

utstillin

Fotografier er den ty samler mest av (Johal mange ulike fotografis fotodokumentasjon og heng (Stien 2017, 16). sammensatt og griper museenes tilnærmin diskusjoner enn det se institusjoner, som hc (Stien 2017, 17–19; Et for å forstå dagens m artikkelen ser jeg nær som er presentert i de fra øst møter vest». U fra 2007 til 2014.

De siste ti til femten som har bidratt til å e eget forskningsfelt. E *Images: Museums and*. Til tross for at antolog relasjonen mellom de

◀ Portrett av russiske s, russisk». Foto: Helge





HANNE HAMMER STIEN

Fremstillinger av kjønn i utstillingen «Flytende russisk»

Fotografier er den typen gjenstander som de kulturhistoriske museene samler mest av (Johansen 2012). I tillegg til innsamling av fotografier inngår mange ulike fotografiske praksiser i museenes primære virksomhet, så som fotodokumentasjon og bruk av fotografi i utstillings- og formidlingssammenheng (Stien 2017, 16). Selv om den fotografiske virksomheten til museene er sammensatt og griper inn i andre museale praksiser, har de kulturhistoriske museenes tilnærming til fotografi vært mindre preget av bildeteoretiske diskusjoner enn det som er tilfelle for kunstmuseer, spesialmuseer og andre institusjoner, som hovedsakelig beskjeftiger seg med fotografi og kunst (Stien 2017, 17–19; Edwards og Lien 2014, 5–6). Jeg argumenterer for at vi for å forstå dagens museer, også må forstå deres bruk av fotografier. I denne artikkelen ser jeg nærmere på fremstillinger av kjønn i fotodokumentasjonen som er presentert i den temporære utstillingen «Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter vest». Utstillingen ble vist på Perspektivet Museum i Tromsø fra 2007 til 2014.

De siste ti til femten årene har det blitt utgitt flere viktige publikasjoner som har bidratt til å etablere forholdet mellom museum og fotografi som et eget forskningsfelt. Elizabeth Edwards og Sigrid Liens antologi *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* (2014) er ett eksempel på dette. Til tross for at antologien bidrar til å avklare en rekke forhold når det gjelder relasjonen mellom de kulturhistoriske museene og fotografi, er det fortsatt

◀ Portrett av russiske sjøfolk som ble vist i stort format i «Flytende russisk». Foto: Helge A. Wold / Perspektivet Museum

behov for mer kunnskap om disse museenes mangefasetterte, fotografiske virksomhet (Stien 2015, 151). Det er først og fremst fotografisk materiale fra museenes samlinger som har vært gjenstand for forskning (Edwards 2001; Edwards og Heart 2004; Edwards og Lien 2014). Mindre har vært skrevet om fotografiene museene *selv* produserer, enten det er de museumsansatte eller engasjerte fotografer som gjør jobben (Born 1998, 227). Det er i denne sammenhengen verdt å nevne Anne-Sofie Hjemdahls doktorgradsavhandling, *Liv i museet: Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær, 1928–1960* (2013), der hun blant annet ser nærmere på et nyoppdaget fotomateriale i privatarkivet til Kunstindustrimuseet i Oslo. Fotografiene viser Edle Kielland, som var draktekspert ved museet, og hennes mann Thor Kielland, som var direktør samme sted. De iscenesetter seg selv med egne klær gjennom fotografier og skriftlige registreringer, og materialet åpner opp for viktige spørsmål omkring forhold mellom det private og det offentlige, mellom kropp og kjønn og hvordan disse forholdene kommer til uttrykk i Kunstindustrimuseets samlinger og utstillinger.

I denne artikkelen rettes oppmerksomheten mot en museal fotografisk praksis som ofte benevnes som samtidsdokumentasjon, en tradisjon innenfor museal fotodokumentasjon som oppstod i 1960- og 1970-årene blant annet fordi museene orienterte seg mot nåtiden og stilte spørsmålsteget ved opphopningen av gjenstander i museenes samlinger (Stien 2017, 45–59). Perspektivet Museum i Tromsø er spesielt opptatt av formidling gjennom samtidsdokumentasjon, men også andre former for fotografi. Museet, som ble stiftet i 1996 og åpnet dørene for publikum i 2004, har minoriteter og kulturelt mangfold som tematisk orientering (2017, 65–70).¹ I denne artikkelen er det utstillingen «Flytende russisk» og dokumentasjonsprosjektet som lå til grunn for utstillingen, som utgjør det empiriske materialet. Jeg spør hvilke kulturelle forståelser av kjønn samtidsdokumentasjonen som blir presentert i utstillingen, produserer. Artikkelen baserer seg på deler av mitt eget doktorgradsarbeid, men ved å bringe inn feministisk teori og kjønnsforskning utvikler jeg nye perspektiver på det fotografiske materialet.

¹ Selv om Perspektivet Museum er en nokså nyetablert stiftelse, forholder museet seg til eldre museumshistorie. Ved opprettelsen av museet ble samlingene til Troms Folkemuseum og Tromsø Bymuseum tatt opp i stiftelsen (Stien 2017, 65–70).

Teoretiske refleksjoner om fotografi og kjønn

Den første kritiske utstilling om museum kom så sent som i 1970-årene. «The Economy of Truth» av Susan Porter grafier bidrar til å oppruller særlige former for sannhet som første som skrev om at utstillingen som forskjellige utstillingsformer. Disse forståelsene er teoretisk skaper, for eksempel om utstillingen som forsket på utstillinger i utstillingen. Porter med at menn og kvinner identifiseres relasjonelt i utstillingen selv–annen, progressiv–sammensatt. Kvinnen fungerer som en utstilling og representasjonen av utstillingen som stereotype forståelser av utstillingen bilde av at kvinner relatert og lukkede, i motsetning til høyt utviklete og artikulerende av dette for at *hans* eksistensiell nærvær og underordnet.

Det er likevel ikke selvsagt at utstillingen var representert på én utstilling gruppe utstillinger hun i utstillingen forstår de konvensjonelle utstillinger beskriver de feministisk utstillingen både når det gjelder kunst og vitenskap, sosiologisk utstillingen er ofte abstrakt, typologiske og kronologiske utstillinger gjerne utgangspunkt i utstillingen – historiske og samtidsutstillingen. De er oftest ten

efasetterte, fotografiske fotografisk materiale fra forskning (Edwards 2001; Findre har vært skrevet er de museumsansatte 18, 227). Det er i denne doktorgradsavhandling, *Ed moteklær, 1928–1960* oppdaget fotomateriale i afiene viser Edle Kielland, som ed egne klær gjennom åpner opp for viktige det offentlige, mellom er til uttrykk i Kunst-

en museal fotografisk on, en tradisjon innen- og 1970-årene blant ilte spørsmålstegn ved (Stien 2017, 45–59). v formidling gjennom og fotografi. Museet, som ble ar minoriteter og kul-0).¹ I denne artikkelen nsprosjektet som lå til erialet. Jeg spør hvilke n som blir presentert i r av mitt eget doktor- i og kjønnsforskning rialet.

¹ er museet seg til eldre s Folkemuseum og Tromsø

Teoretiske refleksjoner omkring museum, fotografi og kjønn

Den første kritiske undersøkelsen av relasjonen mellom fotografi og museum kom så sent som i 1989. Det var museolog Gaby Porters essay «The Economy of Truth in the Museum», som handler om hvordan fotografier bidrar til å opprettholde særlige former for historisk narrasjon og særlige former for sannhet (Porter 1989, 22–24). Porter er også en av de første som skrev om at fotografier, sammen med andre gjenstander og forskjellige utstillingselementer, etablerer kulturelle forståelser av kjønn. Disse forståelsene er tett sammenvevd med de store historiene museene skaper, for eksempel om nasjonen (Porter 1990; Porter 1996). Etter å ha forsket på utstillinger i kulturhistoriske museer i England konkluderte Porter med at menn og kvinner, maskulinitet og feminitet hovedsakelig identifiseres relasjonelt med utgangspunkt i dikotomiene objekt–subjekt, selv–annen, progressiv–statisk, offentlig–privat og kultur–natur (1996, 110). Kvinnen fungerer som en bakgrunn som menns handlinger settes opp mot, og representasjonen av kvinner og menn er formet rundt idealiserende og stereotype forståelser av maskulinitet og feminitet. Det tegnes opp et bilde av at kvinner relativt sett er passive, grunne, underutviklede, stumme og lukkede, i motsetning til menn som fremstår som relativt aktive, dype, høyt utviklede og artikulerede, tydelige og åpne. Porter argumenterer i lys av dette for at *hans* eksistens og dominerende posisjon avhenger av *hennes* nærvær og underordning (1996, 110).

Det er likevel ikke slik at Porter fant at kvinner og menn utelukkende var representert på én måte i museene. Hun identifiserer for eksempel en gruppe utstillinger hun kaller for feministiske. Disse utstillingene utfordrer forståelser de konvensjonelle utstillingene tar for gitt (1996, 118). Porter beskriver de feministiske utstillingene som respektløse og interdisiplinære, både når det gjelder kunnskapsforståelser og de utstillingsmetodene som benyttes. Utstillingene arbeider på tvers av etablerte skillelinjer mellom kunst og vitenskap, sosialhistorie og naturhistorie, arbeid og hjem. Tematikken er ofte abstrakt, immateriell og integrerende og utelater lineære, typologiske og kronologiske sekvenser. De feministiske utstillingene tar gjerne utgangspunkt i følelser og mikser ulike former og konvensjoner – historiske og samtidige, allerede eksisterende og konstruerte, fakta og fiksjon. De er oftest temporære, og fordi de er organisert rundt tematikk

som er lateral heller enn kronologisk, produserer utstillingene mange ganger forskjelligeartede og motsetningsfulle diskurser og representasjoner.

Patriarkalske strukturer ligger fortsatt til grunn for mange av historiene som museumsutstillingene skaper, og museenes fremstillinger av kjønn domineres fortsatt av et heteronormativt perspektiv. Porters forskning fra 1990-årene har derfor relevans, selv om det har blitt publisert en rekke arbeider som støtter opp om og videreutvikler feministisk orientert museologi (se blant annet Levin 2010). Den nyere forskningen lar det heller ikke være tvil om at det har skjedd endringer i museene de siste tiårene. Dette ser vi for eksempel i Porters identifikasjon av de feministiske utstillingene. Endringene i museenes utstillinger har bidratt til å utfordre konvensjonelle representasjoner av kvinner og menn, femininitet og maskulinitet, og de åpner også i noen grad opp for andre seksualiteter enn heterofili (Frost



Russiske sjøfolk fotografert på dekk mens skipet er til reparasjon på land på Tromsø Skipsverft. Foto: Mari Hildung / Perspektivet Museum

2010). Kulturforsker at feministisk kritikk minoriteter, i større og forskjellige utstillings skillelinjer mellom k 2010, 57–58; Naguib beskrivelse, har fotografert inn i nettopp en slik :

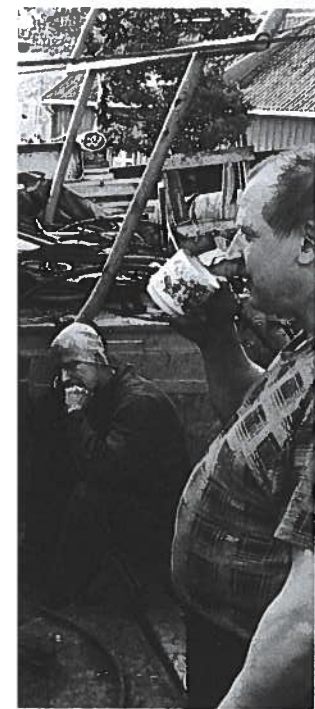
Bakgrunn og be

Med «Flytende russi nyansert bilde av russi (Serck-Hanssen 2007, som er utstillingens te Et omfattende feltarb en periode mellom 20 sammen 27 personer - og kontaktpersoner i I som ble innlemmet i i vet Museum, Mari H etnolog og fotograf H de russiske trålerne lå i Russland. I tillegg b fritid produsert på be med innsamlet arkiv- (Serck-Hanssen 2007

På bakgrunn av de i russisk», fremstår pros rene og fotografene s grunn, ble personer r

2 Wold ble engasjert spesielt dokumentasjonsprosjektet turvitenskap ved Tromsø Museum.

utstillingene mange ganger
g representasjoner.
n for mange av historiene
s fremstillinger av kjønn
ktiv. Porters forskning fra
r blitt publisert en rekke
nivistisk orientert museo-
ningen lar det heller ikke
ne de siste tiårene. Dette
feministiske utstillingene.
å utfordre konvensjonelle
et og maskulinitet, og de
eter enn heterofili (Frost



reparasjon på land på
useum

2010). Kulturforsker Saphinaz-Amal Naguib argumenterer på sin side for at feministisk kritikk har bidratt til at en del utstillinger som omhandler minoriteter, i større grad enn tidligere er flerstemmige og drar veksler på forskjellige utstillingskonvensjoner, for eksempel ved å overskride etablerte skillelinjer mellom kunst og vitenskap, mellom subjekt og objekt (Hein 2010, 57–58; Naguib 2004, 6). I mange utstillinger som passer til Naguibs beskrivelse, har fotografi en sentral posisjon. «Flytende russisk» kan settes inn i nettopp en slik sammenheng.

Bakgrunn og begrunnelse for «Flytende russisk»

Med «Flytende russisk» tok Perspektivet Museum sikte på å fremstille et nyansert bilde av russiske sjøfolk i Tromsø, blant annet ved hjelp av fotografi (Serck-Hanssen 2007, 16). Det er russisk trålerkultur i en nordnorsk kontekst som er utstillingens tematikk, både i et samtidig og i et historisk perspektiv. Et omfattende feltarbeid i Norge og Russland lå til grunn for utstillingen. I en periode mellom 2004 og 2005 ble det blant annet utført samtaler med til sammen 27 personer – russiske sjøfolk, deres familiemedlemmer i Russland og kontaktpersoner i Norge – og det ble gjort over 2200 fotografiske opptak som ble innlemmet i museets fotosamling. Museumsfotograf på Perspektivet Museum, Mari Hildung, stod bak fotodokumentasjonen sammen med etnolog og fotograf Helge A. Wold.² Fotografiene ble hovedsakelig tatt når de russiske trålerne lå til kai i Tromsø, men også hjemme hos sjøfolkene i Russland. I tillegg ble sjømennenes egne fotografier fra arbeid, hjem og fritid produsert på bestilling fra Perspektivet Museum og brukt sammen med innsamlet arkiv- og fotomateriale og gjenstander fra museets samling (Serck-Hanssen 2007, 16).

På bakgrunn av de ulike fagbakgrunnene til dem som utformet «Flytende russisk», fremstår prosjektet som interdisiplinært. I tillegg til at konservatorene og fotografene som arbeidet med utstillingen, har forskjellig fagbakgrunn, ble personer med spesialkunnskap engasjert i arbeidet med realise-

² Wold ble engasjert spesielt for anledningen ettersom Hildung gikk ut i svangerskapspermisjon før dokumentasjonsprosjektet var avsluttet. Han arbeidet som førstemannuensis på Seksjon for kulturvitenskap ved Tromsø Museum – Universitetsmuseet da han gjorde oppdraget for Perspektivet Museum.

ringen.³ Scenograf Hege Pålstrud hadde for eksempel en sentral posisjon når det gjaldt utstillingsdesignen. Ved hjelp av lyd, lys, videoopptak og bildespill ble det mangefasetterte materialet iscenesatt i det som kan beskrives som en multimedial fremstilling der fakta og fiksjon griper over i hverandre og skillet mellom kulturhistorie og kunst blir uklart. Prosjektet bekrefter dermed noe Nicolas Östlind tidligere har vært inne på når han hevder at skillet mellom kulturhistorisk fotografi og fotografi som kunst er i ferd med å viskes ut, både innenfor det kulturhistoriske museet og i kunsten (Östlind 2014, 16).

Bakgrunnen for at Perspektivet Museum satte i gang med arbeidet med «Flytende russisk» artikuleres tydelig både i introduksjonsteksten til utstillingen, i katalogtekstene og i omtaler av «Flytende russisk» i media (Fremmerlid 2007, 7–10; Serck-Hanssen 2007, 15; Myhre 2005, 42). I innledningen til katalogen skriver Astri Fremmerlid, forhenværende direktør ved museet:

Det er først når mediene setter det på dagsorden at et fenomen eller en hendelse virkelig finner sted. I kjølvannet av det russiske nærværet oppstod fete overskrifter: «Russerne uønsket», «Piratskip bringes inn», «Tyvgods funnet på russisk tråler», «Raser mot russerne» og så videre. Etter hvert ble framstillingene mer nyanserte, men det bildet som til syvende og sist ble hengende ved denne gruppen var i hovedsak negativt. (Fremmerlid 2007, 7)

Utstillingen kan altså delvis forstås som en moralsk reaksjon på en negativ beskrivelse av russernes tilstedeværelse i media. Museets ansatte uttrykte at de ville undersøke hvordan de russiske sjøfolkene selv opplevde situasjonen. I katalogen skriver daværende konservator og en av de fagansvarlige for prosjektet, Caroline Serck-Hanssen: «Ved å slippe til de russiske sjøfolkenes egne stemmer, håper Perspektivet Museum å kunne bidra til å nyansere bildet av denne gruppen» (2007, 16). Også i utstillingstekstene ble de museumsansattes direkte henvendelse til de russiske sjøfolkene fremhevet, og spørsmålene som de museumsansatte skal ha stilt de russiske sjøfolkene, fremstår

³ I tillegg til de to fotografene bestod prosjektgruppen av konservator og historiker Marianne A. Olsen, konservator og kunsthistoriker Caroline Serck-Hanssen og museumsbestyrer og etnolog Astri Fremmerlid. Olsen og Serck-Hanssen hadde det faglige ansvaret for innholdet i prosjektet og utførte intervjuene mens Fremmerlid hadde ansvaret for den overordnede regien. Scenograf Hege Pålstrud formga utstillingen. Siden «Flytende russisk» i tillegg til fotodokumentasjon, innsamlede fotografier og tekst baserer seg på innsamlede gjenstander og fotografier, bildespill, film og lydspor, var en rekke andre personer involvert i arbeidet med utstillingsdesign og tekniske løsninger.

på denne måten som et on
«Med nysgjerrighet henv
dere egentlig, hvor komn
dere om Tromsø og om
oppstilte portrettene av
russisk», er ikke bare et f
publikum, men skaper og
og kan veksle blikk med d
Harriet Purkis foreslår at
å gjøre museumsutstilling
mennesker med ulike, og

Fotodokumentasjon

Fotodokumentasjon som
virkeligheten. Forståelsen
har et performativt aspekt,
annet av feministisk og po
grafigenren i 1980-årene g
og sannhet stod sentralt
23–26). Kjernen i kritikken
råder mellom subjekt- og
dels om hvilken rett den e
det å estetisere andres lidel
102–108; Solomon-Gode

Det sosiale engasjemen
minne om motivasjonen
opplyse publikum om mo
2006, 26–29). Inspirasjon
og den dokumentariske v
samtidig fremtredende, sp
oppstilte portretter av sjøf
på denne måten mellom å
malestetisk uttrykk. På der
og på den andre siden ha
på museets, og deres eget,

en sentral posisjon når leoopptak og bildespill n kan beskrives som en er i hverandre og skillet bekrefter dermed noe evder at skillet mellom ferd med å viskes ut, en (Östlund 2014, 16). ang med arbeidet med onsteksten til utstillin- » i media (Fremmerlid 42). I innledningen til direktør ved museet:

et fenomen eller en ke nærværet oppstod nges inn», «Tyvgods idere. Etter hvert ble l syvende og sist ble Fremmerlid 2007, 7)

reaksjon på en negativ ets ansatte uttrykte at opplevde situasjonen. r de fagansvarlige for le russiske sjøfolkene lra til å nyansere bildet ene ble de museums- : fremhevet, og spørs- te sjøfolkene, fremstår

g historiker Marianne A. seumsbestyrer og etnolog t for innholdet i prosjektet og ede region. Scenograf Hege okumentasjon, innsamlede er, bildespill, film og lydspor, og tekniske løsninger.

på denne måten som et omdreiningspunkt for prosjektet. Fremmerlid utdyper: «Med nysgjerrighet henvendte vi oss til dem det gjaldt og spurte: Hvem er dere egentlig, hvor kommer dere fra, hvordan står det til, hvilke tanker har dere om Tromsø og om oss nordmenn?» (Fremmerlid 2007, 7). De mange oppstilte portrettene av de russiske sjømennene som ble vist i «Flytende russisk», er ikke bare et forsøk på å synliggjøre sjøfolkene overfor museets publikum, men skaper også en situasjon der publikum plasseres rett overfor og kan veksle blick med den avfotograferte (Stien 2017, 120–122). Museolog Harriet Purkis foreslår at en slik bruk av fotografiske portretter kan bidra til å gjøre museumsutstillinger til kontaktsoner som fremmer empati mellom mennesker med ulike, og ofte asymmetriske, posisjoner (Purkis 2013, 50).

Fotodokumentasjon i et utvidet fotografisk felt

Fotodokumentasjon som genre er forankret i en idé om at fotografiet gjengir virkeligheten. Forståelsen av at fotodokumentasjon konstruerer virkeligheter og har et performativt aspekt, har likevel fått gjennomslag. Dette er et resultat blant annet av feministisk og postkolonial kritikk, som bidro til at dokumentarfotografien i 1980-årene gjennomgikk en krise der spørsmål om representasjon og sannhet stod sentralt (Baudrillard 1994 [1981], 6; Sontag 2004 [1973], 23–26). Kjernen i kritikken handlet dels om de ofte skjulte maktforholdene som råder mellom subjekt- og objektposisjoner innenfor dokumentarfotografiet, dels om hvilken rett den enkelte fotograf har til å tale andres sak, og dels om det å estetisere andres lidelse (Tagg 1993 [1988], 117–211; Price 2002 [1997], 102–108; Solomon-Godeau 1997 [1991], 169–217).

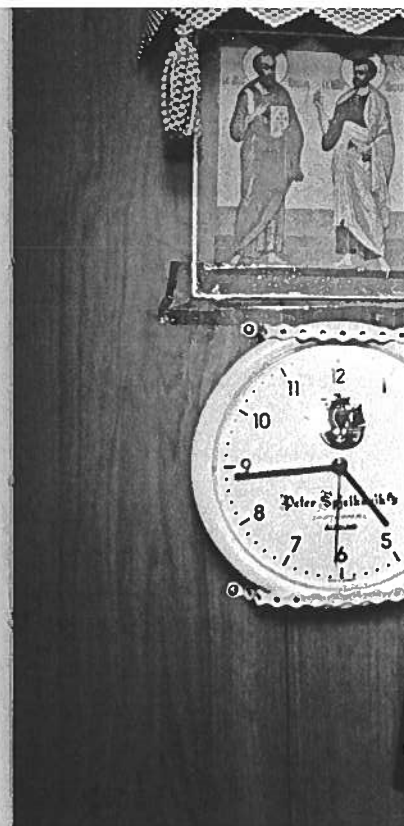
Det sosiale engasjementet som ligger til grunn for «Flytende russisk», kan minne om motivasjonen til sosialdokumentaren, som hadde som formål å opplyse publikum om motgangserfaringer og sosial urettferdighet (Edwards 2006, 26–29). Inspirasjonen fra det hverdagslivsorienterte kunstfotografiet og den dokumentariske vendingen innenfor bildekunsten i 1990-årene er samtidig fremtredende, spesielt i Hildungs snapshotaktige skipsinteriører og oppstilte portretter av sjøfolkene. Fotografiene i «Flytende russisk» balanserer på denne måten mellom å ha et nøkternt, objektivt uttrykk og et tydelig formalestetisk uttrykk. På den ene siden handler det om å fremvise virkeligheten, og på den andre siden handler det om å gjøre betrakterne oppmerksomme på museets, og deres eget, kulturelt ladede blick.

Dokumentarfotografiet inntok i 1990-årene en ny rolle når samtidskunsten vendte seg bort fra den poststrukturalistiske representasjonskrisen og igjen ble opptatt av å forholde seg til historiske, sosiale og politiske spørsmål, blant annet ved hjelp av fotografi (Ekeberg 2009, 3). Tilsynelatende fantes det ingen representasjonskritikk i det nye dokumentarfotografiet i samtidskunsten. Kunstnerne var opptatt av å synliggjøre konflikt, historiske fragmenter, oversette samfunnsstrukturer og marginaliserte grupper. I 1990-årene tok også de kulturhistoriske museene, som i 1980-årene hadde vært gjenstand for den nye museologiens kritikk, i tiltagende grad i bruk samtidsdokumentasjon som en synliggjøringsstrategi (Stien 2017, 116–132). En profesjonalisering av fotografene i museene har funnet sted parallelt. Disse faktorene har blant annet bidratt til at kunstfotografi og de kulturhistoriske museenes fotodokumentasjon har nærmet seg hverandre både når det gjelder valg av motiver, formalestetisk uttrykk og presentasjonsform (Stien 2017; Östlund 2016). I en anmeldelse av «Flytende russisk» i tidsskriftet *Museumsnytt* påpeker kunsthistoriker Bjørn Vidar Johansen nettopp dette: «Den knappe informasjonen, fotografiernes høye kvalitet og deres sentrale plassering i utstillingsrommet gjør at 'Flytende russisk' nærmer seg fotoutstillingens uttrykk» (Johansen 2008, 16).

Utstillingens oppbygning

«Flytende russisk» er delt inn i to deler med ulike temporaliteter. Hoveddelen av utstillingen konsentrerer seg om russiske sjømenn og deres familier i samtiden, mens den andre delen av utstillingen er historisk orientert og konsentrerer seg om pomorhandelen fra midten av 1800-tallet frem til begynnelsen av 1900-tallet. Et bildespill som projiseres i stort format på endeveggen i utstillingens hovedrom, fungerer overgripende og fletter sammen de to delene. Bildespillet består av fotografier i form av samtidige og eldre portretter og tekst i form av sitater hentet fra intervjumaterialet og historisk arkivmateriale datert tilbake til slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet.⁴ Et lydspor akkompagnerer bildespillet og danner et sonisk

⁴ Det eldre fotografiske materialet er hentet fra et familiealbum innlånt av Perspektivet Museum. Albumet tilhører familien Burkow, som er etterkommere etter russere som drev pomorhandel i Tromsø på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Fotografene er trolig tatt i årene før den russiske revolusjon og viser menn fra Burkow-familien, deres omgangskrets og folk som arbeidet for dem. Sannsynligvis drev flere av disse mennene pomorhandel med familien Burkows pomorskuter (Serck-Hanssen 2007: 97–130; Olsen 2007: 133–157).

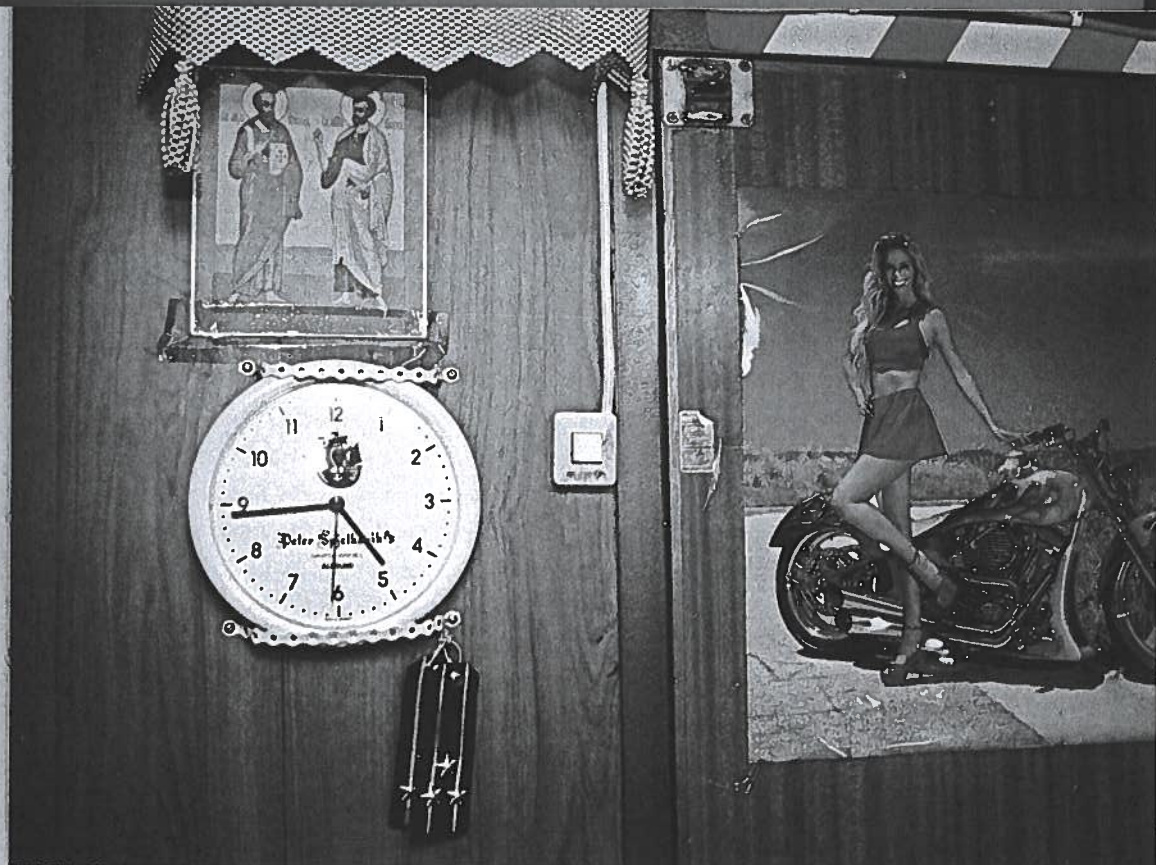


Ett av interiørmotivene s
Perspektivet Museum

bakteppe for utstilling
russisk. Overgangene r
ansiktstrekk flyter ove
russiske sjøfolk i Norg
tinuerlig forbindelse, c

Umiddelbart fremst
men det blir fort klart
og ideer – noe som er
nene er i Norge på gr
selv utstillingen kretse
kulturen, forholdet sjø
familien hjemme i Rus
på hjemmet og famili
russiske sjømennenes

rolle når samtidskun-
 presentasjonskrisen og
 e og politiske spørsmål,
 'ilsynelatende fantes det
 tografiet i samtidskun-
 , historiske fragmenter,
 pper. I 1990-årene tok
 : hadde vært gjenstand
 bruk samtidsdokumen-
 -132). En profesjonali-
 elt. Disse faktorene har
 storiske museenes foto-
 t gjelder valg av motiver,
 17; Östlind 2016). I en
 omsnytt påpeker kunst-
 knappe informasjonen,
 i utstillingsrommet gjør
 k» (Johansen 2008, 16).



Ett av interiørmotivene som inngikk i «Flytende russisk». Foto: Mari Hildung / Perspektivet Museum

temporaliteter. Hoved-
 ømenn og deres fami-
 n er historisk orientert
 n av 1800-tallet frem
 ojiseres i stort format
 vergripende og fletter
 er i form av samtidige
 a intervjumaterialet og
 1800- og begynnelsen
 et og danner et sonisk

bakteppe for utstillingen; det er de norske sitatene som leses opp, oversatt til russisk. Overgangene mellom fotografiene er glidende. Det gjør at mennenes ansiktstrekk flyter over i hverandre, og de fremstår som like. Historien om russiske sjøfolk i Norge tar på denne måten form som en uavbrutt og kontinuerlig forbindelse, der fortiden griper inn i samtiden.

Umiddelbart fremstår tematikken for «Flytende russisk» å være konkret, men det blir fort klart at utstillingen i stor grad handler om følelser, tanker og ideer – noe som er abstrakt og immaterielt. Selv om de russiske sjømennene er i Norge på grunn av arbeidssituasjonen, er det ikke arbeidet i seg selv utstillingen kretser rundt, men opplevelsen av å stå utenfor den norske kulturen, forholdet sjøfolkene imellom, skipet som hjem og lengselen etter familien hjemme i Russland. Den historiske delen av utstillingen og fokuset på hjemmet og familien i Russland skaper forskjellige kontekster som de russiske sjømennenes liv i Tromsø kan holdes opp mot.

t av Perspektivet Museum.
 e som drev pomorhandel i
 grafiene er trolig tatt i årene
 omgangskrets og folk som
 indel med familien Burkows

Samtidsdelen av «Flytende russisk» er delt inn i tre tema, som også representerer ulike romligheter og geografier. Det første temaet knytter an til skipet som arbeidsplass, det andre knytter an til skipet som hjem, og det tredje knytter an til hjemmet i Russland. De tre temaene er markert med en overskrift, en introduksjonstekst, et bildespill presentert på skjerm og en serie enkeltfotografier i høy teknisk kvalitet, blåst opp i stort format og montert på aluminium med tilhørende bildetekster. Introduksjonstekstene til hvert tema situerer de museumsansatte i prosjektet, for eksempel ved å gjengi spørsmål de museumsansatte stilte sjømennene da de intervjuet dem, men i motsetning til de mange sitatene som gjengis i bildespillene, der de som blir intervjuet, alltid gjengis med fornavn, er de museumsansatte uidentifiserte, og det fremstår som om de har én stemme. Kombinasjonen av sitater fra intervju-materialet og fotodokumentasjon i bildespillene gir meg en opplevelse av at de russiske sjøfolkene, deres kontakter i Norge og deres familier i Russland snakker direkte til meg. Indeksikaliteten til fotografiene – deres sporkarakter – underbygger denne virkelighetseffekten ved å vende oppmerksomheten vekk fra museets mediering. Måten seriene med enkeltfotografier er presentert på i utstillingen, fremhever derimot fotodokumentasjonens formalestetiske kvalitet og synliggjør museet som historieforteller. Slik fremstår «Flytende russisk» som motsetningsfylt og åpen for publikums egen tolkning.

Fremstillinger av kjønn i fotografiene

Den første serien med fotografier publikum møter i utstillingen, har overskriften «Et lite stykke Russland i Tromsø». Et fotografi viser en gruppe sjømenn som drikker kaffe på dekket av en tråler som ligger til kai i Tromsø, et annet viser sjømenn som drikker kaffe i den lokale svømmehallen. Arbeidshansker oppstilt på rekke og rad vises i et tredje fotografi, mens et siste fotografi viser en mann som står alene på dekk i skumringstimen. Han støtter seg mot trålerens rekkverk og ser ut over landskapet og Tromsø, tilsynelatende uforstyrret av fotografens tilstedeværelse. Den mørke skikkelsen avtegner seg mot den lyse, blå himmelen og skaper en kontrast mellom mannen og de omliggende omgivelsene. Himmelen speiling i havet og trålerens skrog gjør at fotografiet også domineres av den kalde blåfargen. Froskeperspektivet og den romlige komposisjonen er med på å etablere et størrelsesforhold der mannen fremstår som liten i forhold til himmelrommet, som fortsetter ut

i det uendelige. Fotografien sjømennenes relasjon til Russland. Selv om sjømennene gir fotografiene en oppgrad er i berøring med vises i denne serien, har viss grad passive og av

Den andre serien nr Denne gruppen med interiører. Fotografiene og skiller seg ut ved at n noen av interiørfotografene Tekniske løsninger, som sentrale elementer i må et lykketroll stukket inn fiet kommer flere fare: Oversatt til norsk står lykketrollet, som kan kn til arbeidslivet, er påfa i sammenheng med u lykketrollet oppfattes å fotografiet en interesse: den offentlige arbeidsl

De andre motivene kan knyttes til en hjem andre gjenstander som vises innrammede fami magasiner eller andre ti av kvinner gjennom de ulike fremstillingene av pornografiske fremstilli og som et objekt for bi på skipene, forstås skip verden. Tradisjonelt pr kjønn. Det har for ekser har det vært ansett som

tema, som også repre-
temaet knytter an til
ipet som hjem, og det
ene er markert med en
rt på skjerm og en serie
ort format og montert
sjonstekstene til hvert
eksempel ved å gjengi
intervjuet dem, men i
pillene, der de som blir
nsatte uidentifiserte, og
n av sitater fra intervju-
neg en opplevelse av at
res familier i Russland
ne – deres spor karakter
ppmerksomheten vekk
tografier er presentert
jonens formalestetiske
lik fremstår «Flytende
egen tolkning.

tillingen, har overskrif-
ser en gruppe sjømenn
kai i Tromsø, et annet
allen. Arbeidshansker
nens et siste fotografi
men. Han støtter seg
Tromsø, tilsynelatende
e skikkelsen avtegner
st mellom mannen og
ivet og trålerens skrog
en. Froskeperspektivet
t størrelsesforhold der
net, som fortsetter ut

i det uendelige. Fotografiet berører en av tematikkene i «Flytende russisk», sjømennenes relasjon til Tromsø-samfunnet og lengselen etter hjemmet i Russland. Selv om sjømennene befinner seg i havn i lange perioder av gangen, gir fotografiene en opplevelse av at de russiske sjøfolkene er isolerte og i liten grad er i berøring med det norske samfunnet. Til tross for at mennene som vises i denne serien, holder på med noe, fremstår de uvirksomme og til en viss grad passive og avventende.

Den andre serien med enkeltfotografier har overskriften «Sjømannsliv». Denne gruppen med fotografier viser utsnitt eller fragmenter av skipsinteriører. Fotografiene rammer inn gjenstander og andre romlige elementer og skiller seg ut ved at mennesker er fraværende i motivene. Fugleperspektivet i noen av interiørfotografiene gjør at taklister, ledninger og lamper blir synlige. Tekniske løsninger, som festeanordninger, skilt, brytere og rør, utgjør også sentrale elementer i mange av fotografienes komposisjoner. Ett fotografi viser et lykketroll stukket inn bak et knippe med ledninger. Til venstre i fotografiet kommer flere fareskilt til syne, og en russisk tekst er skrevet på veggen. Oversatt til norsk står det: «Gå forsiktig ned lederen!». Kontrasten mellom lykketrollet, som kan knyttes til noe hjemlig, og skipsteknologien, som knyttes til arbeidslivet, er påfallende. Isolert sett fremstår motivet absurd, men sett i sammenheng med utstillingen som helhet gir det mening. Samtidig som lykketrollet oppfattes å være adskilt fra sin opprinnelige sammenheng, skaper fotografiet en interessant sammenfiltring av to verdener som møtes i skipet, den offentlige arbeidsplassen og det private hjemmet.

De andre motivene i serien fokuserer på gjenstander i skipsinteriøret som kan knyttes til en hjemlig sfære, det være seg stuemøbler, VHS-kassetter eller andre gjenstander som har en privat karakter. I flere av interiørfotografiene vises innrammede familiebilder eller portretter av kvinner revet ut av ukeblader, magasiner eller andre trykksaker. Slik markerer fotodokumentasjonen fraværet av kvinner gjennom deres psykiske nærvær i rommene. Kontrasten mellom de ulike fremstillingene av kvinner, fra amatørportretter til populærkulturelle eller pornografiske fremstillinger, tematiserer kvinnen både som et subjekt for lengsel og som et objekt for begjær. Med tanke på at det kun er menn som arbeider på skipene, forstås skipsinteriørene som uttrykk for en utelukkende mannlig verden. Tradisjonelt preges også fiskeri av strenge normer og regler knyttet til kjønn. Det har for eksempel ikke vært vanlig at kvinner tar del i utfisket; snarere har det vært ansett som ulykke å ha kvinner ombord (Bratrein 1976, 33–35).

I motsetning til de nevnte fotoseriene er kvinner fysisk nærværende i serien med overskriften «Hjemme i Murmansk». Mennene som vises i disse fotografiene, tar mindre plass enn i fotografiene fra skipene. Fotodokumentasjonen skaper på denne måten en motsetning mellom livet på trålerne i Tromsø som en mannlig sfære og hjemmet i Russland som en kvinnelig sfære.⁵

Måltidet står sentralt i flere av fotografiene Helge A. Wold har tatt. Ett fotografi viser en kvinne som er på besøk i en kirke for å tenne lys, mens et annet viser den samme kvinnen som handler i en matbutikk. Intimiteten mellom kvinnene og mennene som er skildret i enkelte av fotografiene, forsterkes av tette utsnitt. Bruk av blits gjør også at noen av fotografiene fra Russland fanger bevegelser og gjør motivene i denne serien mer dynamiske enn de andre fotografiene. I utstillingssammenhengen fremstår den mannlige sfæren, skipet, også mer stillestående enn den kvinnelige sfæren, hjemmet i Russland. De uvirksomme arbeidshanskene kan oppfattes symbolsk og markerer at mennene er ute av virksomhet når de er i havn i Tromsø. Dette bildet etablerer en kontrast til en konvensjonell fremstilling av menn i kulturhistoriske museers utstillinger, der de karakteriseres av aktivitet i kontrast til kvinner, som konvensjonelt fremstilles som passive. Selv om interiørmotivene fokuserer på hvordan skipene fungerer som hjem, er fotografiernes fokus på uorden med på å gjøre skipene «uhyggelige».⁶ Med det sikter jeg ikke til det uhyggelige som noe skremmende, men som noe uordentlig i motsetning til en idé om hjemmet som velordnet og rent. Den mannlige sfæren fremstår slik som liminal, på grensen mellom det offentlige og det private. Den er verken eller, eller både og.

Den serien med fotografier som de russiske sjøfolkene selv har tatt, skaper samtidig en fremstilling av mannlighet som står i kontrast til fremstillingen i de tre nevnte seriene. Sjømennenes egne fotografier kan karakteriseres som selvportretter og viser dem på dekket av en tråler til havs, mens de fisker, i fritiden og på ferie. Et av motivene som er fremtredende, viser en mann

5 I katalogen redegjør Caroline Serck-Hanssen for at mange av de russiske sjømennene som var involvert i prosjektet, lever i familier med tradisjonelle kjønnsrollemønstre. Samtidig påpeker hun at de russiske sjømennenes kjærester og koner i mannens fravær overtar mange av mannens tradisjonelle oppgaver, som ansvaret for barnas utdanning og styringen av familiens økonomi, og at de dermed er mer selvstendige enn mange andre russiske kvinner (Serck-Hanssen 2007, 80).

6 *Das Unheimliche* («det uhyggelige») er en figur i avantgardens motstandspraksis. Ved å fremstille verden med en fremmedgjort holdning forsøkte avantgardekunstnerne å motsette seg betingelsene for den fremmedgjøringen som man antok at den moderne verden, og kapitalismen spesielt, utøvde på menneskene (Kroksnes 2007, 183–184).

i oljehyre som holder direkte mot betrakteren i sterk kontrast til musen som spiller en slik aktiv rolle. I gliet arbeidet og innerrommet måten å fremstilles sjømannlighet fremstår ikke men også aktivitet.

I forhold til Porters det mulig å hevde at «F at utstillingen minner Utstillingen er interdis de utstillingsmetodene : linjer mellom kunst og immateriell og integrere ulike former og konver og konstruert, fakta og rundt tematikk som er l ligartede og motsetning

Annerledeshet

I teksten «Texts/Context som et eksempel på en . definerer han heterotop enn steder som omgir c og likefult et sted. Ski til havets uendelighet (som heterotopi åpner c i «Flytende russisk». I i ekspandert, og de etat selv. Skipenes material verden gjennom komp egen form for orden og tatt av de russiske sjøm omgivelser, både fra de

isk nærværende i serien om vises i disse fotografer. Fotodokumentasjonen på trålerne i Tromsø som ennelig sfære.⁵

«A. Wold har tatt. Ett for å tenne lys, mens et natbutikk. Intimiteten skjelte av fotografiene, noen av fotografiene fra serien mer dynamiske fremstår den mannlige sfæren, hjemmet oppfattes symbolsk og i havn i Tromsø. Dette stilling av menn i kulturaktivitet i kontrast til liv om interiørmotivene fotografiens fokus på et sikter jeg ikke til det lentlig i motsetning til nnelige sfæren fremstår og det private. Den er

ene selv har tatt, skaper kontrast til fremstillingen kan karakteriseres som i havs, mens de fisker, vedende, viser en mann

riske sjømennene som var nstre. Samtidig påpeker hun tar mange av mannens tradisjonsfamilie økonomi, og at de (Hanssen 2007, 80). praksis. Ved å fremstille ie å motsette seg betingelsene g kapitalismen spesielt, utøvde

i oljehyre som holder opp en stor torsk mot fotografen. Han smiler og ser direkte mot betrakteren. Det som kan karakteriseres som et trofébilde, står i sterk kontrast til museumsfotografenes portretter, der mennene ikke har en slik aktiv rolle. I glipen mellom uterommets konnotasjon til det fysiske arbeidet og innerommets konnotasjon til hjemmet klarer utstillingen på denne måten å fremstilles sjømennenes identitet som motsetningsfylt og uavklart. Mannlighet fremstår ikke her som noe som karakteriseres av passivitet alene, men også aktivitet.

I forhold til Porters forskning på kulturhistoriske museers utstillinger er det mulig å hevde at «Flytende russisk» har et innhold og en form som gjør at utstillingen minner om det hun definerer som feministiske utstillinger. Utstillingen er interdisiplinær, både når det gjelder kunnskapsforståelser og de utstillingsmetodene som benyttes. Den arbeider på tvers av etablerte skillelinjer mellom kunst og vitenskap, arbeid og hjem. Tematikken er abstrakt, immateriell og integrerende. Utstillingen tar utgangspunkt i følelser og mikser ulike former og konvensjoner – historisk og samtidig, allerede eksisterende og konstruert, fakta og fiksjon. Den er temporær, og fordi den er organisert rundt tematikk som er lateral heller enn kronologisk, produserer den forskjellige og motsetningsfulle diskurser og representasjoner.

Annerledeshet

I teksten «Texts/Contexts: Of Other Spaces» beskriver Michel Foucault skipet som et eksempel på en *heterotopi* (Foucault 2004 // (1986), 379). Overordnet definerer han heterotopi som et sted hvor tid og rom er organisert annerledes enn steder som omgir det. Båten er et flytende rom, et rom uten forankring, og likefullt et sted. Skipet er lukket om seg selv og på samme tid overgitt til havets uendelighet (2004 // (1986), 379). Foucaults beskrivelse av skipet som heterotopi åpner opp for en bredere tolkning av fotodokumentasjonen i «Flytende russisk». I interiørmotivenes komposisjoner oppleves tiden å ha ekspandert, og de etablerer fotografiske rom som fremstår lukket om seg selv. Skipenes materialitet ser slik ut til å være løsrevet fra den omliggende verden gjennom komposisjonenes måte å dele inn det sanselige på, med en egen form for orden og logikk. Sett i sammenheng med portrettene som ble tatt av de russiske sjømennene på skipene, der de fremstår avsondret fra sine omgivelser, både fra det omliggende Tromsø-samfunnet og fra hjemmet i



Skoleelever besøker «Flytende russisk». Foto: Mari Hildung / Perspektivet Museum

Russland, artikulere interiørfotografiene skipets grunnleggende karakter som annerledes. Skipet er et sted for arbeid, men samtidig fungerer det som et hjem. Det fremstår som et offentlig rom, men har også en privat karakter. Når portrettene som er tatt av mennene i skipene, settes opp mot portrettene som er tatt av kvinnene hjemme i Russland, utfordrer utstillingen konvensjonelle representasjoner av kjønn i de kulturhistoriske museene (Porter 1996). Mennene fremstår som passive, mens kvinnene fremstår som aktive. Kanskje er det skipets funksjon som heterotopi som gjør dette mulig?

Ved å la dikotomiene arbeid (skipet i Norge) og hjem (i Russland), menn og kvinner ligge som et underliggende premiss for utstillingen fremstår heteronormativitet samtidig som en norm. Kjønnforskere tar i dag gjerne i bruk et interseksjonelt perspektiv for få øye på de komplekse prosessene som ligger bak asymmetriske maktforhold. De er opptatt av hvordan flere faktorer spiller inn samtidig. I tillegg til kjønn kan det for eksempel være snakk om faktorer som klasse, etnisitet, nasjonalitet og seksuell legning (Grahm 2006,

35–36). Med et interseksjonelt spørre om det er fordi andre» at det er mulig

Avsluttende bemerkninger

I denne artikkelen har jeg diskutert hvordan «Flytende russisk» etablerer en feminin identifikasjonsrom som presens feministisk teori blir de fremstillinger av mannligheter. Et interseksjonelt perspektiv på grenseoverskridelsen som nasjonalitet, det vil i denne forbindelse. Fremstillingen av mannligheter oppfattes som tøyelig om «de kulturelt andre heterotopi, som et sted er arrangert annerledes»

Litteratur

- Baudrillard, Jean. 1994 [1975]. *Symbolic Exchange and Death*. University of Michigan Press.
- Edwards, Elizabeth og Steward, Elizabeth. 2006. «Photographs». I *Uncertain Materiality of Images*. Redigert av Elizabeth Edwards, Elizabeth og Steward. 2006. Oxford: Berg.
- Edwards, Stewe. 2006. *Photography and the Materiality of Images*. University Press.
- Ekeberg, Jonas. 2009. «Pending». I *Ingrid Boo 1998–2008. The places*



Fig. 1 / Perspektivet

grunnleggende karakter
 tidlig fungerer det som
 også en privat karakter.
 es opp mot portrettene
 utstillingen konvensjo-
 nuseene (Porter 1996).
 tår som aktive. Kanskje
 e mulig?
 em (i Russland), menn
 r utstillingen fremstår
 rskere tar i dag gjerne i
 pplekse prosessene som
 v hvordan flere faktorer
 sempel være snakk om
 legning (Grahn 2006,

35–36). Med et interseksjonelt perspektiv som bakteppe er det betimelig å spørre om det er fordi de russiske sjømennene kulturelt oppfattes som «de andre» at det er mulig å fremstille dem ukonvensjonelt?

Avsluttende bemerkning

I denne artikkelen har jeg sett nærmere på hvilke fremstillinger av kjønn «Flytende russisk» etablerer, først og fremst ved å fokusere på fotodokumentasjonen som presenteres i samtidsdelen av utstillingen. Ved å ta i bruk feministisk teori blir det tydelig at «Flytende russisk» utfordrer konvensjonelle fremstillinger av mannlighet og kvinnelighet i kulturhistoriske museers utstillinger. Et interseksjonelt perspektiv bidrar samtidig til en tolkning av denne grenseoverskridelsen som en bekreftelse av majoritetskulturens konvensjonalitet, det vil i denne konteksten si det norske samfunnets konvensjonalitet. Fremstillingen av mannlighet i utstillingen kan i en slik tolkningsramme oppfattes som tøyelig fordi de russiske sjømennene inngår i en fortelling om «de kulturelt andre», noe som igjen forsterkes av skipets posisjon som heterotopi, som et sted hvor tid og rom (og andre organiserende kategorier) er arrangert annerledes enn steder som omgir det.

Litteratur

- Baudrillard, Jean. 1994 [1981]. *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Edwards, Elizabeth og Sigrid Lien. 2014. «Museums and the Work of Photographs». I *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, redigert av Elizabeth Edwards og Sigrid Lien, 4–17. Surrey: Ashgate.
- Edwards, Elizabeth og Janice Hart. 2004. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- Edwards, Stewe. 2006. *Photography: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ekeberg, Jonas. 2009. «Posisjoner i nordisk fotografi II. En dokumentarisk vending». I *Ingrid Book og Carina Hedén. Stedene selv – fotografiske arbeider 1998–2008. The places themselves – photographic works 1998–2008. Marius Engh.*

- Verdens midtpunkt – nye arbeider. The center of the world – new works*, redigert av Jonas Ekeberg og Susanne Ø. Sæther, 3–4. Horten: Preus museum.
- Foucault, Michel. 2003 [1986]. «Texts/Contexts: Of Other Spaces». I *Grasping the World. The Idea of the Museum*, redigert av Donald Preziosi og Claire Farago, 371–379. Hants: Ashgate.
- Fremmerlid, Astri. 2007. «Innledning». I *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter Tromsø*. 7–12. Tromsø: Perspektivet Museum.
- Frost, Stuart. 2010. «The Warren Cup: Secret Museums, sexuality, and society». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 138–150. London: Routledge.
- Grahn, Wera. 2006. «Känn dig själf»: *Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Hein, Hilde. 2010. «Looking at museums from a feminist perspective». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 53–64. London: Routledge.
- Hjemdahl, Anne-Sofie. 2013. *Liv i museet: Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær, 1928–1960*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Johansen, Bjørn Vidar. 2008. «Flytende formidling, faste grep». *Museumsnytt* 2, (56): 14–17.
- Kroksnes, Andrea. 2007. «Etterord». I Bourriaud, Nicolas. 2007 [1998]. *Relasjonell estetikk*, 169–190. Oslo: Pax Forlag.
- Levin, Amy K. 2010. «Introduction». I *Gender, Sexuality and Museums*, redigert av Amy K. Levin, 1–11. London: Routledge.
- Myhre, Tove. 2005. «Rustne trålere, skip i arrest, ulovlig fangst, smugling og prostitusjon». *Nordlys* 27.08.2005, 42.
- Naguib, Saphinaz-Amal. 2004. «Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History». *Tidsskrift for kulturforskning* 3, (4): 5–21.
- Olsen, Marianne A. 2007. «Pomorkaptein Ivan Ivanovitsj Burkows forunderlige historie». I *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter Tromsø*. 131–157. Tromsø: Perspektivet Museum.
- Porter, Gaby. 1996. «Seeing through Solidity: a feminist perspective on museums». *The Editorial Board of The Sociological Review* Spring 1,(43): 105–126.
- Porter, Gaby. 1990. «Gender Bias: Representation of Work in History Museums». *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 3, (1): 70–83.
- Porter, Gaby. 1989. «The (34): 20–33.
- Price, Derrick. 2002 [19' about». I *Photography: London: Routledge.*
- Purkis, Harriet. 2013. «A contemporary cultural visual and material po
- Serck-Hanssen, Caroline Russiske sjøfolk i dag Tromsø. 13–93. Troms
- Serck-Hanssen, Caroline Nabooppfatninger i r Tromsø. 97–130. Trom
- Solomon-Godeau, Abig *Photographic History*, i Minnesota Press.
- Sontag, Susan. 2004 [19 Stien, Hanne Hammer. bildebruk i kulturhist Tromsø.
- Stien, Hanne Hammer. *Images. Museums and i Nordisk Museologi* 1, Tagg, John. 1993 [1988] *Histories*. Minneapolis
- Tiltnes, Andrea. 2007. «I Östlind, Niclas. 2014. «I fotografi». I *Tidens lar Maria Sundström og*

- world – new works, redigert av
: Preus museum.
- Other Spaces». I *Grasping*
ld Preziosi og Claire Farago,
- isk: *Sjømenn fra øst møter*
- ns, sexuality, and society». I
. Levin, 138–150. London:
- onstruksjon och kultur-
ping University Electronic
- minist perspective». I
K. Levin, 53–64. London:
- strimuseet i Oslo gjør kropp
o.
ste grep». *Museumsnytt* 2,
olas. 2007 [1998]. *Relasjonell*
- ity and Museums, redigert av
- ig fangst, smugling og
- ess in Museums of Cultural
- ritsj Burkows forunderlige
omsø. 131–157. Tromsø:
- ist perspective on museums». I
s 1,(43): 105–126.
Work in History Museums». I
re 3, (1): 70–83.
- Porter, Gaby. 1989. «The economy of truth: photography in museums». *Ten* 8,
(34): 20–33.
- Price, Derrick. 2002 [1997]. «Surveyors and surveyed: photography out and
about». I *Photography: A Critical Introduction*, redigert av Liz Wells, 65–115.
London: Routledge.
- Purkis, Harriet. 2013. «Making Contact in an exhibition zone: Displaying
contemporary cultural diversity in Donegal, Ireland, through an installation of
visual and material portraits». *Museum and Society* 11, (1): 50–67.
- Serck-Hanssen, Caroline. 2007. «Vi er naboer, men kjenner ikke hverandre.»
Russiske sjøfolk i dagens Tromsø». I *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter*
Tromsø. 13–93. Tromsø: Perspektivet Museum.
- Serck-Hanssen, Caroline. 2007. «Syngende pomorer og tause tremennesker.
Nabooppfatninger i russehandelens tid». I *Flytende russisk: Sjømenn fra øst møter*
Tromsø. 97–130. Tromsø: Perspektivet Museum.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1997 [1991]. *Photography at the Dock: Essays on*
Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis: University of
Minnesota Press.
- Sontag, Susan. 2004 [1973]. *Om fotografi*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Stien, Hanne Hammer. 2017. «Fotografi i forgrunnen: Fotodokumentasjon og
bildebruk i kulturhistoriske museer». Doktorgradsavhandling. Universitetet i
Tromsø.
- Stien, Hanne Hammer. 2015. «Elizabeth Edwards og Sigrid Lien (red.). *Uncertain*
Images. Museums and the Work of Photographs. Farnham, Surrey: Ashgate. 2014»,
i *Nordisk Museologi* 1, (23): 148–152.
- Tagg, John. 1993 [1988]. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and*
Histories. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tiltne, Andrea. 2007. «Russisk på Perspektivet». *Nordlys* 21.09.2007, 50.
- Östlind, Niclas. 2014. «Tiden, platserna och människorna – om kulturhistorisk
fotografi». I *Tidens langsambet och livets flykt*, redigert av Hans Dackenberg,
Maria Sundström og Niclas Östlind, 14–21. Lund: Bokförlaget Arena.