaler denne diskrepansen som en utfordring: det mangler en plan som gjør at de museumsansatte vet hva de skal gjøre med fotografiene. For å belyse denne problemstillingen ser vi i artikkelen nærmere på tre samtidsdokumentasjoner der det fotografiske materialet har en uklar posisjon ved prosjektslutt: det befinner seg i museene, men hele eller deler av materialet er ikke registrert i samlingene eller rettighetsavklart – materialet eksisterer altså i en form for limbo. For å finne ut hvorfor disse fotografiene har en uklar posisjon, undersøker vi bakgrunn og begrunnelse for prosjektene, og gjennomføring og status for de fotografiene som har blitt produsert og samlet inn. Vi ser at mens museene på den ene siden har iverksatt samtidsdokumentasjonene i forbindelse med spesifikke prosjekter der tidsavgrenset formidling er målsetningen – for eksempel gjennom

fysiske og digitale utstillinger – har de på den andre siden et ønske at fotomaterialet skal bevares med tanke på ettertiden. Hvordan møter museene de ulikeartede målsetningene samtidsdokumentasjonsprosjektene har? Hvordan forholder de seg til utvalg, rettighetsavklaring, registrering og publisering av det fotografiske materialet? Det er spørsmål vi stiller.

Fotoflom

Da Norge stengte ned i mars 2020 gikk mange museer og arkiver raskt ut offentlig og ba folk om å sende dem fotografier og tekster (Kirkholt 2020). Samfunnet var inne i en unntakstilstand, og museer av ulik størrelse og med ulike innretninger ville samle inn materiale fra folks dagligliv. De ønsket å dokumentere livet under nedstengingen.¹ Det omfattende dokumentasjonsarbeidet museene inviterte til aktualiserte tematikken for denne artikkelen, som vi på det tidspunktet pandemien brøt ut, nettopp hadde begynt å arbeide med.

I bredere forstand kan koronaprojektene ses i sammenheng med den digitale kulturen vi lever i, som legger til rette for rask innsamling av alle former for informasjon og en stadig tiltagende fotoflom (Zylinska 2010). Fotoflommen som gjør seg gjeldende i samfunnet mer generelt, er også noe museene må forholde seg til når både egenprodusert og innsamlet, fotografisk materiale utgjør en stadig større del av deres samlinger (Kulturrådet 2015). Utfordringene museene står ovenfor handler ikke bare om mengden fotografiske opptak, men knytter seg også til hvor og hvordan disse fotografiene er lagret. «Today photography is changing and so should collecting practices of museums and archives», skriver fotograf og fotoarkivar Elisabeth Boogh med flere (2020: 7) i boken *Connect to Collect*. Forfatterne peker videre på at nye fotografiske praksiser – særlig når det gjelder personlige og sosiale, digitale bildeproduksjoner – gjør at museene allerede nå har et problem fordi de hovedsakelig baserer seg på passiv innsamling av fotomateriale, det vil si fotografier som publikum kommer til museene med uten at museene har bedt om det. Men fotografiene fra vår tid finnes ikke i skoesker gjemt bort på loft, argumenterer Boogh og medforfatterne, de er lagret på mobiler og i passordbeskyttede skyer (2000: 9). Det gjør dem enda mer uregjerlige og forjengelige enn tidligere tiders fotografier og fotografiske teknologier.

Også fototeoretiker Joanna Zylinska er opptatt av hva den digitale fotofloppen gjør med vår tids samlings- og arkiveringspraksiser. Hun spør om det overhodet gir mening å fortsatt insistere på å fastfryse fotografier i arkiver og samlinger når den fotografiske billedkulturen nettopp kjennetegnes av å være flyktig. I samme åndedrag argumenterer hun likevel for at det er museenes og arkivenes ulike forvaltningspraksiser som skaper «a safe space for exploring the liquidity of culture without drowning in its fast moving waters» (2010: 150).

Den teoretiske diskusjonen som Zylinska og Boogh deltar i om museenes og arkivenes forhold til dagens fotografisk-digitale kultur peker først og fremst på utfordringer som knytter seg til museenes passive samlingsarbeid. Vi på vår side er mest opptatt av prosjekter der museene tar en aktiv posisjon, også når publikum og deres personlige og sosialt-digitale bildeskapingspraksiser involveres. Perspektivene Zylinska og Boogh tegner opp er samtidig nyttige å ha med seg som en horisont. De viser nødvendigheten ved å både sette søkelys på museenes samlings- og forvaltningspraksiser knyttet til fotografi, og å hele tiden justere disse etter hvert som den fotografiske kulturen endrer seg.

Fotografiets posisjon i samtidsdokumentasjonen

Det var på 1990-tallet at museene i Norge for alvor satte søkelys på samtidsdokumentasjon. Et nettverk for museer som jobbet med samtidsdokumentasjon ble opprettet i 1995 etter inspirasjon fra Sverige, noen større samarbeidsprosjekter ble igangsatt ved årtusenskiftet, og det ble arrangert flere seminarer som tematiserte samtidsdokumentasjon utover på 2000-tallet (Stien 2017: 17–19). En rekke rapporter og vitenskapelige publikasjoner fra denne perioden redegjør for hva samtidsdokumentasjon er og kan være, og argumenterer for at museene skal befatte seg med samtiden (Berkaak, Gammersvik, Gynnild og Lyngø (red.) 2009; Berkaak 2009; Fägerborg og Gynnild (red.) 2007; Silvén og Gudmundsson (red.) 2006; Hjemdahl 2004; Berkaak 2003; Berkaak 2001; Berkaak og Ruud (red.) 1992).

Odd Are Berkaak er en av forkjemperne for samtidsdokumentasjon i en norsk kontekst. Han begrunner det med at kulturelle fenomener må dokumenteres før de har funnet sin stivnede form. Det vil ikke bare gjøre dokumentasjonen rikere, museumsansatte og forskere vil også kunne

fange opp ting som senere ikke kan rekonstrueres. I Berkaaks beskrivelse gis museene en aktiv rolle, som også fordrer en mer direkte inngripen i samtiden enn tidligere forståelser av museenes rolle har innbefattet. Det handler ikke om å rekonstruere eller historisere fortiden i ettertid, men å bidra til å forme samtiden gjennom å ta del i og skape dens diskurser (Berkaak 2001: 131–133), slik også mye av den nye museologien som vokste frem på universitetene på 1980-tallet har argumentert for. «Fra tekniske og museumsfaglige spørsmål, flyttet den nye museologien fokuset over på hvordan museets autoritet, kunnskap og historieforståelse er et resultat av historisk spesifikke konstruksjoner,» skriver Torgeir Rinke Bangstad (2017: 62). Man tok inn over seg at museene ikke er nøytrale, men har politiske, estetiske og ideologiske dimensjoner. Dette bidro til at museumsansatte på 1980- og 1990-tallet i større grad stilte spørsmål ved museenes samling og forvaltningspraksiser, samt andre verdsettingsprosesser de tok del i. Fremveksten av samtidsdokumentasjon kan forstås å henge sammen med denne utviklingen. Selv om fotografi alene ikke vies mye oppmerksomhet i litteraturen om samtidsdokumentasjon som er skrevet i en norsk kontekst, har fotografi som dokumentasjonsverktøy stått sentralt innenfor denne praksisen. Fotografiets posisjon henger blant annet sammen med museenes søkelys på ikke-materiell kultur og identitetsskapingprosesser (Bangstad 2017: 67).

For å vise kompleksiteten til de fotografiske praksisene og fotografiene i museene – sosialantropolog Elisabeth Edwards og kunsthistoriker Sigrid Lien går så langt som å snakke om at fotografi på museum utgjør et eget økosystem (Edwards og Lien 2014: 4) – vil vi kort presentere en modell (tabell 1) som kartlegger *typer* eller *kategorier* fotografier fra samtiden i museene. I modellen er gjenstadsfotografi og fotografier skapt for å benyttes i forbindelse med museenes markedsføring eller til intern dokumentasjon av arrangementer og lignende ikke tatt med. Historisk fotografi faller også utenfor artikkelens undersøkelsesområde, og gis ikke plass i modellen.

TABELL 1.

Den første kategorien i vår modell har vi kalt *fotografi fra samtiden* (1). Med det viser vi til samtidig fotografi med svært ulike opptaks- og brukskontekster som innkommer til museene som gaver eller lignende på givers initiativ, uten at det har vært et målrettet innsamlingsinitiativ fra institusjonenes side.

Den andre kategorien har vi kalt *samtidsdokumentasjon* (2) – fotografier som på ulike måter er tenkt å dokumentere aspekter av vår egen samtid. Denne kategorien har vi igjen delt opp i to undergrupper. Den første gruppen, *egenprodusert samtidsdokumentasjon* (2a), viser til fotografier produsert av konservator/kurator/forsker og/eller museumsfotograf/innleid fotograf. Det er altså snakk om fotomateriale som er skapt av og for museene med et uttalt mål om at det skal fungere som dokumentasjon. Den andre undergruppen, *innsamlet samtidsdokumentasjon* (2b), viser også til dokumentasjonsprosjekter iverksatt av museene, men der er det publikum som har produsert det fotografiske materialet som samles inn.

I motsetning til de to undergruppene av *samtidsdokumentasjon*, hvor museene aktivt agerer både som produsent og innsamler, er kategorien fotografi fra samtiden resultat av passiv innsamling. Litt forenklet kan vi si at museene tar imot fotografier som de blir tilbudt, og som i opptakssituasjonen ikke var ment for å inngå i en samling eller et arkiv. Det er gjerne også avstand i tid mellom opptak og innsamling av dette materialet, noe som gjør at det fort faller inn under kategorien *historisk fotografi*. I fotoforskningen er det også denne kategorien som har fått mest oppmerksomhet i kraft av at de henviser til verden utenfor museet gjennom sine opptaks- og brukskontekster, mens deres status innenfor museene i mindre grad har blitt diskutert (Stien 2017: 21; Lien og Edwards 2014: 7; Porter 1989). Når vi videre skal presentere prosjekter som iverksetter ulike typer samtidsdokumentasjon og ulike former for fotografiske praksiser, er det nødvendig å ha dette komplekse bildet med som et bakteppe. I det neste avsnittet skal vi si mer om valg av de tre prosjektene som undersøkes og metodiske grep i undersøkelsen.

Valg av empiri

Museenes aktive innsamlingspraksis gjennom fotografi har i liten grad vært forsket på (Stien 2017: 21). Ved å diskutere hva som skjer etter at museene har produsert og/eller samlet inn fotografier, ønsker vi å reise noen sentrale spørsmål som museene må forholde seg til når de arbeider med samtidsdokumentasjon der fotografi inngår. For eksempel om alle fotografier som produseres og samles inn skal inngå i museenes samlinger, og om det finnes noe som hindrer museene fra å innlemme materialet de ønsker å beholde i samlingene. Vi løfter frem noen

betraktninger om hva som kan være årsak til at deler av det innsamlede fotomaterialet i de tre prosjektene ikke er blitt tatt inn i samlingene og hva som kan bidra til at dette skjer i andre prosjekter – om det er ønskelig.

Prosjektene vi ser nærmere på er Sammen Hadeland 2020, ett av flere koronaprojekt gjennomført av Randsfjordmuseet; Vokse opp i verdens rikeste land, gjennomført av Norsk barnemuseum ved Museum Stavanger (MUST) i perioden 2018 til 2019; og Tromsø Rocke', gjennomført av Perspektivet Museum (PEM) i Tromsø fra 1999 til 2001.

Rammen for artikkelen er det fotohistoriske prosjektet «Norsk fotohistorie fra 9. april 1940 til 22. juli 2011», som baserer seg på en forståelse av at norske museer, arkiver og bibliotek har omfattende fotoarkiver fra siste halvdel av 1900-tallet, men at kunnskapen om fotografi i denne perioden er mangelfull.² I første rekke var vi altså interessert i samtidsdokumentasjoner utført før 2011, men utvidet senere vårt eget undersøkelsesområde til å også se på nyere fotografiske museumspraksiser. Ved å beholde Tromsø Rocke' i utvalget anså vi at det ville gi en interessant historisk dimensjon til de to nyere prosjektene. Dette prosjektet ble gjennomført i en periode som var betegnet av å stå i skjæringspunktet mellom analogt og digitalt født materiale, og av et museum som på daværende tidspunkt ikke hadde tatt i bruk det nå markedsledende forvaltningssystemet Primus. Til tross for at Tromsø Rocke' er av relativt ny dato, skaper prosjektet et historisk bakteppe for nyere samtidsdokumentasjon ettersom det var på 1990-tallet og på 2000-tallet at museene for alvor satte søkelys på og tok i bruk samtidsdokumentasjon. Denne perioden sammenfalt også med utviklingen av felles digitale museumsforvaltningsverktøy i norske museer, fra REGIMUS tidlig på 1990-tallet (Østby 2013: 189) til første versjon av PRIMUS som kom i 1998.

Grunnleggende for valg av prosjekter var at fotografi hadde en sentral posisjon i samtidsdokumentasjonene. Underveis hadde vi en rekke samtaler med ansatte i museumssektoren og med medlemmer i forskningsnettverket, og vi gjorde søk på internett for å kartlegge museenes samtidsdokumentasjoner. Fordi koronaprojektene ble lyst ut parallelt med at vi startet arbeidet med artikkelen og bidro til å aktualisere tematikken, valgte vi å undersøke ett av disse prosjektene nærmere. Opprinnelig så vi ikke etter prosjekter der det fotografiske materialet som

var produsert eller samlet inn, helt eller delvis ikke var innlemmet i samlingene, men når det viste seg at situasjonen var slik for flere av dem bidro det til å spisse vår problemstilling.

Etter at vi valgte de tre eksemplene gjennomførte vi semistrukturerte intervjuer med prosjektlederne og enkeltfotografer, som vi har fulgt opp med oppfølgingsspørsmål der det har vært behov for det. Fordi en av oss (Stien) tidligere har forsket på Perspektivet Museums fotografiske praksiser og fordi en av oss (Fjellestad) er ansatt som kurator på samme museum ga det oss god tilgang til å undersøke Tromsø Rocke'-prosjektet. Samtidig bød nærheten til museet på noen utfordringer, både med henhold til å gjennomføre formelle intervju heller enn uformelle samtaler med kolleger, og med tanke på å ha nok distanse til interne arbeidsprosesser til å kunne avlede informasjon med relevans for et større publikum.

Det er viktig for oss å påpeke at selv om vi i artikkelen først og fremst forholder oss til fotografiene som inngår i museenes samtidsdokumentasjoner så er fotografiene i disse prosjektene alltid en del av en større sammenheng der andre typer materialer inngår i nettverksmessige forbindelser. Det være seg intervjuer i form av lydopptak, film, eller som transkriberinger, gjenstander eller brev, og til sammen og hver for seg har materialene både materielle, sosiale og estetiske kvaliteter (Edwards og Hart 2004: 1). Det relasjonelle aspektet er noe vi anerkjenner, men som ligger utenfor denne artikkelens undersøkelsesområde.

Tromsø Rocke'

Perspektivet Museum (PEM) er et museum med hovedtyngde på samfunnsdokumentasjon, enten det skjer gjennom prosjekter i egen regi eller gjennom innlånte utstillinger. Siden oppstarten i 2001 har museet gjennomført flere større samtidsdokumentasjonsprosjekt der fotografi har vært én av flere former for kildemateriale. Tromsø Rocke' ble utført i perioden 1999–2001 som PEMs første samtidsdokumentasjon. Kildene våre er fotograf Mari Hildung, direktør (da konservator) Marianne A. Olsen, nettkilder og interne dokumenter ved PEM.

Prosjektet het først Ungdom – musikk – møteplass, før Tromsø Rocke' kom til som tittel da det innsamlede og skapte materialet ble tilrettelagt for og vist som en utstilling ved PEM i 2002–2006. Både samtidsdokumentasjonen og utstillingen handlet om Tromsøs musikkmiljø i perioden fra 1950-tallet til 2000. Tromsø Rocke' inkorporerte mange typer kildemateriale, både nyinnsamlet historisk fotografi, gjenstander, skriftlige kilder og intervjuer. Gjenstander og lyd fikk også plass i utstillingen, enten i montre eller i et digitalt bibliotek (se figur 1). Vi skal her sette søkelys på den fotografiske samtidsdokumentasjonen skapt av museet selv, i dette tilfellet av Mari Hildung i samarbeid med andre museumsansatte og informanter. Her stod ungdomshuset Tvibit i Tromsø sentrum i særlig fokus: huset åpnet i 2000, og mye av det fotografiske materialet er skapt på og rundt Tvibit.

Den *egenproduserte fotografiske samtidsdokumentasjonen* (se tabell 1, 2a) tok flere ulike former. En stor gruppe bilder dokumenterer aktiviteter ved Tvibit og viser alt fra unge og voksne med arbeidsklær og feiebrett som jobber med ferdigstillingen av de fysiske lokalene til konserter med band, soloartister og publikummere (se figur 2). I tillegg til aktivitetsdokumentasjonen tok museets fotograf også en rekke portretter av de unge brukerne av huset, der mange var informanter og dermed prosjektdeltakere (se figur 3 a-c). En siste motivtype er fotografier fra konserter på andre utesteder og konsertscener i Tromsø (se figur 4).

På tross av at samtidsdokumentasjonen ble utført så sent som i 2000 arbeidet fotograf Mari Hildung analogt, slik at originalmaterialet er filmnegativt med tilhørende kontaktkopier: både farge og svart-hvitt, 35mm og mellomformat. I tillegg innbefatter prosjektet en del *innsamlet fotografisk samtidsdokumentasjon* (2b), i form av innlånte papirkopier som ble reprofotografert og så levert tilbake til giverne. Hildung digitaliserte raskt en del fotografier, både egenproduserte og innsamlede, som var valgt ut fordi de var tenkt brukt i utstillingen. De samme fotografiene ble samtidig rettighetsavklart og gjort tilgjengelig på Flickr, PEMs publiseringskanal for fotografi (<https://www.flickr.com/people/perspektivmuseum/>). Selv om flesteparten av fotografiene som ble produsert som del av den fotografiske samtidsdokumentasjonen fikk aksjonsnummer er de hverken digitalisert eller publisert. For de innsamlede fotografiene er historien ganske lik: i forbindelse med at de ble reprofotografert (som negativ for svart-hvite originaler, dias for fargebilder) fikk alle et nummer, men kun et mindre antall av fotografiene er også digitalisert og

publisert på Flickr. Bildene som ble brukt i utstillingen ligger på museets egen server og på Flickr, mens reprobildene ikke er digitalisert.

PEMs stab har selv stilt spørsmål med samtidsdokumentasjonens skjebne. Skal alle fotografiene digitaliseres og publiseres? Kan de nyskaptede fotografiene registreres og for eksempel publiseres digitalt, når museet ikke har konkrete avtaler om bruk av andre eksponeringer enn de som eksplisitt ble brukt i utstillingen? Selv om det ikke er tvil om at PEM fra begynnelsen av hadde et ønske om å innlemme det fotografiske materialet som ble frembrakt av dokumentasjonsdelen av prosjektet i samlingene sine og tilgjengeliggjøre det, er det i praksis vanskelig å følge opp forvaltningen av materialet etter at prosjektperioden er over (Personlig kommunikasjon, M. Hildung, 2020 og 2022). Det er verdt å merke seg at vi ikke finner en klar plan for forvaltningen av den fotografiske samtidsdokumentasjonen i det skriftlige materialet etter Tromsø Rocke'. Dette kan ha sammenheng med at PEM var et nystartet museum da prosjektet ble gjennomført, uten erfaring med samtidsdokumentasjon og katalogisering av særlig egenskapt materiale. Å lage en utstilling, fra konsept til fysisk og/eller digital produksjon er i seg selv en ekstremt ressurskrevende oppgave, og det samme gjelder forvaltningsarbeidet. I dag er museets ansatte klare på at det ved fremtidige samtidsdokumentasjonsprosjekter er behov for klare rammer, både for innsamling og egen fotografisk dokumentasjon. De mener at tydelige utvalgsriterier for hva som skal bevares, digitaliseres og formidles bør avklares på forhånd. Det bør utarbeides en plan for katalogisering og digitalisering av ulike typer materiale, og en plan for avhending av eventuelt overskuddsmateriale, slik at det ikke oppstår uklarheter i fremtiden.

Vokse opp i verdens rikeste land

Vårt andre eksempel, Vokse opp i verdens rikeste land, er et innsamlings- og utstillingsprosjekt produsert av Norsk barnemuseum – MUST. Prosjektet vant Norges museumsforbunds formidlingspris Mot i museet våren 2021. Innsamling av muntlige kilder, gjenstander og fotografi foregikk fra 2018 til 2019, mens utstillingen åpnet like før jul i 2020. Vokse opp i verdens rikeste land var et forsknings- og formidlingsprosjekt under rammen av Kulturrådets utviklingsprosjekt Samfunnsrolle, makt og ansvar, som hadde spesielt søkelys på utvikling av museenes metodikk (Kulturrådet 2017). Kildene våre her er utstillingskatalog og nettkilder, samt intervjuer med faglig ansvarlig ved Barnemuseet, Hege Stormark, konservator Mette Tveit, og frilansfotograf Marie von Krogh.

Som ved PEM tok også Norsk barnemuseum i bruk ulike former for innsamlings- og dokumentasjonsarbeid. Vi er opptatt av den fotografiske samtidsdokumentasjonen (Tabell 1, 2b) som ble skapt av publikum og samlet inn av museet, i dette tilfellet elever fra en tiendeklasse fra Svithun skole i Stavanger. Før elevene gikk i gang med å dokumentere en uke av sitt liv i januar 2019 gjennomførte fotograf Marie von Krogh, som var innleid til prosjektet, et totimers kurs med dem (Personlig kommunikasjon, H. Stormark, M. Tveit og M. von Krogh). Kurset inneholdt elementer både av fotohistorie og fototeknikk. Mens prosjektet som helhet hadde barnefattigdom som tema, og vektla kontrasten mellom det å vokse opp i et land der ingen er fattige, samtidig som ulikhetene stiger, så ble ikke ungdommene ilagt føringer om å fokusere på de sosioøkonomiske aspektene ved egne liv (Personlig kommunikasjon, M. Tveit). Ifølge katalogteksten ville museet «få et innblikk i hva de [ungdommene] holdt på med i løpet av en uke», og målet var «å få bedre forståelse av barn og unges liv gjennom bildene de valgte å ta og tekstene de valgte å skrive til bildene sine» (Norsk barnemuseum – MUST 2020: 13).

I løpet av prosjektperioden leverte ungdommene inn 1500 bilder som digitale filer. Ut fra disse valgte museets ansatte og prosjektets fotograf, med innspill fra elevene selv, ut 31 fotografier som både ble en del av utstillingen og museets samling. Museet skrev kontrakt med deltagerne (både de som fotograferte og de som ble avbildet), der bruk i utstilling, katalog og innlemming i samlingen ble spesifisert, med utgangspunkt i de 31 utvalgte bildene (se figur 5). Elevene skrev deretter tekster til de 31 fotografiene som ble brukt i utstillingen. I skrivende stund er disse 31 utvalgte fotografiene registrert i Primus, men foreløpig ikke publisert på Digitalt Museum.

Ytterligere rundt femti bilder ble utvalgt for å gå inn i samlingen, uten at de ble en del av utstilling eller katalog (se eksempel i figur 6). Bildeutvalget ble gjort med tanke på tematikk og motivmangfold, men også med en forutsetning om at alle elevene som deltok skulle være representert i utstillingen og i samlingen. Fotograf Marie von Krogh var instrumentell i utvalgsprosessen og påpeker at med de gitte kriteriene var dette en relativt grei oppgave tross det store antallet bildefiler. Mange av de innleverte fotografiene var nemlig tilnærmet dubletter av samme situasjon, eller de viste svært like situasjoner fotografert av ulike elever (Personlig kommunikasjon, M. von Krogh).

På samme måte som ved PEM ble Norsk barnemuseum, etter sin utvalgsprosess, sittende igjen med det vi kan kalle et overskudd av fotografier. Dette er bilder som, til museet har gjort et aktivt valg om registrering i samling, avhending i form av sletting fra servere, eller oppdeling i bilder i ulike kategorier (som offentlig tilgjengelige bilder eller klausulert forskningsmateriale) – blir værende i en slags udefinert mellomposisjon. Ved Norsk barnemuseum gjorde prosjektlederne en helhetsvurdering som førte til at de slettet drøyt 1400 fotografier fra museets server. Rundt femti ekstra eksponeringer ligger fortsatt ubehandlet. Museet har kontrakter med skaperne om bruk og innlemmelse i samlingene av disse fotografiene, men mangler tekstlig informasjon om motivene som kan gi dem en rikere kulturhistorisk kontekst. En av de prosjektansvarlige uttalte at arbeidet med Vokse opp i verdens rikeste land var «veldig bevisstgjørende. [Neste gang] skal vi passe på å sette av tid til registrering, og hvis vi ikke har tid lar vi heller være [å gjennomføre en samfunnsdokumentasjon]» (Personlig kommunikasjon, H. Stormark og M. von Krogh).

Sammen Hadeland 2020

Vårt siste prosjekt tar oss til nåtiden. Som vi pekte på innledningsvis blir noen ganger det som på ulike måter oppfattes som nytt eller annerledes gjenstand for museenes samtidsdokumentasjon. De første ukene i korona-pandemien var det selve dagliglivet og dagliglivets mennesker med alle sine rutiner og uregelmessigheter som var i endring. Vi har valgt å se på prosjektet Sammen Hadeland 2020, utført i regi av Randsfjordmuseet på Hadeland tidlig i 2020. Her er det Randsfjordmuseets nettside, intervju med arkivleder Kari-Mette Avtjern og publikasjonen SammenHadeland2020 som utgjør kildegrunlaget vårt (Stokke 2020).

Randsfjordsmuseet ville dokumentere livet under nedstengningen. Norge var i en eksepsjonell situasjon, og museet ville bidra til at minnene om denne situasjonen og hvordan folk forholdt seg til den ble bevart. Prosjektet begynte som en dokumentasjon av mennesker i førstelinjetjenesten, men ble raskt utvidet til å ta inn enda flere vanlige folk i prosjektet; en mor som skulle føde, en elev med Downs syndrom som mistet sitt aktivitetstilbud. Selv om historiene som deles i prosjektet er lokale, har de universell og nasjonal appell (Personlig kommunikasjon, K.-M. Avtjern).

I motsetning til prosjektene ved PEM og MUST var dette et tilnærmet improvisert prosjekt, og det oppsto, i alle fall delvis, utenfor rammen av institusjonen. Bakgrunnen til Sammen Hadeland 2020 var et prosjekt i regi og fra en idé av fotograf Bjørn Tore Stokke. Da han så at museet hadde opprettet en Facebookside de kalte Koronaarkivet tok han kontakt med Randsfjordsmuseet og spurte om de var interessert i å inkorporere et dokumentasjonsprosjekt han planla, fordi han var interessert i at bildene han tok i perioden under den nasjonale nedstengingen skulle «bevares for fremtiden» (Personlig kommunikasjon, K.-M. Avtjern). I samarbeidet med Stokke forholdt museets ansatte seg til en ny forvaltningsplan hvor museets ansatte hadde et tydelig mandat til å skape en aksjonsgruppe i krisetider, noe som muliggjorde en rask start på prosjektet. Fordi landet var nedstengt, med strenge restriksjoner for fysiske møter, måtte Stokke og museet aller først søke tillatelse fra Hadeland kommune om å reise rundt og gjennomføre fotodokumentasjonen. Dette gjorde at spørsmål om kontrakter og tillatelser raskt ble aktuelle. Stokke stod for kommunikasjon og kontraktarbeid mot informantene, totalt 60 mennesker, mens museet overtok alle rettigheter til materialet fra fotografen.

Randsfjordsmuseet sitter i dag på alle Stokkes digitale filer fra dokumentasjonsprosjektet. Innad på museet debatteres det fortsatt om alle portrettopptakene eller kun et utvalg skal tas opp i museets samling. I mellomtiden er det publisert ett fotografi av hver av de 60 informantene, med tilhørende tekst skrevet av den som er avbildet, på Instagram, i en fotobok, og i en utendørsutstilling i 2020 (se figur 7 og 8). I tillegg til portrettene har museet lagret fotografier og film som ble tatt opp av Stokkes lærling underveis i prosjektprosessen: dette materialet

dokumenterer selve samtidsdokumentasjonen. Noe av materialet ligger tilgjengelig på Instagram, og museet har planer om å ta det inn i samlingen og dele det på Digitalt museum i fremtiden.³

I samtale med museets arkivleder Kari-Mette Avtjern er det tydelig at Randsfjordmuseets eksisterende planverk var utslagsgivende for at de ansatte såpass raskt kunne gå inn i prosjektet da Stokke kontaktet dem og ønsket et samarbeid. Planverket ga museet et mandat til å sette ned en aksjonsgruppe som startet arbeidet med å søke etter prosjektdeltagere via en Facebook-side som ble opprettet. Forvaltningsplanen la også noen føringer for det videre arbeidet med materialet, blant annet var det et krav om at det materialet som ble valgt ut måtte kunne innlemmes i samlingen og brukes i museets formidling (Personlig kommunikasjon, K.-M. Avtjern). Til tross for at Randsfjordmuseet allerede i oppstarten av prosjektet startet arbeidet med å forvalte det fotografiske materialet for ettertiden, er det også her usikkerhet knyttet til overskuddsbildene – skal de spares på, innlemmes i samlingen, eller avhendes? Noe usikkerhet finnes også i forhold til rettighets spørsmål og personvernforordningen, da museet ikke selv har kontrakter med de 60 informantene.

Forvaltning og formidling av samtidsdokumentasjonene

De tre samtidsdokumentasjonene vi har sett på har vært organisert på ulike måter og inkluderer ulike typer samtidsdokumentasjonsfotografier – fra analoge bilder skapt av museets egen fotograf, til bilder skapt av publikum og høstet inn digitalt, til digitale filer skapt av en ekstern fotograf på oppdrag fra museumsinstitusjonen. Mens to av prosjektene, ved PEM og MUST, var planlagt av museene i lengre tid oppsto det siste, ved Randsfjordmuseet, raskt og i kommunikasjon mellom museets ansatte og den eksterne fotografen. Alle prosjektene munnet ut i store formidlingsarbeid. PEMs utstilling sto i hele fire år og blir fortsatt etterspurt av publikum. Norsk barnemuseum ved MUST produserte i tillegg til sin utstilling også en utførlig og velbeskrevet katalog, og Randsfjordmuseet tok i bruk flere medier for å formidle sitt prosjekt, gjennom Instagram, utendørsutstilling og bok.

Det som er av spesiell interesse for oss her er museenes forvaltning av det innsamlede og skapte materialet. Det er slående at alle tre museene forteller om utfordringer knyttet til mengden

materiale som kom inn og som, etter formell prosjektslutt, ikke har fått en endelig plass i museets struktur: skal de tilhøre samlingen, skal de bevares utenfor samlingsstrukturen med tanke på fremtidig forskning og/eller formidlingsarbeid, eller skal de fysisk eller digitalt avhendes? Som alle eksemplene viser, resulterer samtidsdokumentasjoner ofte i et omfattende materiale, enten det er snakk om analoge eller digitale opptak. Arbeidet med å forvalte det – kontraktsarbeid om det ikke er utført underveis, utvalg, registrering, fysisk eller digital ordning og bevaring – er svært ressurskrevende, både med tanke på økonomiske, teknologiske og menneskelige ressurser.

Om vi skal si noe overordnet om hvorfor deler av det fotografiske materialet i de tre prosjektene ikke er innlemmet i samlingene – eller, som i PEMs tilfelle, der de er innlemmet, men likevel har en uavklart posisjon når det kommer til spørsmål om publisering og bruk – så synes det avgjørende at forvaltningsarbeidet tenderer til å komme i bakgrunnen i forhold til utstillingsproduksjon og annen formidling. Det mer aktivt utadrettede arbeidet er ressurskrevende, har oftest helt konkrete tidsfrister og fungerer annerledes prosessuelt enn forvaltningsarbeidet. Underordnet kan grunnene kan være mange, men dreier seg om mangler: på forutbestemte forvaltningsplaner, fagkompetanse, finansiering, teknologi, mennesker eller tid. I en presset museumshverdag er det gjerne de fotografiene som ender opp i utstillingene som også blir innlemmet i samlingene og som blir publisert på digitale plattformer og blir del av museets utadrettede formidling. Dette skjer uavhengig av om planen opprinnelig var å registrere, digitalisere og tilgjengeliggjøre større deler av den fotografiske samtidsdokumentasjonen.

De tre samtidsdokumentasjonene vi diskuterer har mange likheter, men det er også en del elementer som skiller dem fra hverandre. Spesielt viktig i denne sammenhengen er de avtalene museene har inngått med sine informanter, enten det gjelder de som er avbildet eller de som har tatt fotografiene. I 2018, samme år som Åndsverkloven (Kulturdepartementet 2018) ble oppdatert, innførte Norge EUs personvernforordning, kjent som GDPR (Justis- og beredskapsdepartementet 2018). I disse lovtekstene reguleres bruken av fotografi der personer er avbildet, med en hovedregel om at disse skal gi frivillig samtykke for all bruk av bildene. Prinsippene i GDPR er hverken nye eller ukjente, og museumsinstitusjoner har lenge hatt søkelys på spørsmål knyttet til forskning, fotografi og juss. Publikasjonen Fotojuss (Kulturrådet 2012) er kjent for mange i sektoren, og juridiske problemstillinger er jevnlig tema i det nasjonale

Fotonettverket der 40 bildetunge institusjoner er medlem (se for eksempel Hjemdahl 2004: 37–39). På tross av dette våger vi å påstå at oppmerksomheten rundt innføringen av GDPR og arbeidet med den nye Åndsverkloven bidro til økt bevissthet blant flere relevante aktører – inkludert i museene – om nødvendigheten av gode og dekkende avtaler. Ut fra vårt begrensede kildemateriale ser vi at det likevel gjenstår arbeid i forhold til formalisering av brukskontrakter med informanter. I alle samtidsdokumentasjonene vi har sett på brukte museene en form for kontrakt, men ingen av dem har kontrakter som dekker alt materialet de skapte eller samlet inn. Avtalene som er gjort gjelder i alle tre tilfeller kun det bildematerialet som ble valgt ut for tilgjengeliggjøring i utstillinger og på nett – ikke det vi kan kalle overskuddsfotografier. Denne mangelen på formelle avtaler gjør at museenes spillerom med og overfor materialet minsker – og er bidragende til at fotografiene befinner seg i en form for ingenmannsland.

Overskudd av fotografier

Til tross for den store museumsreformen og profesjonaliseringen av museene, begrunnet i St. meld. nr.22 (Kultur- og likestillingsdepartementet, 1999–2000), er det fortsatt store forskjeller i det norske museumslandskapet, fra museer med få fagansatte, der den enkelte må utføre mange og varierte arbeidsoppgaver, til museer med nasjonalt ansvar og universitetsmuseene, der fagansatte har mulighet til å arbeide mer spesialisert. For eksempel kan det være sånn at de små og mellomstore museene ikke har dedikerte fotoarkivarer. Da skjer gjerne forvaltningen av fotosamlinger og -arkiver på prosjektbasis, muliggjort gjennom ekstern finansiering, eller så fordeles arbeidet til fagansatte som har andre kjerneoppgaver, så som konservatorer og museumsfotografer.

Morten O. Reiten har i sin masteroppgave om bruk av digital teknologi i samlingsforvaltning og formidling i norske museer argumentert nettopp for at denne situasjonen, sammen med høye krav til historikk og metadata, gjør samlings- og digitaliseringsarbeidet i mange av de norske museene vanskelig (2019, 87–88). Selv om det er mange forskjeller innad både i organiseringen av de prosjektene vi se nærmere på i artikkelen og museenes som produserte dem, er det derfor nødvendig å bemerke at både Perspektivet Museum, Norsk barnemuseum – MUST og Randsfjordmuseet har betydelig mindre ressurser enn for eksempel de nasjonale ansvarsmuseene

Norsk Folkemuseum, Norsk Teknisk Museum eller Kulturhistorisk Museum i Oslo. Ettersom museene har hatt oppmerksomhet på å samle inn, registrere, digitalisere og publisere eldre fotografisk materiale (Bjorli 2008: 19) kan det også ha ført til at slikt materiale har vært prioritert fremfor fotografier produsert som et resultat av samtidsdokumentasjon.⁴

Om samtidsdokumentasjonsprosjekter ikke har innlemmet planer for forvaltning av det fotografiske materialet ved oppstart av prosjektet, vil det sjelden komme tid og rom til å gjøre dette i ettertid, noe alle informantene til denne artikkelen har erfart. Dette samsvarer med et dilemma knyttet til museenes samfunnsoppdrag som Reiten har identifisert. På den ene siden skal museene ha søkelys på samlingsforvaltning og forskning, og på den andre siden må de svare til store forventinger fra myndighetenes side om formidling og publikumsrettet arbeid:

Interne ressurser kan bli en dragkamp mellom publikumsrettet formidlingsarbeid som i mange tilfeller fører til inntekter, og mer internt preget arbeid innen samlingsforvaltning og forskning. Mange museer ser seg nødt til å balansere ressursene mellom det som direkte gir publikumsbesøk og arbeid med samlingene som både svarer ut museets samfunnsoppdrag knyttet til forvaltning og bevaring, og som gir museet råmateriale til å produsere utstillinger og drive annen type formidling (Reiten 2019, 86).

I de prosjektene vi har sett nærmere på bidrar dette balansearbeidet, mellom utadrettet virksomhet i samtiden og innadrettet virksomhet med tanke på ettertiden, til at det skapes et overskudd av fotografier med en uavklart posisjon – fotografiene befinner seg innenfor museenes vegger, men de er kanskje hverken innlemmet i samlingene eller tilgjengeliggjort for publikum. Det kan være analoge, negativer eller positivkopier som blir liggende i skuffer og skap, eller digitale filer på minnekort og harddisker som ikke er koblet opp mot samlingene. Etter hvert som de fleste fotografiske samtidsdokumentasjonsprosjekter gjennomføres digitalt er det også grunn til å tro at prosjektenes overskuddsmateriale vil øke, både når det gjelder antall eksponeringer og størrelsen på den digitale informasjonen. Dette fører ikke bare til utfordringer for senere registrering og katalogisering, men også i forhold til spørsmål om bruk: Hvordan kan museene nyttiggjøre seg dette overskuddsmaterialet i fremtiden hvis det ikke også finnes gyldige brukskontrakter? Vi har allerede pekt på at inngåelse av kontrakter parallelt med at dokumentasjonsarbeidet foregår vil

lette museenes arbeid i ettertid. Kanskje kan det gjøres et arbeid nasjonalt for å få på plass ulike kontrakter som alle museene kan gjøre seg nytte av? Det ser også ut til at det er behov for at forvaltningsplaner utarbeides parallelt med at prosjektene formuleres. Når det gjelder økonomiske, menneskelige og teknologiske ressurser er det på sin plass å løfte problemstillingen opp på et kulturpolitisk nivå. Krysspreset museumsinstitusjonene står ovenfor når de på den ene siden forventes å arbeide med innsamling og forvaltning, og de på den andre siden forventes å arbeide utadrettet med temporære prosjekter, formidling, øke publikumstall og inntjening, gir dem store utfordringer. I et bærekraftig museum er det vanskelig å forene alle disse oppgavene. Det handler til syvende og sist om prioritering.

Innledningsvis pekte vi på fotoflommen den digitale fotografiske kulturen legger til rette for, og endringer som denne kulturen medfører. Det kan argumenteres for at serialitet og gjentakelser av motiver og form er et kjennetegn ved denne billedkulturen. Noe fotograf Marie von Krogh viste til da hun beskrev utvelgelsesprosessen til Vokse opp i verdens rikeste land ved Norsk barnemuseum. Fordi ungdommene hadde tatt så mange like bilder, valgte hun ut de som skilte seg ut – enkeltstående fotografier og ikke serier. Spørsmålet er om denne strategien bidro til at museet valgte bort noe som er sentralt for å forstå konteksten til de digitale bildene, og måten de inngår i dagliglivet på, for eksempel slik de lagres og tilgjengeliggjøres på våre smarttelefoner og SoMe. Det er en kjensgjerning at museenes samlingspraksiser og -systemer er bygd opp omkring en analog bildekultur og at fotohistorien tradisjonelt baserer seg på en ide om enkeltbildet og dets fortettede meningsbæring. Spørsmålet er om vi trenger nye praksiser og systemer som er tilpasset dagens bildekultur? Hvordan ville i så tilfelle slike praksiser og systemer se ut?

Mangelen på systematiske forvaltningspraksiser knyttet til samtidsdokumentasjon kan på lang sikt få konsekvenser for lokal og nasjonal historieskriving og forskning. Samtidig er det nødvendig å gjenta Joanna Zylinskas spørsmål, om det i dag gir mening å fryse en levende bildekultur gjennom bevaring og forvaltning. Hvor går grensene for hva og hvor mye som skal bevares for ettertiden? Hvordan skal bevarings- og samlingsarbeidet foregå gitt de ressursene museene har tilgjengelig? Dette er spørsmål det er behov for å diskutere videre, både i museene og i forskningen.

Litteraturliste

Bangstad, Torgeir Rinke 2017. Verdens speil og tingenes gravsted: Om metaforbruk og «gjøren» i museologien. *Norsk museumstidsskrift*, årgang 3, nr. 2. s. 60–76.

Berkaak, Odd Are og Even Ruud 1992. *Den påbegynte virkelighet: studier i samtidskultur*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 9–18.

Berkaak, Odd Are 2001. Samtidsdokumentasjon: en spøkelseshistorie. *Nordisk Museologi*, 1-2, s. 127–134.

Berkaak, Odd Are 2003. *Samtid: en lang historie, en evaluering av museenes tusenårsprosjekt Dokument 2000*. Oslo, Norsk kulturråd.

Berkaak, Odd Are 2009. Samtidshistorie og fortidsrelatering. I Berkaak, Odd Are, Ågot Gammersvik, Svein Gynnild og Inger Johanne Lyngø (red.). *På sporet av den tapte samtid*. Oslo, Norsk Kulturråd/Fagbokforlaget, s. 7–16.

Berkaak, Odd Are, Ågot Gammersvik, Svein Gynnild og Inger Johanne Lyngø (red.) 2009. *På sporet av den tapte samtid*. Oslo, Norsk Kulturråd/Fagbokforlaget.

Bjorli, Trond 2008. Fotobevaring og museumsbygging. Et skråblikk på fotobevaringens første 30 år i Norge. I Bjorli, Trond, Jensen, Inger og Kari Telste (red.). *Tradisjon og fornyelse: Festskrift til Liv Hilde Boe*. Oslo, Norsk Folkemuseum, s. 3–24.

Boogh, Elisabeth, Hartig, Kajsa, Jensen, Bente, Uimonen, Paula og Anni Wallenius (red.) 2020. *Connect to Collect: Approaches to Collecting Social Digital Photography in Museums and*

Archives. Stockholm, Nordiska museets förlag. Tilgjengelig fra <http://nordiskamuseet.diva-portal.org/smash/get/diva2:1429411/FULLTEXT01.pdf> [Nedlastet 01.05.2022]

Edwards, Elizabeth og Sigrid Lien 2014. *Museum and the Work of Photographs*. I Edwards, Elizabeth og Sigrid Lien (red.). *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Farnham, Ashgate, s. 3–17.

Edwards, Elizabeth og Janice Hart 2004. Introduction. *Photographies as objects*. I Edwards, Elizabeth og Janice Hart. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. New York, Routledge, s. 1–15.

Fägerborg, Eva og Svein Gynnild (red.) 2007. *På ny kurs – museer, dokumentasjon og samtid*. Lillehammer, Norsam, Maihaugen, s. 12–33.

Hjemdahl, Anne-Sofie 2004. *Dokument 2000: 2000–2003: et samtidsdokumentasjonsprosjekt for norske museer ved tusenårsskiftet: sluttrapport*. Lillehammer, Sekretariatet for samtidsdokumentasjon og-forskning, Maihaugen.

Justis- og beredskapsdepartementet 2018. *Lov om behandling av personopplysninger (Personopplysningsloven) [GDPR]*. Tilgjengelig fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-38> [Nedlastet 01.05.2022]

Kirkholt, Nora 2020. *Museene dokumenterer koronaviruset*. Tilgjengelig fra <https://museumsforbundet.no/nyheter/museene-dokumenterer-koronaviruset/> [Nedlastet 01.05.2022]

«Koronapandemien – den første tiden», hentet fra <https://minner.no/tema/38>. [Nedlastet 01.05.2022]

Kulturdepartementet 2018. *Lov om opphavsrett til åndsverk mv. (Åndsverkloven)*. Tilgjengelig fra <https://lovdata.no/dokument/LTI/lov/2018-06-15-40> [Nedlastet 01.05.2022]

Kultur- og likestillingsdepartementet, 1999–2000. St.mld. nr.22, Kjelder til kunnskap og oppleving. Tilgjengelig fra <https://regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-22-1999-2000-/id192730/> [Nedlastet 01.07.2022]

Kulturrådet 2012. *Fotojuss for arkiv, bibliotek og museum* red. Torgnesskar, Per Olav (red.). Tilgjengelig fra <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/fotojuss-for-arkiv-bibliotek-og-museum> [Nedlastet 01.05.2022]

Kulturrådet 2015. Samlingene vokser stadig. Tilgjengelig fra <https://www.kulturradet.no/museumsutvikling/vis-artikkel/-/aktuelt-museum-samlingene-vokser-stadig> [Nedlastet 01.05.2022]

Kulturrådet 2017. Samfunnsrolle, makt og ansvar. Tilgjengelig fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/samfunnsrolle-makt-og-ansvar> [Nedlastet 01.05.2022]

Kulturrådet 2019. Norsk fotohistorie fra 9. april 1940 til 22. juli 2011. Tilgjengelig fra <https://www.kulturradet.no/museum/vis-prosjekt/-/prosjekt-museum-norsk-fotohistorie-9-april-1940-til-22-juli-2011> [Nedlastet 01.05.2022]

Kulturrådet 2021. *Museene i 2020 – Museumsvurderingen 2020*. Tilgjengelig fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/499a497f-cc73-4483-9cb1-b515081859af> [Nedlastet 01.05.2022]

Museene i Akershus 2020. Koronastengt. Tilgjengelig fra <https://mia.no/museumstjenesten/koronastengt?ref=28> [Nedlastet 01.05.2022]

Norsk barnemuseum – MUST, 2020. Vokse opp i verdens rikeste land: Penger som inngangsbillett. Hege Stormark (red.). Tilgjengelig fra <https://www.yumpu.com/no/document/read/64324735/vokse-opp-i-verdens-rikeste-land-penger-som-inngangsbillett> [Nedlastet 01.05.2022]

Norsk teknisk museum 2020. Koronadagbøkene – bli med på å skape historie. Tilgjengelig fra <https://www.tekniskmuseum.no/koronadagbokene> [Nedlastet 01.05.2022]

Porter, Gaby 1989. The economy of truth: photography in museums. *Ten-8*, 34, s. 20–33.

Reiten, Morten O. 2019. «Digital Kulturarv – Bruk av digital teknologi i samlingsforvaltning og formidling i norske museer». MA-oppgave. Lillehammer: Høgskolen i Innlandet, tilgjengelig fra <https://brage.inn.no/inn-xmlui/handle/11250/2628759>

Rockheim Museum 2020. Mitt stille land. Tilgjengelig fra <http://rockheim/utstillingen-mitt-stille-land> [Nedlastet 01.05.2022]

Rørosmuseet 2020. Korona-samling. Tilgjengelig fra <https://rorosmuseet.no/koronasamling> [Nedlastet 01.05.2022]

Silvén, Eva og Magnus Gudmundsson (red.) 2006. *Samtiden som kulturarv*. Stockholm, Nordiska museets förlag.

Stien, Hanne 2017. *Fotografi i forgrunnen. Fotodokumentasjon og bildebruk i kulturhistoriske museer*. Ph.d.-avhandling. Tromsø, UiT Norges arktiske universitet.

Stokke, Bjørn Tore 2020. @SammenHadeland2020. Instagramkonto [online]. [Sett 01.07.2022].

Stokke, Bjørn Tore (fotograf), Avtjern, Kari-Mette og Kirsten Jåvold (red.) 2020. *SammenHadeland2020*. Randsfjordmuseet.

Zylinska, Joanna 2010. On Bad Archives, Unruly Snappers and Liquid Photographs. I *Photographies*, 3:2, s. 139–153. Tilgjengelig fra <https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/17540763.2010.499608> [Nedlastet 01.05.2022]

Østby, Jon Birger 2013. Fra manuelle til digitale museums kataloger i de kulturhistoriske museene. I Jensen, Inger, Kari Telste og Jon Birger Østby (red.). *Forskning og fornyelse – By og bygd 70 år*, s. 182–197. Tilgjengelig fra <https://dms09.dimu.org/file/022waz7hYuY3> [Nedlastet 01.07.2022]

Andre kilder

Fotoarkivet ved Perspektivet Museum

Internarkivet ved Perspektivet Museum

Digitalt Museum

Intervju med Kari-Mette Arvtjern, Mari Hildung, Marianne A. Olsen, Hege Storhaug, Mette Tveit og Marie von Krogh

¹ Eksempler på museumsinstitusjoner som satte i gang korona-relaterte innsamlingsprosjekter er Nasjonalt Medisinsk Museum/Norsk Teknisk Museum, som satte søkelys på helsefagarbeidere; Norsk Folkemuseum gjennom minner.no, som var interessert i alle slags informanter og historier; Rockheim, som ba publikum reflektere over konsertopplevelser, Rørosmuseet og Randsfjordmuseet, der fokuset var på historier med lokal forankring på Hadeland.

² Forskningsprosjektet ledes og drives av Norsk Folkemuseum, Norsk Teknisk Museum, Preus museum og Nasjonalbiblioteket. Det er forankret i Norges Fotografforbund og Fotonettverket, og har hatt 3-årig støtte fra Kulturrådet (Kulturrådet 2019).

³ Se @SammenHadeland2020, Bjørn Tore Stokkes instagramkonto for prosjektet.

⁴ I sine årlige rapporter til Kulturrådets Museumsstatistikk melder museene inn fotografisk tilvekst, samt tall på tilfredsstillende registrerte, digitaliserte og publiserte fotografi. Det skilles ikke mellom historisk fotografi eller samtidsfotografi, eller mellom innsamlet eller egenprodusert fotografi (Kulturrådet 2021).