

Fra magasin til vegg

En analyse av utstillingen «Regjeringskvartalet –
Teigens fotoatelier» og hvordan museer gjør fotografi



Mathilde Berger Nordstrand

Masteroppgave i museologi og kulturarv (30sp)

MUSKUL4590

Museologi og kulturarvsstudier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2021

Fra magasin til vegg

En analyse av utstillingen «Regjeringskvartalet –

Teigens fotoatelier» og hvordan museer gjør fotografi

© Mathilde Berger Nordstrand

2021

Fra magasin til vegg- En analyse av utstillingen «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» og hvordan museer gjør fotografi

Mathilde Berger Nordstrand

<http://www.duo.uio.no>

SAMMENDRAG

Det sies at et bilde sier med enn tusen ord. Om et bilde sier mer enn tusen ord vet jeg ikke, men det jeg vet er at det kan si mye. Et bilde kan fortelle om motivet, om fotografen, om faget og om tiden det ble tatt og brukt. Gjennom utstillingen «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» vil denne oppgaven undersøke hvordan fotografi gjøres i museer. Analysen tar utgangspunkt i teorier om ting, materialitet og gjøren. Samtidig som den ser på hvordan fotografiet fungerer som flertydig aktør i ulike nettverk. Gjennom deltagende observasjon og en analyse av den ferdige utstillingen og hvordan fotografi blir bruk i utstillinger ønsker jeg å belyse hvordan museets gjøren påvirker fotografiet sin evne til å tale. Ved å se til Bruno Latour (2005) sin actor-network-theory og Damsholt og Simonsen (2009) og Maurstad og Hauan (2012) sine tilnærminger til materialitet og gjøren, ønsker jeg å belyse at hvordan museet gjør fotografi påvirker informasjonen en finner i den ferdige utstillingen. Det handler ikke om at det er en rett vei å gjøre noe på, men at en må være bevisst hva en gjør og hvorfor. Slik at publikum og kan få tilgang til museets gjøren – og kunnskap, i utstillinger.

FORORD

Om det er slik at et bilde faktisk sier mer enn tusen ord er vel fortsatt oppe til diskusjon. Det jeg imidlertid vet er at disse nesten 20 000 ordene trengte 10 182 fotografier for å bli skrevet. De to siste årene hvor jeg har jobbet med denne masteren har det skjedd mye. Det har vært en pandemi, to nye jobber, jeg har flyttet og jeg har levd.

Torild Gjesvik, takk for god veiledning og støttende ord, det har vært en trygghet å ha deg i ryggen. Takk til Arne for at jeg har fått lov til å skrive om utstillingen og alt du har lært meg.

Jeg vil videre rette en enorm takk til alle jeg har møtt de siste årene. Gjennom jobb, studier, reiser og livet. Jeg vil takke Solveig som mente det var genialt å reise til Peru som kick-off til skrivningen; bra forslag. Du er der når jeg trenger deg og du er en enorm støtte, alltid. Jeg vil takke Stine og Tina for at dere er dere. Dere har gjort hver dag på Frogner til en lek, jeg savner dere. En spesiell takk til Stine for at du har lest, kommentert og rettet. Jeg tror tankestrekene er færre og r-ene små. En ekstra takk til Arne, Even, Røstad og hele Samlingsavdelingen, dere er noen av de beste kollegene en kan ha!

Fride. Jeg vet faktisk ikke hva jeg hadde gjort uten deg. Billie – takk for tre(tusen) avbrekk om dagen. Og Båro – takk for at dere fikk meg gjennom innspurten, dere er amazing – alle sammen!

Nå er jeg klar.

INNHold

SAMMENDRAG.....	v
FORORD.....	vii
1 Fotografi i museer.....	2
1.1 PROBLEMSTILLING	3
1.2 CASESTUDIE, TEORI OG METODE	3
1.3 REGJERINGSKVARTALET og TEIGENS FOTOATELIER.....	5
1.4 STRUKTUR.....	8
2 Teori, metode og empiri.....	10
2.1 TEORETISK RAMMEVERK.....	10
2.1.1 Gjøren.....	10
2.1.2 Tingenes metode	12
2.1.3 Fotografi og Materialitet.....	14
2.2 METODE.....	15
2.2.1 Deltagende observasjon	15
2.2.2 Utstillingsanalyse.....	16
2.3 ETISK REFLEKSJON OG MIN Plass VED TEKNISK MUSEUM	17
2.4 EMPIRI	18
3 Analyse	20
3.1 Å gjøre fotografi, bilder og motiv.....	21
3.2 Gjør - Materialets materialitet	24
3.3 Gjort – har gjort, gjøren fra magasin til vegg.....	30
4 Diskusjon	37
4.1 Fra magasin til vegg.....	37
4.2 Materialets materialitet	43
5 Oppsummering	47
6 Bibliografi	50
7 Appendix	56
7.1 Figur 1.....	56
7.2 Figur 2.....	57
7.3 Figur 3.....	58

1 FOTOGRAFI I MUSEER

Hvis du i dag skal søke etter informasjon - på internett, i et leksikon, i en avis, ja nesten hvor som helst - vil teksten du finner ofte være illustrert med et fotografi. Dette gjelder også når du er på museum. De fleste tekster er illustrert ved hjelp av bilder. Fotografiet som element viser en hendelse, en tid, eller et sted og skaper en passasje til noe annet. Det setter en gjenstand eller en fortelling i kontekst, det blir brukt som supplement til gjenstandene som er stilt ut, det kan vise hvem kunstneren er, hvordan noe en gang var. Alt dette er situasjoner som gir fotografiet en gjesterolle, en birolle i fortellingen som blir fortalt og får i liten grad være med på rulleteksten. Men fra tid til annen velger museer å gi fotografiet hovedrollen. Enten i egne fotoutstillinger eller som deler av større utstillinger hvor fotografiet har en egen rolle å utspille.

Når fotografisk materiale skal stilles ut er det ulike innfallsvinkler til formidling og utstilling av fotografi. Aktører med ulike formål velger ulike måter/metoder for å utføre oppgaven med å stille ut fotografi fordi verdien i materialet verdsettes og vurderes ulikt basert på deres bakgrunn, kunnskap og tilnærming til prosessen å jobbe med historisk fotografisk materiale.. I antologien «Photographs Objects Histories» åpner redaktørene med å si “[...] while photographs are images, they are also objects, and this materiality is integral to their meaning and use” (Edwards og Hart 2004). Ja, fotografi er bilder – motiver - men det er og fysiske objekter. Fysiske objekter som har sitt utspring fra en teknikk og kunnskap om hvordan fange lys. Michel Frizot starter sin *New history of photography* med å definere fotografi som: «[...] an ensemble of highly disparate images which possess in common the fact that they were created by the action of light on a sensitive surface” (Frizot 1998, 11). Begge disse definisjonene vektlegger fotografiets fysiske aspekter og utgangspunkt som grunnleggende for forståelsen av fotografi som materiale. Men hvordan kommer dette frem blant alle de bildene og fotografiene en møter ved et museumsbesøk – får publikum oppleve at fotografiet har mer ved seg enn motivet?

1.1 PROBLEMSTILLING

Museene i Norge rapporterte i 2018 inn at de til sammen forvalter 35 millioner enheter av fotografisk materiale (Kulturrådet 2019, 15). Det vil si 60% av gjenstandene museene rapporterer inn til museumsstatistikken er av fotografisk opprinnelse. Når det snakkes om fotografi er det gjerne to tilnærminger som gjør seg gjeldende: motivet fotografiet viser og fotografiet som et eget objekt uavhengig av motivet. Disse to sidene kan defineres som den materielle og den imaterielle siden av fotografi.

Ved å se til Frizot og Edwards og Hart sine definisjoner av fotografi som motiver og som objekter med en egen virkekraft blir mitt forskningsspørsmål: «Hvordan gjør museer fotografi og hvordan påvirker museets gjøren fotografiets rolle som aktør i museet». Gjør og gjøren i denne teksten forstås som de museologiske praksiser som blir utført ved museer som påvirker kunnskapsproduksjonen i sektoren (Maurstad og Hauan 2012). For å undersøke hvordan museer gjør fotografi og behandler materialet sin materialitet skal jeg benytte Teknisk museum sin utstilling «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» og hvordan de har behandlet fotografi som fag, objekt, motiver og dets evne til å fortelle en historie.

1.2 CASESTUDIE, TEORI OG METODE

«Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» er en utstilling med fotografier tatt av Teigens Fotoatelier i forbindelse med byggingen av Høyblokka (1958) og Y-blokka (1969) som begge er tegnet av arkitekt Erling Viksjø (1910-1971). De to bygningene har vært og er en del av regjeringskvartalet¹. Utstillingen har sitt utspring i en del av fotosamlingen DEXTRA-photo. DEXTRA-photo er eid av Sparebankstiftelsen deponert ved Norsk Teknisk Museum. Samlingen består av flere fotografer sine arkiver og omfatter totalt 1,8 millioner fotografier hvorav 182 av de er Teigens Fotoatelier sine fotografier fra de forskjellige byggetrinnene i regjeringskvartalet – Høyblokka, Y-blokka og tilbygget på Høyblokka (1990) og som alle er

¹ Regjeringskvartalet har gjennom de siste årene gjennomgått store forandringer, flere av bygningene tidligere sett på som en del av kvartalet som R4 (og tegnet av Viksjøs arkitektkontor), S4 og Y-blokka har nå blitt revet. Navnet *Regjeringskvartalet* vil fortsatt bli brukt og omhandler ikke bare bygningene som står, men er en betegnelse på området.

tegnet av Viksjøs arkitektkontor. Teigens Fotoateliers historie strekker seg tilbake til 1868 og har gjennom sin levetid hatt flere fotografer og fotografmestre. I regjeringskvartalets byggeperiode jobbet både Truls Teigen (1933-2001) og Karl Teigen (1884-1969) som fotografer. Bildene i utstillingen er i hovedsak fotografert av dem.

Fotografiene brukt i denne utstillingen er deponert hos NTM og er i så måte ikke eid av museet og vil dermed kunne falle utenfor forskningsspørsmålet «hvordan gjør museer fotografi». Men i 2000 fastslo Norsk Museumsutvikling i «Utlån og avhending av materiale fra museenes samlinger» at man ved deponi skal forvalte samlingen som en del av museets egen samling (Samlingsnett) og at deponi kun bør brukes der man «tar sikte på en permanent overføring av eiendomsrett» (NMU 5:2000:9). Dette impliserer at gjenstander, verk og arkiv i deponi bør forvaltes som museets egne og at DEXTRA-samlingen og fotomaterialet etter Teigen i denne oppgaven kan vurderes på lik linje som enhver fotosamling tilhørende hvilket som helst norsk museum

Tematikken og bakgrunnen til motivene i utstillingen har siden første bygg ble påbegynt på slutten av 1800-tallet og helt frem til i dag jevnlig spilt hovedrollen i diskusjoner om byplanlegging, estetikk og kunst. Terroraksjonen mot regjeringskvartalet 22.juli 2011 må også nevnes som en hendelse som har satt sitt preg på kvartalet. Skadene etter terroraksjonen har ledet til den siste tids diskusjoner om vern av eller rivning av Y-blokka. Disse temaene er viktige for vår historie som nasjon, hvordan vi reiste oss som egen nasjon tidlig på 1900-tallet og hvordan vi reiste oss igjen etter 22.juli. Men uavhengig av disse hendelsenes innvirkning på oss er de ikke fremhevet i utstillingen som er min case og jeg kommer heller ikke til å gå veldig dypt inn på disse temaene. Men de må likevel anerkjennes. For selv om dette er en utstilling om fotografi, viser fotografiene et motiv med en såpass heftig historie at hvordan utstillingen gjøres og ønskes å gjøres vil potensielt bli påvirket av dette.

For å undersøke hvordan fotografi gjøres tar jeg utgangspunkt i teorier rundt gjenstander sin materialitet og gjenstander sin evne til å formidle forskjellige aspekter i ulike kontekster. Ved å ta utgangspunkt i fotografiet sin fysiske utstrekning og hvordan det brukes i utstillingen kan jeg videre undersøke hvordan det oppfattes som objekt, og formidler det museet ønsker. Damsholt og Simonsen sier i sin antologi at materialitet fungerer som en tilstand som foregår mellom subjekt og objekt, det vil si det relasjonelle mellom objektet og den som observerer det (2009, 17). Men hvordan viser denne materialiteten seg i fotografi og kan det oppleves forskjellig med tanke på hvordan materialet er presentert? For å kunne vurdere det vil jeg se

til metoden Tingenes metode, et forskningsprosjekt som gikk fra 2015 til 2017 og var et samarbeid mellom Teknisk Museum, Kulturhistorisk museum og Oslo Museum.

Videre vil jeg bruke det analytiske omdreiningspunktet gjøren som tar utgangspunkt i at virkeligheten skapes gjennom praksiser (Museologi på norsk – universitetsmuseenes gjøren) og prosjektet Tingenes metode som hadde som hypotese at «ved å ta utgangspunkt i gjenstander, og la disse styre hvem man involverer og hvordan man involverer dem, er det mulig å arbeide med museets kjerneoppgaver samtidig som man åpner for inkludering av nye stemmer i museet». Tingenes metode baserer seg på antropologen Bruno Latour sin actor-network-theory (ANT) som også kan knyttes til gjøren og fotografiets evne til å formidle. For å teste hvordan disse teoriene fungerer på fotografisk materiale i en utstilling på et teknisk museum har jeg i prosessen med å lage utstillingen bedrevet deltagende observasjon gjennom mitt arbeid på museet og med utstillingen. For å knytte disse punktene sammen skal jeg gjøre en analyse av prosessen frem til utstillingen og det ferdige resultatet utstillingen er gjennom tekst og bilder. Funnene i analysen vil jeg så diskutere i lys av det teoretiske rammeverket for å kunne forstå museets gjøren – fra magasin til vegg.

1.3 REGJERINGSKVARTALET OG TEIGENS FOTOATELIER

I 1939 ble det gjennomført en arkitektkonkurranse for videre utforming av det planlagte regjeringskvartalet som allerede på slutten av 1800-tallet ble besluttet at skulle ligge der det nå ligger, mellom Grubbegata og Akersgata, Trefoldighetskirken og Høyesterett. Kvartalet som i moderne tid har huset regjeringen, har gjennom hele dets eksistens vært arena for utallige diskusjoner om arkitektur, byplanlegging og estetikk. I 1883 flyttet Rikshospitalet, som frem til da hadde vært med på å danne kvartalet som var kjent som Empirekvartalet, sammen med Militærhospitalet og Fødselstiftelsen, til nye lokaler ved Pilestredet (Oslo Byleksikon u.d.). Da Rikshospitalet flyttet ble det vedtatt at tomten skulle brukes til nye regjeringsbygninger, og allerede i 1904 stod første bygg ferdig, arkitekt Henrik Bull sin bygning som nå huser finansdepartementet. Bull planla ikke bare nåværende finansdepartement, han hadde en større plan der finansdepartementet kun var en sidefløy (Regjeringen 2013, s.11). Bull sin plan ble aldri fullført og i 1939 ble det gjennomført en ny arkitektkonkurranse hvor nye idealer som siktlinjer og mer åpne bymiljøer var viktige elementer. Det ble ikke kåret en vinner i 1939, og på grunn av andre verdenskrig ble planene

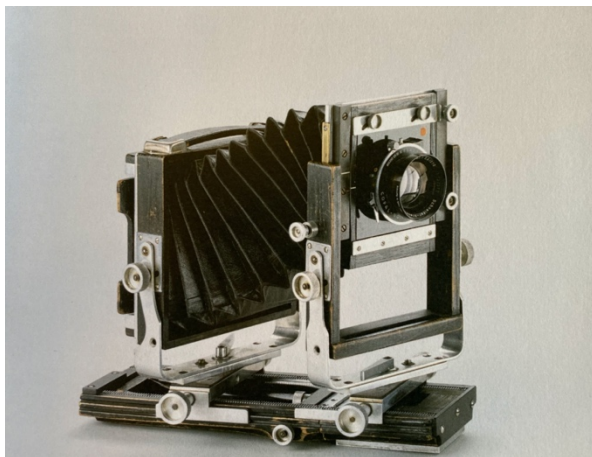
utsatt. Konkurransen viste at tomten som man så for seg å bruke ville være liten, men på tross av det ble Erling Viksjø, som hadde deltatt i konkurransen i 1939 hyret inn som arkitekt for utviklingen av et nytt Regjeringskvartal i 1946 på samme tomt (Regjeringen 2013, s.13). 12 år senere, i 1958 stod Høyblokka klar for innflytting og noen av bildene av det ferdige bygget ble tatt av Teigens fotoatelier.

Viksjø og Teigen hadde tidligere jobbet mye sammen, og det kan se ut til at Viksjø foretrakk å bruke Teigen til dokumentasjon av sine ferdige prosjekter. Bildene Teigen tok ble ofte publisert i forbindelse med presentasjonene av Viksjø sin arkitektur i blant annet magasinet Byggekunst. På de større prosjektene hvor Byggekunst gjerne lagde temanummer om prosjektene, ser man også at Teigen sine bilder og er brukt i reklamematerialet til underleverandører og entreprenør.² Teigens fotoatelier har en lang historie som strekker seg helt tilbake til 1868 da fotograf Olaf Væring (1837-1906) etablerte seg i Christiania – mindre en 30 år etter fotografiet ble funnet opp. Væring slo seg opp som en fotograf som fotograferte stillestående, døde gjenstander som kunst og arkitektur, en tradisjon som ble videreført i Teigens fotoatelier. Karl Teigen var Væring sin svigersønn og Truls Teigen hans oldebarn. Når Truls Teigen fotograferte arkitektur foretrakk han ekskludere elementer som kunne tidfeste fotografiet slik som biler og mennesker (Langleite 2020).

Et bilde, fotografisk materiale, daguerreotypi, negativ, positiv, tørrplate, våtplate, .jpg. Et fotografi kan være så mangt. Det er noe fysisk og det er et motiv, eller en fil. Det er en gjengivelse av et øyeblikk i tiden, noe som har skjedd. Motivet, det vi alle ser uavhengig av materialet er i stor grad det som motiverte fotografen til å ta bildet, for å bevare den hendelsen. I fotografiets spede begynnelse var motivet – årsaken til at et bilde ble tatt – annet

² Ser man i diverse utgaver av Byggekunst vil en se at der hvor Viksjø presenterer prosjekter er det ofte Teigen som har tatt bildene. Se bl.a Byggekunst nr. 6, 1954, Byggekunst nr. 3, 1960 og Byggekunst nr. 7, 1963

en det en typisk vil si motivet er i dag. I begynnelsen var det et ønske om å fange og bevare lyset på et materiale, og ved det, bevare motivet og bildet og fange et øyeblikk i tiden. Motivet for å fotografere har over tid og gjennom moderniseringen endret seg til å i stor grad handle om å samle minner. Teigen sine bilder fra regjeringskvartalet er motivert av arkitektens behov og ønske om å bevare sitt ferdigstilte objekt i et mer praktisk – og varig(?) format. I et kurshefte om arkitekturfotografi sier Truls Teigen «Arkitekten venter at fotografen med sitt billedsyn skal lykkes i å fremheve det som er godt og gjemme bort det som er mindre bra i arkitekturen», et utsagn som kan tyde på at motivasjonen for å fotografere regjeringskvartalet kom fra arkitekten, som og kunne være med på å ta regien i oppdraget (Regjeringskvartalet s 26). Selv i arkitekturfoto, hvor arkitekten kunne ha mye å si for oppdraget var fotografiet fortsatt et fag som krevde ekspertise når det kommer til fototeknikk, fremkalling og bearbeiding, Man skulle kjenne begrensningene og mulighetene hadde. Teigen brukte i sitt virke Szabad storformatkameraer. Dette er tekniske kameraer som var ettertraktet på grunn av fleksibiliteten de ga. Fordelen med slike kameraer er at en kan bevege bakstandarden som holder filmen, og fremstandarden som holder objektive uavhengig



Et av Teigen sine storformatkameraer

av hverandre. Dette gjør at man ved arkitekturfoto kan få tilsynelatende perfekte perspektiver og unngå det en kaller fallende linjer. Fallende linjer er effekten en får når man for eksempel ser opp på en høy bygning og ser at veggene har større avstand på bunnen enn toppen – noe som i fotografi vil bli en «feil» fremstilling av bygningen da vinkler og vegger gjerne er vinkelrette.

De tidligste samlerne av fotografisk materiale hadde en estetisk tilnærming til fotografiet, en tilnærming som henger igjen i dag. Dette synet på estetikken har også påvirket hvordan teknikken i fotografi som fag har blitt vurdert. Teknikken har da ofte blitt vurdert som en metode for å fremstille noe mest mulig tiltrekkende, ikke som et resultat av begrensninger eller muligheter teknikken hadde (Edwards og Hart 2004, 6). Fra å være møysommelig arbeid og en finpisset teknikk, har det gått over til å være noe alle mestrer. Tilgjengeliggjøringen av teknologien til massene gjorde at den gamle teknikken ble utdatert og de aller fleste gikk over til den enklere varianten. I denne overgangen gikk imidlertid fotokunsten fra å være et fagfelt hvor fotografen hadde kontroll på alt, til å bli et felt hvor fotografen i større grad kun trengte

å tenke på motivet og fremstillingen av det. Teigen sine bilder av Regjeringskvartalet er vakre, de står igjen som fine motiver av bygningene. Men de viser også en evne til å beherske teknikken og manøvrere i lys for å få frem det en som fotograf ønsker. Men hvordan kommer det frem i utstillingen?

1.4 STRUKTUR

Høsten 2019 var jeg i praksis hos fotoarkivet ved Norsk Teknisk Museum som en del av museologistudiet. I 2020 fikk jeg tilbud om et halvt års vikariat fra januar til juni, som ble utvidet med et månedsverk høsten 2020. Oppgavene mine ved fotoarkivet har gitt meg innsikt i hvordan man jobber med fotografi og fotografisk materiale ved et museum i Norge. Jeg er fra tidligere utdannet fotograf og har med det og en fotofaglig tilnærming til fotografi i tillegg til den museologiske praksisen jeg legger til grunn i oppgaven. Arbeidet mitt ved NTM har i stor grad gått ut på å registrere fotosamlinger, blant annet store deler av fotograf P.A. Røstad sitt arkiv, som også går innunder DEXTRA-samlingen. I tillegg til registreringsarbeidet bidro jeg i tilvirkningen av utstillingen jeg bruker som case i oppgaven Regjeringskvartalet – Teigens Fotoatelier. Arbeidet mitt med utstillingen bestod blant annet av klargjøring av digitale filer til trykk, bildebehandling, oppheng og plassering av bilder i utstillingen samt deltagelse i faglige diskusjoner om utforming og hvilke elementer som burde være med i utstillingen. I analysen og diskusjonen av oppgaven vil diskusjonene jeg var en del av i forbindelse med tilvirkningen av utstillingen bli trukket frem og problematisert ut fra mitt ståsted.

Oppgaven er bygd opp i fem kapitler hvor begrepene materialitet og gjøren vil gå igjen i strukturen og fungerer som oppgavens hjerte og lunger. Fotografiet og utstilling er det som bærer oppgaven og kan sees på som skjelettet og er det som gjøren og materialitet diskuteres og analyseres ut fra. Motivene i utstillingen illustrerer et av etterkrigstidens kanskje mest diskuterte og omtale kvartaler i Norge. Det har tatt del i debatten fra det tidspunktet det ble bestemt at regjeringskvartalet skulle bli oppført, til rivningen av militærhospitalet og Rikshospitalet som lå der frem til 1950-tallet, en bygningsmasse i nydelig empirestil. Og helt opp til nyere tid med terrorangrepet mot kvartalet og Utøya 22.juli 2011 og rivningen av Y-

blokka og resten av kvartalets skjebne. Dette er alle hendelser av historisk karakter og som hver innehar nok materiale til å skrive minst fire oppgaver til, men det skal jeg ikke. Disse teamene vil jeg kun så vidt berøre i analysen og diskusjonen med tanke på hvordan museet gjør fotografi og hvordan disse hendelsene kan være med på å påvirke opplevelsen av utstillingen. Dette er en oppgave om fotografi i og ved museer og hvordan museer som institusjoner gjør fotografi, fra magasin til vegg, gjennom Teigens fotoatelier sine bilder fra regjeringskvartalet.

2 TEORI, METODE OG EMPIRI

For å kunne undersøke hvordan museer og andre institusjoner innenfor kulturarvssektoren, her forstått som arkiv, bibliotek og museer, jobber med fotografi – eller gjør fotografi - er jeg nødt til å se mot ulike praksiser i museer og hvordan gjenstander og utstillinger, tenkes og gjøres. Både generelt, men og med fotografi som tema og materiale. Som empiri har jeg som nevnt valgt fotoutstillingen «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» som forskningsgrunnlag, og for å diskutere gjøren prinsippet og de praksiser gjøren innbefatter seg med vil jeg og benytte teorier som tar utgangspunkt i gjøren sitt hvordan og hvorfor. Hvorforet kommer jeg til å undersøke gjennom det mer teoretiske perspektivet materialitet og teoriene brukt i Tingenes metode. Hvordanet vil undersøkes mer metodisk gjennom deltagende observasjon og det analytiske omdreiningspunktet gjøren under prosessen frem til utstillingsåpning og en analyse av utstillingen som ferdig produkt.

2.1 TEORETISK RAMMEVERK

2.1.1 GJØREN

Når man snakker om museenes gjøren handler det om et analytisk omdreiningspunkt (Maurstad og Huan 2012). I boken *Museologi på norsk – universitetsmuseenes gjøren* (2012) redegjør et knippe forfattere med bakgrunn fra museum og forskning for hva museenes gjøren er. Ifølge Maurstad, Huan, Christophersen og Steffensen i forordet til antologien handler gjøren om praksiser i museene – både de hverdagslige oppgavene som forvaltningen og formidling, og de oppgavene som ikke løses hver dag men og gjøres som forskning og utstillingsproduksjon. Gjøren handler om det museene og deres ansatte gjør, som professor i museologi ved Universitetet i Oslo, Brita Brenna, kaller deres *raison d'être*, museenes grunn til å eksistere. Gjøren er nedfelt i International Council of Museums (ICOM) sine etiske retningslinjer som de fleste museer i verden forholder seg til - det handler om forskning, innsamling, bevaring og formidling – det museene faktisk gjør, deres gjøren (Brenna 2012, 232).

Hvordan gjenstander gjøres avhenger av en rekke faktorer som påvirker og har sitt utspring fra museumsinstitusjonen sitt utgangspunkt, rollen museet spiller i museumslandskapet og hvordan en eventuell kurator, konservator eller designer nærmer seg gjenstanden og oppgaven hen skal løse. Det påvirkes av hva slags institusjon det er, om det er et bibliotek eller et museum, eller hva slags museum det er, er det et kunst- eller vitenskapsmuseum og hvor er skjæringspunktene dem imellom? Hvordan gjenstander, eller ting brukes og gjøres i museets arbeid avhenger av de mennesker som jobber med det. En museumsgjenstand, eller hvilken som helst annen ting kan av seg selv fortelle noe, gjøre noe. Men samme gjenstand må og gjøres for å kunne gjøre noe (Maurstad og Hauan 2012, 29).

Dette gjelder også fotografisk materiale. Det vil bli forvaltet ulikt i de forskjellige institusjonene som jobber med slikt materiale. Det avhenger av institusjonens type og innad i disse typene avhenger det av hva som er deres formål. For eksempel vil en fotosamling ved et kunstmuseum gjerne være annerledes fra en samling ved et teknisk museum eller et kulturhistorisk museum hvor innsamlingen skjer på andre premisser (Willumsen 2004, 69). Når en besøker en utstilling ved et museum vil den besøkende tidlig i utstilling forstå hvorfor utstillingen har det innholdet den har, det blir publikum gjerne opplyst om i introduksjonsteksten til utstillingen eller fra en kurator, vert eller omviser. Ønsket bak utstillingen er ofte tilsynelatende veldig tydelig. Det er ofte et ønske om å dele noe nytt, noe spennende som har dukket opp i samlingen som og kan knyttes til et dagsaktuelt tema.

Hvorfor kan i utgangspunktet være hva som helst som nevnt over. Men for å fullstendig kunne forstå en utstilling og dens gjøren fra et museologisk stadpunkt må en i tillegg til hvorfor også forholde seg til hvordan (Maurstad og Hauan 2012, 21). Hvordan er hvorforforet og hvordan det er løst, og hvordan påvirker det tingen? Hanne Hammer Stien og Kristine Orestad Sørgaard beskriver gjøren slik: «Men gjøren, slik vi forstår det, stopper ikke opp når konservatorer og kuratorer ferdigstiller utstillinger. Gjenstandene i museenes utstillinger bidrar selv til den fortsettende gjøren som oppstår i møter mellom dem og publikum» (2012, 194). Det vil si at gjøren må forstås som en prosess som fortsetter, museene sin prosess vil tilføre gjenstandene noe som påvirker oss som publikum og vår væren, samtidig som de og påvirker de daglige prosessene i museet.

2.1.2 TINGENES METODE

For å videre kunne undersøke teoriene knyttet til materialitet og fotografi skal jeg og benytte meg av Tingenes metode. Tingenes metode var et samarbeidsprosjekt mellom Norsk Teknisk Museum (NTM), Kulturhistorisk museum (KHM) og Oslo Museum (OM) som gikk over en periode på to år fra 2015-2017. Prosjektet ønsket å utfordre hvordan museer, som i hovedsak er institusjoner som forvalter materiell kultur, jobber med det materielle. Prosjektet ønsket å oppfordre mot et skifte hvor det materielle ville stå i fokus i arbeidet med nye utstillinger og prosjekter. Ved tilvirkning av nye utstillinger har man ofte begynt med historien, narrativet og derifra funnet gjenstander som kan illustrere historien. Med tingenes metode ønsker man å ta utgangspunkt i tingen og derifra forme narrativet, altså la gjenstanden forme fortellingen, heller enn å illustrere den (Huseby og Treimo 2018, 8-9). Tingenes metode tar utgangspunkt i antropologen Bruno Latour sine tanker om ting og dets materialitet, og hvordan disse tingene oppfører seg i relasjon til andre (Huseby og Treimo 2018, 10). Latour har utviklet en teori kjent som ANT – actor network theory. ANT baserer seg på at ingenting står alene, alt befinner seg i et nettverk og oppfører seg ut fra nettverket det befinner seg i. Slik som Maurstad og Huan sier om gjøren, en gjenstand må gjøres for å kunne gjøre noe (2012, 29) Tilsvarende er det dette ANT og Latour befatter seg med– hvordan ting oppleves forskjellig ut fra kontekst, altså hvordan tingen selv kan gjøre og hvordan tingen blir gjort av mennesker (Latour 2005 b, 14).

Prosjektet Tingenes metode har brukt tre problemstillinger i sitt arbeid som alle kan knyttes opp imot det jeg ønsker å undersøke – nemlig hvordan fotografiet gjøres i museer. De tre temaene de ønsker å undersøke er «hva betyr det at ting er relasjonelle?», «hvordan kan det å ta utgangspunkt i tingene gjøre at museet åpner seg for andre mennesker og nye perspektiver?» og «Hvordan kan det å ta utgangspunkt i tingene bidra til utviklingen av nye metoder for tverrfaglig samarbeid på museene?» (Huseby og Treimo 2018, 11). Prosjektet definerer også en forskjell mellom ting og objekt. Hvor objektet er det alle kan enes om – størrelse, materiale, farge og liknende mens en ting og har en tilskrevet verdi – som i museologien vil si at gjenstanden, eller tingen har materialitet. En ting vil ha et meningslag med tilskrevet informasjon som er relasjonell, ofte subjektiv og bestående av ulike meninger i ulike situasjoner. Tingen vil altså bli påvirket av nettverket den opptrer i og tingen, og som aktør, igjen vil påvirke nettverket. Latour sin ANT teori spinner ut fra et ønske om å kunne forstå og kartlegge det sosiale mellom gjenstander (Huseby og Treimo 2018, 12-13). I

publikasjonen til Tingenes metode brukes et eksempel om en kaffekopp i papp for å illustrere deviasjonen mellom en ting og et objekt. Koppen beskrives som en fysisk ting, hvilket da betyr at et objekt da har noe mer ved seg enn å være et objekt. Og når da gjenstander kan sies å være fundamentet ved museumsdrift er diskusjonen hva en gjenstand er. Er det et objekt eller en ting? Har den en egen iboende kraft eller er en ting ingenting uten en satt kontekst? Hva denne eventuelle iboende egenskapen er, er ikke gitt. Som et enkeltstående objekt vil den ha en annen agency enn hvis man plasserer den sammen med andre gjenstander. Og på tilsvarende vis vil og agencyen eller rollen forandre seg fra hvem som ser og hvilken iboende egenskap vedkomne har. Alle disse eventualitetene vil hele veien tilføre noe til forståelsen og konteksten det opptrer i. Denne runddans er det som er grunnlaget i Latours ANT-teori som Tingenes metode bygger på.

I museer er det en generell tendens til at gjenstander blir fryst i tid og sted. Informasjonen som en gjenstand blir tillagt blir ofte værende ved gjenstanden og den kan være vanskelig å endre. Gjenstanden blir statisk, og det kan bli vanskelig å se eventuelle andre historier eller sider av gjenstanden (Røde og Johannessen 2018, 143). Og da kanskje spesielt når det kommer til fotografi, der hvor det mest i øyenfallende illustrerer et annet objekt og det er gjerne det som også tillegges mest oppmerksomhet, også når det kommer til registrering av gjenstanden. Hvordan kan et fotografi fungere som en talende ting som også forflytter seg i ulike nettverk med ulike aktører?

På 1800-tallet var museer den sentrale kunnskapsinstitusjonen. Hva som ble formidlet gjennom gjenstandene ble ikke formidlet gjennom den opprinnelige, originale konteksten, men i en ny kontekst i museene, hvor fortellingen var tilpasset (Rogan 2010 b, 256). Når gjenstander tas ut av sin opprinnelige kontekst kan man oppleve et slags brudd (2010 b, 257), et brudd som kan gi leseren – publikum - og formidleren utfordringer med å forstå den opprinnelige konteksten. Dette er to adskilte virkeligheter. En autentisk original historie og en konstruert og tilpasset historie i et museum, en historie som skal passe til museets formål og eget narrativ. Når man ser til fotografiet og fotohistorien, og hvordan fotografi nå er allemannseie vil det kunne være utfordrende å kontekstualisere fotoet i en annen tid, i en annen kontekst en det moderne fotografiet med alle tekniske muligheter og en tanke om at «alle» kan fotografere.

Ved å ta utgangspunkt i spørsmålet «hvordan kan det å ta utgangspunkt i tingene gjøre at museet åpner seg for andre mennesker og nye perspektiver?» ønsker jeg å undersøke hvordan

fotografi oppfattes og sees på kan endres gjennom nye perspektiver. Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsen åpner sin bok *Materialiseringer* (2009) med å si at objektene er vendt tilbake, så hvordan opptrer fotografiet som objekt i form av Tingenes metode?

2.1.3 FOTOGRAFI OG MATERIALITET

En gjenstand sin materialitet kan i museologien forstås gjennom de prosesser som foregår i samhandlingen mellom det mentale og det materielle. I artikkelen «Materialiseringer» skrevet av Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsen tar de for seg flere aspekter ved materialitet og hvordan det kan forstås. De tar utgangspunkt i tre tilnærminger som tar utgangspunkt i materialitet som prosess og virkekraft, gjennom relasjoner og nettverk, og til slutt materialiteten sin performativitet (Damsholt og Simonsen, 16). Disse tre tilnærmingene har flere likhetstrekk og skiller seg i så måte ikke veldig fra hverandre, samtidig er det ulikheter som gjør det nødvendig å skille mellom dem. I denne oppgaven skal jeg gjennom materialitetsprinsippet fokusere på gjenstander sin virkekraft og hvordan virkekraft ikke er begrenset til å gjelde kun subjekter med egen vilje slik som Damsholt og Simonsen stiller spørsmål ved (Damsholt og Simonsen, 17). De definerer materialitet gjennom virkekraft som: «[...]understreger materialitetens tidslige kvaliteter, det materielles interaksjon eller sammenfiltring med andre former for væren, hvor materialitet forstås som noget, der kan handle i eller påvirke verden» (2009, 16). Videre definerer Camilla Mordhorst materialitet som de prosesser som foregår mellom det mentale og det materielle ved en gjenstand, det vil si det som foregår mellom det en faktisk ser og tolkningen en betrakter gjør - eller får servert gjennom for eksempel formidling (Mordhorst 2009, 122).

Dette er et essensielt poeng når en snakker om materialitet og spesielt ved fotografi – for hva er materialiteten i det? Får hvis materialiteten til en gjenstand, eller et objekt oppstår i objektets virkekraft gjennom dets relasjoner og evne til å formidle, ligger da virkningskraften - det Gert og Simonsen beskriver som materialitet, i motivet – bildets subjekt, eller i fotografiet som objekt? Eller stammer virkekraften til fotografiet fra relasjonen mellom motivet og fotografiet? Ved hjelp av disse spørsmålene og teoriene håper jeg at de kan hjelpe meg med å svare på hvordan fotografi gjøres og hvordan gjøren påvirker virkekraften til fotografi som motiv og som objekt.

2.2 METODE

For å kunne bruke de overnevnte innfallsvinkler og teorier til å kritisk kunne diskutere fotografiets rolle ved museer og hvordan det gjøres har jeg tatt i bruk to metodiske tilnærminger til utstilling og prosessen det er å skape en utstilling. Gjennom et vikariat og en periode som praktikant ved fotoarkivet ved NTM fikk jeg unik tilgang til prosessen med å skape en fotoutstilling og hvordan NTM jobber med fotografisk materiale. Ved å bruke mine erfaringene fra arbeidet mitt frem til utstillingsåpning gjennom deltagende observasjon og ved å gå analytisk til verk på den ferdige utstillingen for å se hvordan teoriene gjøres og fungerer inn på materialet og utstillingen i helhet.

2.2.1 DELTAGENDE OBSERVASJON

Deltagende observasjon som metode går ut på at den som forsker aktivt deltar i det som gjøres av de hen forsker på. Som tilnærming til et materiale er deltagende observasjon en metode som gir forskeren tilgang til det uuttalte i mennesker sin måte å gjøre på og gjennom å delta i gjøren til det som blir forsket på får forskeren tilgang til både det de gjør og det de sier at de gjør (Öhlander 1999, 74-76). Siden jeg skal undersøke praksiser og hvordan museet gjør fotografi vil deltagende observasjon som metode bringe meg nærmere svar på spørsmålet om hvordan det gjøres ved min deltagelse samtidig som hvorfor kan undersøkes gjennom ren observasjon.

Utstillingen «Teigens fotoatelier – Regjeringskvartalet» åpnet 25. februar 2020 på Norsk Teknisk Museum (NTM). Høsten 2019 var jeg i praksis hos NTM i fotoarkivet, og fikk etter endt praksis tilbud om et vikariat fra januar 2020. De to første månedene i vikariatet gikk med på å produsere og ferdigstille utstillingen om regjeringskvartalet og som en del av arbeidsgruppen fikk jeg muligheten til å direkte observere og delta i prosessen.

Arbeidsgruppen som jobbet med utstillingen sitt innhold og utforming bestod av fire stykker. Kurator Arne Langleit og tre fotoarkivarer, meg inkludert. En jobbet med klargjøring av bildene, en jobbet med bildetekstene og sortering av materialet inn i kategoriene de er utstilt etter, og meg som jobbet med bildene og noe tekst.

Når en bedriver deltagende observasjon er en aktivt med i det arbeidet som gjøres der en er og informasjonen, kunnskapen og erfaringen forskeren tar med seg fra arbeidet avhenger av

hvordan metoden blir praktisert – det vil si i hvilken grad en deltok og i hvilke gjøremål en bidro ved (Öhlander 1999, 79). Rollen forskeren påtar seg vil være med på å påvirke oppgaver en får eller hvordan informasjon blir delt. Hvis de observerte ser på deg som en venn vil informasjonen de gir være annerledes enn hvis de ser på deg som en utenforstående (Öhlander 1999, 81). Ved NTM vil informasjon og oppgaver henspille mine tidligere erfaringer og kunnskap jeg gjennom mitt arbeidsforhold har vist at jeg har, noe som har vist seg positivt ved deltagende observasjon, at en deler noe felles med de observerte og gjennom det skaper et samspill som kan være gangbart for begge parter. Gjennom deltagelse i de daglige gjøremål over tid vil en bygge et tillitsforhold og en blir kjent med de man observerer og jobber med. Dette er positivt for utvekslingen av informasjon, men en må og være tydelig på sin rolle og intensjon når det kommer til en eventuell bruk av informasjon (Öhlander 1999, 80). På samme måte som Latour snakker om hvordan gjenstander opptrer forskjellige ut fra konteksten de opptrer i gjelder det også mennesker. Måten man som person oppfører seg i en profesjonell sammenheng er mest sannsynlig annerledes en hvordan du oppfører deg med venner og familie. Ved feltarbeid er det viktig å dette i bakhodet. De observerte sitt forhold til observatøren påvirker informasjonen de gir og dermed kvaliteten på materialet forskeren tar med seg fra arbeidet.

Min rolle på NTM gikk fra å være praktikant til å ha et vikariat i fotoarkivet og med det endret og min rolle og deltagelse i de hverdagslige praksiser. Som ansatt er du under et annet tillitsforhold som tilsier at du nå er en del av de, samtidig som du fortsatt observerer dem. Det har vært viktig for meg gjennom mitt arbeid ved NTM og med denne oppgaven å være tydelige med mine kollegaer hva det er jeg skriver om, min egne hypotese om fotografi i museer og samtidig for min egen integritet som forsker og student ikke være redd for å stille spørsmål underveis i løpet av arbeidet med utstillingen og videre i mitt arbeid ved NTM for å best kunne forstå hvordan NTM jobber med fotografi og sitt materiale og bruken av det, og da med et fokus på «Regjeringskvartalet».

2.2.2 UTSTILLINGSANALYSE

For å forstå hvordan NTM gjør fotografi i Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier vil jeg foreta en analyse av utstillingen og prosessen frem til endelig resultatet. Ved å se til gjøren som det analytiske omdreiningspunktet i det museet foretar seg med utstilling som resultat, ønsker jeg å undersøke hvordan de gjør fotografi. Analysen vil ta utgangspunkt i museets

gjøren gjennom de nevnte teorier om ting og hvordan museet formidler fotografi i den videre konteksten fotografiet kan oppleves, annet en at de kun eksisterer fordi noen, eller noe var på et gitt sted til et bestemt tidspunkt (Edwards og Lien 2014, 12). Ved å ta utgangspunkt i Stephanie Moser sin artikkel *The devil is in the detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge* (2010) og teorien om at «utstillinger skaper kunnskap» om temaet de formidler (s.22) vil jeg undersøke gjøren gjennom utstillingen og hvordan den blir gjort med tekst, bilder, gjenstander og visuell utforming, faktorer som er med på å skape kontekst og forståelse for det museet ønsker å formidle (Moser 2010, 23). For å kunne forstå hvordan utstillinger er med på å forme kunnskap er det viktig å se på hvem som har bidratt til utstillingen, den visuelle utførelsen og bakgrunnen for samlingen og hvorfor det skal stilles ut nå. Dette er faktorer som spiller inn på utstillingen, museenes gjøren og hvordan utstillingen skaper kunnskap (Moser 2010). Gjennom analysen av utstillingen ønsker jeg å belyse museets gjøren gjennom utstillingen, og prosessen frem til det endelige resultatet.

2.3 ETISK REFLEKSJON OG MIN Plass VED TEKNISK MUSEUM

Tematikken i min oppgave har vært klar fra våren 2019 – et ønske om å skrive om fotografi og hvordan det brukes i kulturarvssektoren. Da jeg høsten samme år var i praksis ved fotoarkivet hos NTM fikk jeg gjennom deres arbeid, mulighet til å være med på seminarer med fotonettverket, et nettverk bestående av blant annet historikere og fotoarkivarer som jobber med fotografi fra ulike instanser som forvalter historiske fotoarkiver. Gjennom uformelle samtaler med enkelte i nettverket fikk jeg et inntrykk av det ikke var helt konsensus med tanke på hvordan en jobber med fotografisk materiale i abm-sektoren. Utover høsten, etter som min erfaring vokste endret også tilnærmingen til oppgaven seg, og jeg endte opp med spørsmålet «hvordan gjør museer fotografi?». Spørsmålet vokste frem etter å ha sett hvordan fotografi registreres, arkiveres, og igjen jobbes med i utstillinger og nye kontekster – som et eget objekt, men og som rekvisitt.

Med min bakgrunn som fotograf og en generell begeistring for ting er det viktig at jeg i arbeidet i størst mulig grad prøver å være nøytral i min forskning. Selv om jeg i oppgaven forsøker å holde meg så nøytral som overhodet mulig vil nok min bakgrunn som fotograf ha en form for påvirkning i min tilnærming til materialet. Samtidig ser jeg gjennom annen

forskning på fotografi ved museer og de generelle trendene i museene med objektene sin rolle, at de forutinntattheter jeg har allerede er en del av diskursen rundt fotografi og museer. Siden jeg etter endt praksis fikk mulighet til å fortsette i et vikariat ved NTM, og på den måten fikk direkte delta i det arbeidet jeg skulle skrive om er desto viktigere at jeg er klar over min forutinntatthet og mitt perspektiv, samtidig med min rolle ved NTM. Ved ethvert samarbeid og feltarbeid vil det alltid ligge enkelte antagelser til grunn, helt avhengig av situasjon og hvem som er innblandet i prosjektet. Når jeg i denne oppgaven forsker på et tema som faller så tett på noe jeg interesserer meg veldig for er det viktig å reflektere over mitt ståsted og hvordan mitt opprinnelige perspektiv kan farge forskningen og resultatene jeg vil vise til. Spesielt når jeg som forsker skal utføre en kritisk analyse av noe jeg selv deltar i er det essensielt at jeg klarer å se med blikket til en på utsiden, samtidig som en som er på innsiden da begge sider er relevant for forskningen (Hume og Mulock 2004, xi). Det er i tillegg viktig å reflektere over hvilke begrensninger min oppgave har i den store sammenhengen. Jeg spør hvordan museer gjør fotografi, samtidig som jeg kun går tett inn på en utstilling. Selv om jeg bare undersøker en utstilling vil jeg allikevel påstå at jeg ved å veie mine erfaringer opp mot tidligere forskning på temaet og gjenstander sin rolle ved et museum vil kunne komme med noen holdbare påstander som kan si noe om hvordan fotografi gjøres. Jeg har prøvd å plassere min forskning i tidligere brukte teorier om fotografi og objektet sin rolle i museumssammenheng og håper det kan være med på å validere mine påstander og resultater.

2.4 EMPIRI

I «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» stiller NTM ut 182 fotografier fotografert av Teigens fotoatelier i perioden 1958-1990. I tillegg til 182 bilder tatt av Teigens fotoatelier er utstillingen supplert med 12 motiver fra Nasjonalbiblioteket, Oslo Museum og Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek. Disse tolv bildene viser området som regjeringskvartalet står på før det ble bygd. Utstillingen er og supplert med en katalog som sier mer om utstillingen, fotografene og tematikken. Utstillingen i seg selv er subtil og lar motivene i stor grad tale for seg selv. Bildene er reproduisert i ulike størrelser på aluminiumsplater fra digitaliserte storformatnegativer. De originale negativene er i formatene 4x5 og 5x7 tommer og er mest sannsynlig fotografert med to av kameraene til Teigen som og

er stilt ut i utstillingen. For i tillegg til å bestå av en enorm mengde negativer inkluderer og DEXTRA-samlingen diverse fotoutstyr og andre remedier som blant annet Teigen har hatt og brukt opp igjennom årene. I utstillingen er Truls Teigen sine tre Szabad-kameraer stilt ut.

Enhver utstilling stammer fra en ide, et utgangspunkt. Noen ideer kommer helt av seg selv, andre har sine utspring i større prosesser. Siden innlemmelsen av DEXTRA-photo i NTM sin samling har fotoarkivet jobbet med å registrere og digitalisere den enorme samlingen, og noe av det første materialet de arbeidet med var Teigen sine bilder fra regjeringskvartalet. Etter terrorangrepet 22.juli 2011 har det pågått en diskusjon i det offentlige om hva som skal skje videre med bygningsmassen. Bevaring, videre bruk og verdien i å ta vare på den er deler av det som har blitt diskutert. I 2019 gikk debatten mot en avgjørelse og resultatet av denne ble at Y-blokka skulle rives og Høyblokka tilbakeføres til opprinnelig utførelse. Planleggingen av utstillingen begynte i 2019 og den stod ferdig februar 2020. Med bakgrunn i debattene som pågikk angående regjeringskvartalet fikk NTM en fin arena i samfunnsdebatten til å aktualisere deler av samlingen og vise en komplett samling som tidligere ikke var vist på en slik måte. Utstillingen blir i årsmeldingen til NTM fra 2019 presentert som «en fotoutstilling som et viktig kvartal» (Figur 2). Gjennom Teigen sine fotografier av interiør, eksteriør og byrom fra regjeringskvartalet og samarbeidet med Viksjø, får NTM en mulighet til å synliggjøre seg og sin samling i en dagsaktuell kontekst.

3 ANALYSE

Veien fra magasin til vegg, og hvordan det ble gjort kan deles i tre faser – Planlegging, gjennomføring og ferdigstillelse. Planleggingen handler om det som skal inn i utstillingen og hvordan det skal gjennomføres, hvordan det gjøres og hvorfor satt sammen i en prosess. Gjennomføringen og hvordan det er gjort handler om hvordan det som er planlagt gjøres - nemlig hvordan hvorfor settes til live. Men hvordan er denne veien fra magasin til vegg for fotografi, hvordan gjør museer egentlig fotografi - i en utstilling beskrevet som en fotoutstilling? I denne delen av oppgaven skal jeg analysere utstillingen og prosessen fra magasin til vegg. Prosessen frem til utstilling - det museet gjør, blir et omdreiningspunkt som utstillingen er et resultat av. Og hvordan prosessen, altså omdreiningspunktet blir brukt, resultatet kan sees på som museets gjøren. Og denne prosessen er med på å forme publikum sin oppfattelse av utstillingen – hva utstillingen gjør for betrakteren og hvordan den leses.

I utstillingsanalyser og teori er fokuset ofte på betydningene utstillingene hadde og dilemmaene utstillingene medførte (Mordhorst 2009, 119). Men en utstilling består og – stort sett – av gjenstander og objekter som i seg selv, ut av en utstillingskontekst kan fortelle noe. Bruno Latour mener at avhengig av konteksten noe oppleves i, for eksempel en gjenstand i en museumsutstilling, er med på å forme narrativet til objektet. I teorien Tingenes metode tok de utgangspunkt i det fysiske ved en gjenstand og ideen om at ved å understreke at noe er fysisk, er det også noe mer, at det finnes en distinksjon mellom objekt og ting. De definerer ting som en gjenstand som har noe tilført utover det det faktisk er, mens et objekt på en måte kun er det en ser (Huseby og Treimo 2018, 12). For å bruke disse teoriene i analysen av utstillingen og fotografiet i utstillingen kommer jeg valgt å dele analysen i tre deler – først å gjøre, som beskriver prosessen frem til utstillingen. For det andre har jeg valgt det museet gjør, som fokuserer på innholdet i utstillingen og dets materialitet gjennom tingenes metode. Til slutt kommer det som er gjort, hvordan utstillingen er løst og hvordan det påvirker opplevelsen av utstillingen.

3.1 Å GJØRE FOTOGRAFI, BILDER OG MOTIV

Å gjøre. Vi gjør hele tiden, selv der vi ikke gjør noe gjør vi. De gangene når vi ikke gjør noe, er det et valg om å ikke gjøre noe – det at noe mangler, som en prosess, betyr ikke at det er fraværende. På samme måte som vi som mennesker alltid gjør - gjør og museer hele tiden, og alt de gjør er en del av deres gjøren. Deres grunn til eksistens som Brita Brenna sier det, professor i museologi ved UiO (Maurstad og Hauan 2012, 232). Der hvor museer hele tiden er i en kontinuerlig prosess med å forske, formidle og forvalte – å gjøre - er det mest synlige resultatet av den prosessen det er å gjøre de utstillinger museet har. En utstilling viser hva som er gjort, hvordan museene angriper den rollen og det ansvaret de har som kunnskapsarenaer og kilder til informasjon og kunnskap – de viser museenes gjøren. Men hva som gjøres varierer og avhenger av hva en som museum eller kurator ønsker å oppnå.

Når en vet at utstillinger er museenes form og mulighet til å vise det som er gjort, deres gjøren er det da interessant å se på hvordan det er gjort og hva prosessen – gjøren - gjør med utstillingen og den sin evne til å formidle. Når man lager en utstilling er det mange valg som tas. Hva skal utstillingen inneholde, hvordan skal den se ut, hva ønsker vi å formidle – og hvordan konkluderer en i alle disse spørsmålene? I årsmeldingen fra 2019 presenterer NTM utstillingen om regjeringskvartalet. Den blir presentert som en utstilling om fotografi, men og som en utstilling som har sitt utspring fra den pågående debatten om kvartalet (Figur 2). NTM presenterer materialet som skal stilles ut og begrunner valget de tok om å stille ut alle bildene Teigen tok av regjeringskvartalet, for Viksjø, som en mulighet til å vise «nye sider både ved faget arkitekturfotografi og ved arkitekturen selv» (Figur 1). Men hva gjøres mellom årsmeldingen og introteksten – fra magasin til vegg?

I januar 2020 begynte jeg i vikariatet hos NTM og hoppet med det rett inn i arbeidet med utstillingen Regjeringskvartalet - Teigens fotoatelier. Da jeg begynte, var bakgrunnen for utstillingen allerede satt og en del avgjørelser tatt. Likevel var det fortsatt mange diskusjoner som gjenstod og valg som skulle tas. Beslutningen om å inkludere alle de 182 bildene ble gjort fra begynnelsen av som et grep for å vise et komplett arbeid som skildrer store deler av den fotografiske prosessen og arbeidet fotografen legger ned i et slikt oppdrag. Utformingen på lokalet og det visuelle uttrykket i utstillingen var også allerede bestemt. Langs veggene i ytterkanten av rommet skulle de mest ikoniske motivene henge i store formater, mens det i

midten av rommet skulle være mindre veggmoduler hvor de resterende motivene skulle bli vist i de kategoriene de tilhørte slik som interiør, eksteriør, kunst, etc.

I *Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier* er det fotografiene og deres rolle som skal ha hovedrollen. Bildene Teigen tok av regjeringskvartalet dekker alle byggetrinnene og forberedelsene til Viksjø på 1950-tallet og helt frem til R4(1988) og påbygget på Høyblokka i 1990. Negativene som NTM nå har deponert i sin samling er ikke det komplette arbeidet etter Teigens fotoatelier sitt arbeid med Viksjø og regjeringskvartalet. Da Teigen fotograferte for Viksjø var det naturlig at de originale negativene ble sendt rundt til redaktører, magasiner og forlag til trykk, og det er ikke usannsynlig at enkelte negativer har forsvunnet på veien. NTM har kjennskap til andre motiver som de ikke har negativet til, og som heller ikke er å oppdrive som negativer hos andre institusjoner som har kopier av disse motivene. Det er flere papirkopier og reproduksjoner i omløp, men av negativmateriale er det som vises på NTM mest sannsynlig det komplette arbeidet da de resterende negativene vi vet har eksistert kan antas tapt (Langleite 2020, 28).

Fra magasin til vegg har materialet transformert seg fra å være plastnegativer til store digitale forstørrelser på aluminium. I materialets opprinnelige form som negativer fyller de en liten arkiveske på størrelse med en litt liten sko. De fleste negativene er i formatet 12x16,5 cm og de er alle i svart-hvitt bortsett fra noen nyere bilder fotografert av Mårten Teigen på 90-tallet etter ferdigstillingen av toppetasjen på Høyblokka og R4. Bildene som er utstilt er digitale reproduksjoner på aluminium. I forbindelse med registreringen av samlingen ble alle motivene digitalisert, men flere motiver ble digitalisert på nytt på grunn av utstillingen. De motivene som ble digitalisert på nytt var i hovedsak de motivene som skulle vises i størst format. I forbindelse med digitaliseringen ble noen av bildene lett retusjert. Fotoarkivarene og kurator har i arbeidet med utstillingen hele veien jobbet mot å prøve å holde det ferdige resultatet mest mulig likt slik Teigen ville ha gjort det selv, så retusjeringen gikk i hovedsak ut på korrigerende av lyse og mørke partier. De fleste motivene i utstillingen er relativt kjente og produsert opp til flere ganger i utgivelser hvor Teigen selv har bidratt til publikasjonen danner et godt grunnlag for å kunne produsere kopier slik Teigen ville hatt de. Teknisk Museum sier selv at deres «Digitaliseringsarbeidet ved museet skal forene høyest mulig kvalitet som yter originalmaterialet rettferdighet [...]». Noe som kan tolkes dit at de hele veien vil fremstille materialet på en måte som avviker minst mulig fra det en kan anta fotografen selv ville. Et hjelpemiddel som fotoarkivarene har brukt i digitaliseringen - i tillegg til de publiserte motivene, er å ved å se på bildene vurdere når på dagen fotografiene

er tatt. Tidspunktet bildene er tatt gir en indikasjon på hvilken effekt fotografen har ønsket å oppnå. Når det er bilder tatt av en fotografmester er det en ekspertise og kunnskap som ligger til grunn som gjør at når en ser at bildet er tatt midt på dagen i sterkt sollys så ønsker fotografen at det skal være en sterk kontrast i bildet. Når man legger denne kunnskapen til grunn, har en og et bedre grunnlag for å gjøre en skjønnsmessig vurdering av hvordan resultatet av digitaliseringen bør bli. I tillegg til korrigerende av lys gjennomgikk de største motivene en litt heftigere runde med retusj hvor riper og støv fra skanning og slitasje ble fjernet. Videre ble og noen motiver beskåret til å ha det utsnittet som Teigen har sett for seg og selv brukt ved publisering. På enkelte av negativene har Teigen merket opp ønsket utsnitt med teip der den originale komposisjonen ikke er som tenkt.

Som en naturlig del av arbeidet med utstillingen ble det og diskutert hvilke andre elementer som kunne implementeres i utstillingen for å styrke innholdet. Et element som ble diskutert inn i utstillingen var hvordan vi eventuelt kunne bruke noe kunst som var relatert til bygningsmassen som skisser fra Picasso, eller verk av Inger Sitter eller Carl Nesjar som eksempel. Picasso sine skisser av Måkene og Fiskene ble diskutert mye. Det er vel de to mest kjente verkene i byggene og de har hatt en stor rolle i diskusjonene om kvartalet sin skjebne. Rent visuelt i utstillingen ville et supplement av kunst kunne tilført utstillingen et fint uttrykk estetisk. Men hva ville kunsten tilføre utstillingen og utstillingen sitt narrativ? Ville den ha styrket det kurator og NTM ønsker å formidle? Et annet element som tidlig var bestemt inn i utstillingen var tre betongelementer laget av elever ved Arkitekthøyskolen i Oslo. De skulle vise betongen sin råskap og tilføre en følelse av tekstur til fotografiene, en dimensjon som kunne gi fotografiene litt stofflighet. Hverken kunstverk eller betongelementer ble med inn i utstillingen av flere grunner, men hovedgrunnen må sies å være at de som elementer ikke ville styrke fotografiet sin rolle som et selvstendig medie og det utstillingen ønsket å være.

To andre elementer som ble vurdert inn i utstillingen var Teigen sine tre storformatskameraer og muligheten til å stille ut et originalt negativ for å vise fototeknikk og veien fra råmateriale til ferdig verk av en fotograf. Et negativ gir muligheten til å vise hvordan en fotograf jobber, justerer og endrer fotografiet før det endelige resultatet som vi som publikum ser oppnås. Det er flere av de 182 motivene som er stilt ut hvor negativene er bearbeidet av Teigen. Enten for å endre et utsnitt eller retusjere vekk noe uønsket eller dempe en skygge eller høylys. De forskjellige motivene bærer og preg av å være brukt forskjellig. De motivene som er mest kjent – og mest brukt, er negativene mye mer medtatt. Negativene er ripete og bærer preg av at de har levd, har vært rundt. Mens negativene til de mindre kjente motivene ser nesten

urørte og ubrukte ut. Negativene gir en innsikt til fotografens måte å jobbe på, samtidig som det kan hjelpe til med opplevelsen av å se at et fotografi er et originalt verk. Teigen sine negativer er og i forskjellige størrelser avhengig av hvilket av de tre storformatskameraene han brukte. Hvilket kamera som ble brukt var avhengig av ønsket resultat og arbeidssituasjonen – og oppdragsgiver. Et større negativ gir bedre detaljer og et bedre resultat når det kommer på trykk. Så ved å se nærmere på de største motivene kan en se mennesker på tak i bakgrunnen og fastslå bilmerke og modell på bilene som passerer på gata. Kameraene fotograferte i tre formater som omtrent tilsvarer de amerikanske størrelsene 4x5, 5x7 og 8x10. De fleste av bildene fra regjeringskvartalet er fotografert med det mellomste kameraet. Bruken av kameraene i utstillingen var bestemt fra starten av, men i prosessen ble det vurdert om alle skulle stilles ut, eller kun det kameraet som var mest i bruk under fotograferingen av Regjeringskvartalet. hvilke som skulle stilles ut av de tre kameraene og eventuelt hvorfor kun et eller to skulle stilles ut.

3.2 GJØR - MATERIALETS MATERIALITET

Som alle ting er og fotografi forventet å opptre på en gitt måte i ulike kontekster, dette ligger i deres eksistens som ting (E. Edwards 2011, 49). På samme måte som vi som mennesker oppfører oss forskjellig i ulike settinger. Samfunnsforskeren Erwin Goffman bruker dramaturgi til å forklare hvordan vi som mennesker innehar forskjellige roller på de ulike arenaene vi opptre på, som hjemme, på jobb, i butikken og så videre. Goffman sin teori går ut på at vi som mennesker ønsker å vise vår beste side, fremstå mest mulig appellerende når vi er i en offentlig rolle, mens i det private, bak scenen viser vi vårt sanne ansikt (Goffman 1992). Der hvor Goffman kun ser det i relasjonelle i en offentlig og privat sfære, og kun ved mennesker, trekker Latour det ut til å omhandle alle situasjoner og objekter i sin Actor-network-theory(ANT). Latour mener at alt påvirkes av situasjonen det befinner seg i, og at objektet igjen påvirker situasjonen i en slags evig runddans med utveksling av relasjoner og erfaringer, og hvor hver situasjon vil påvirke samme objekt på en ny måte. Kurator og NTM har i årsmelding, pressemelding og åpningstale sagt at utstillingen skal fungere som en 'stille kommentar' i den da pågående debatten om kvartalet. Samtidig er det og understreket i de samme meldingene og tale at dette er en utstilling om fotografi, og en fotograf sitt samarbeid

med en arkitekt. Men hvordan kommer dette til uttrykk i utstillingen? Hva er det bildene gjør? Hva er det de vil, og hvordan gjør NTM bildene? Når det snakkes om fotografi er det flere elementer som spiller inn i opplevelsen av bildene og hvordan de leses. Bilder, fotografier står i en unik posisjon hvor de avhengig av konteksten de opptrer i kan endre mening og virkekraft. Når fotografiet er tenkt til å ha hovedrollen i utstillingen er det ifølge Edwards flere elementer som må med for å gjøre bildene til talende objekter. Hun trekker frem elementer som bildene sin evne til å tale for seg selv, bakgrunnen for utstillingen og bakgrunnen til bildene, deres opprinnelige kontekst så å si, og deres virkekraft som objekt (E. Edwards, *Photographs : material form and dynamic archive* 2011, 48). Når man snakker om et objekt, en gjenstand sin virkekraft, agency, viser en til de relasjonelle prosessene som foregår mellom det mentale og det materielle - det fysiske ved en gjenstand (Mordhorst 2009, 122). Ved fotografi vil den relasjonen ligge mellom det avbildete, motivet og måten det blir presentert på.

Gjennom digitaliseringsprosessen og museets gjøren har materialet endret sin fysiske form. Og ved det også endret sin virkekraft og måten bildene oppleves. Ved å fjerne det opprinnelige fysiske fra fotografiene, det som negativene kan sies å være, endrer man virkekräften til bildene og fotografiets evne til å fortelle sin egen historie fra sitt opprinnelige format. Samtidig blir bildene større og deres evne til å fortelle blir tydelig gjennom de klarere detaljene fotografiene har. Når NTM velger å vise reproduksjoner fra digitaliserte negativer gjør det noe med måten publikum leser og ser utstillingen på. Det fototekniske blir minimert og motivets fortelling tar en større plass enn fotografiet i seg selv.

I utstillingen forsvinner fototeknikken og fotografen sitt håndverk fra bildene. Introteteksten knytter bildene mot fotofaget, men i det du entrer utstilling mister bildene deler av sin aura og virkekraft i diskusjonen om regjeringskvartalet sin estetikk og arkitektur. Det er flere av bildene som har spor etter bearbeiding fra Teigen på negativene, noen har teip mens andre er tusjet på. Dette er attributter ved materialet som underbygger faget fotografi er og viser til materialets iboende egenskap som det allerede har ved seg i magasin. Fotografi har en evne til å snakke, de har en stemme (E. Edwards, *Photographs : material form and dynamic archive* 2011, 50) Tenker man på denne stemmen i et aktør-nettverk-fenomen vil en kunne si at et fotografi sin iboende stemme varierer i volum og omfang avhengig av konteksten de opptrer i – og i utstillingen er denne konteksten satt som en fotoutstilling ved et teknisk

museum. Introduksjonen setter fokuset på fotografiet som et eget objekt med en egen agenda, og en egen rolle å spille. Fra et fotografi blir skapt, eller et bilde blir tatt og så lenge det eksisterer vil det gjennomgå en reise, en reise som påvirker og muligens forandrer opplevelsen og behandlingen man gir fotografiet – gjenstanden. I prosjektet tingenes metode ønsket de å se på dette, gjenstandene sin evne til å snakke for seg selv, og hva er det publikum hører. Utstillingen «Ting taler» ved Oslo Museum var en måte å illustrere dette. Oslo Museum lot et knippe mennesker med ulike bakgrunn gjennomgå deres byhistoriske utstilling og ved å interagere med utstillingen og gjenstandene fortelle hva de tenkte når de så de (Tingenes Metode). Her har de latt gjenstandene i en viss grad stå for seg selv og fortelle en ny historie som relaterer seg til betrakteren. Denne tilnærmingen blir Latour sin ANT i praksis, museet lar aktører i et nettverk gå i utstillingen å se på andre aktører i et nettverk og finne ut av hvordan de andre aktørene, gjenstandene kan påvirke dem – menneskene – og deres nettverk. Som en del av tingenes metode er publikummerne blitt fortalt at de skal se på gjenstandene i en så nøytral kontekst som mulig og la gjenstandene tale for seg selv. I tingenes tale opplevde Oslo Museum at de som var med i prosjektet opplevde gjenstander og lokalet på en helt annen måte enn hva de ansatte som var med på prosjektet gjør. Dette både med bakgrunn i oppgaven, men og den ideen vi alle har hørt om at et friskt blikk aldri kan skade. Når man ser til erfaringene fra ting taler kan vi trekke ut to erfaringer. 1. Ting taler, og de sier ikke det samme til alle, og 2. vi som aktører påvirker hva tingene sier.

For å overføre dette til NTM og utstillingen er det noen faktorer som påvirker hvordan utstillingen sees og leses. To faktorer er at det er en utstilling ved Norsk teknisk museum og den handler om fotografi, en tredje er diskursen utstillingen går inn i om byplanlegging og arkitektur, og en fjerde er motivet sin rolle som arkitektonisk verk og kunsten som hører med. Det kan og være flere faktorer som kan oppleves som igjen og avhenger av tid, sted og hvem du eller utstillingen er som aktør, og nettverket dere samhandler i, men med utstillingen om regjeringskvartalet vil jeg trekke frem disse som de faktorene som roper høyest og har bredest nedslagsfelt. Disse faktorene påvirkes og av objektet, gjenstanden, eller i dette tilfellet Teigen fotoatelier sine fotografier av Regjeringskvartalet sin materialitet, deres egen virkekraft. Materialitet som en egen kraft kan forstås som fotografiets evne til å påvirke relasjoner i ulike situasjoner, uavhengig av situasjonen (Damsholt og Simonsen 2009, 16). Når materialitet defineres som en egen virkekraft er det og nødvendig å tenke på hvor denne kraften kommer fra og hvordan den virker relasjonelt i nettverk. Når det snakkes om kunst er det ofte et poeng at det er noe spesielt ved å se det i virkeligheten. Kunsten sin virkekraft og

aura oppleves forskjellig om det er digitalt på skjerm, eller som et fysisk objekt på et museum. Det taktile ved en gjenstand er viktig, og med på å forme opplevelsen av det. I en generalisering av taktilitet og opplevelsen av et objekt vil dette og gjelde fotografisk materiale. Når museer jobber med fotografisk materiale er det viktig å tenke materielt, at det fysiske og opprinnelige kan bidra i fortellingen. (E. Edwards, *Photographs : material form and dynamic archive* 2011, 47).

En gjenstand vil alltid fortelle noe og betydningen til gjenstanden avhenger av meningen gjenstanden deler. Meningen som gjenstanden deler avhenger videre av teksten som akkompagnerer gjenstanden, om den skiller seg ut som en særegen ting og hvordan den opptrer i rommet (Stien og Sørgaard 2012, 195). Ser man til Latour beskriver han hvordan en gjenstands agens avhenger av konteksten den opptrer i, og at samme gjenstand kan opptre ulikt i forskjellige sammenhenger (Latour 2005 b, 14). Selv der hvor en har to relativt like historier kan måten en utstilling leses på avgjøres av hvordan ting settes opp imot hverandre med bakgrunn i historien og motsatt. Historien kan forme hvordan vi ser på gjenstandene samtidig som gjenstandene kan forme historien. De kan brukes for å skape enighet mellom historie og gjenstand, eller så kan de brukes til å skape splid. Men det viktigste er at det er tydelig formidlet slik at publikum/betrakteren forstår hva som blir gjort (Latour 2005 b, 30), slik som Maurstad og Huan sier: «Museologien må med andre ord beskjeftige seg med hvordan i tillegg til hvorfor» (Maurstad og Huan 2012, 21).

Edwards, britisk historiker og antropolog som har brukt sin karriere på å utforske fotografi i relasjon til historie og antropologi definerer fotografiet som en representasjon av noe, men og et fysisk objekt (E. Edwards 2010b, 21). Ved å ha disse to sidene, vil et fotografi og ha evnen til å tinge – altså knytte relasjoner på tvers av andre objekter og kontekster. Det vil si at som en aktør vil fotografiet påvirke et nettverk slik som et nettverk vil påvirke fotografiet, og ved et museum vil nettverket som påvirker aktøren, eller gjenstanden, fotografiet være konteksten den opptrer i og informasjonen fotografiet ble tilført ved inntak i samlingen og hvordan det brukes. I utstilling er fotografi ofte brukt som en illustrasjon, en kilde til informasjon om noe annet en fotografiet sin egen iboende kraft. Det er motivet som taler og dets tekniske utspring, enten det er et negativ eller noe annet blir ofte side satt. “Regjeringskvartalet-Teigens fotoatelier” er det fotografiene som skal tale, det er fotografiene som skal bære meningen og historien. Samtidig kan ikke disse to sidene sees separert fra hverandre slik som Edwards sier, de er to sider av samme sak. Samtidig er de to sider som bør vektlegges på sine egne premisser for å kunne tydelig formidle det de er tenkt å formidle.

I artikkelen til Edwards trekker hun frem en teori om distinksjonen mellom 'mattering' og 'significance' hos gjenstander, og da spesielt ved foto. Hvor hun etterlyser en tilnærming til fotografiet som et selvstendig objekt, et material som og har materialitet. Og evnene til å se at det fysiske kan være med på å påvirke fotografiet sin agency, virkekraft. Edwards trekker frem en teori av antropologen Ewa Domanska som Domanska har valgt å kalle 'material hermenutics' altså muligheten til å se det fysiske i flere vinkler, eller nettverk som Latour kaller det, som vil gi betrakteren en mulighet til å oppleve fotografiet på en annen måte og muligheten til å implementere råmaterialet i sitt 'nettverk' og sin analyse (Photographs : material form and dynamic archive 2011, 50). Hvordan vi som publikum opplever en gjenstand blir påvirket av hvordan den er behandlet før publikum får den presenter. Jo flere meningslag som er pelt av, jo vanskeligere er det å se at denne gjenstanden og kan ha hatt andre meninger og en annerledes virkekraft. ' (Photographs : material form and dynamic archive 2011, 48) Når man jobber med fotografi og negativer har blant annet fotoarkivarene mulighet til påvirke fotografiet gjennom behandlingen det får. En tematikk som utstillingskatalogen tar for seg. Kurator Langleite sier at «Man kan kalle negativene en original, men når det kommer til stykket er det ikke et ferdig bilde. Fotografen må fortsatt fremstille en positiv kopi på papir, og i den prosessen ligger det mange muligheter for å bestemme tonefallet på bildet, fremheve noen ting og skjule andre, beskjære bort elementer i kanten på bildet, kontrollere resultatet» (Langleite 2020, 29). Videre sier Langleite at de har prøvd å legge seg på linje med gjeldende trender innenfor reproduksjoner fra samme tid og hvordan Teigen kan ha hatt et ønske om at motivet skal vises med tanke på når på dagen bildene er tatt og hvordan lyset treffer bygningene. Han ytrer og et ønske om å vise mest mulig av bildet som er synlig på negativet «selv om fotografen kanskje ville valgt et annet utsnitt» (Langleite 2020, 29). På den måten vil utstillingen streve med å vise fotografiene slik Teigen ønsket at de skulle bli fremstilt. Med utstillingen sin utforming med minimalt med informasjon på veggene og i lokalet skaper en distanse mellom betrakter og kurator sin intensjon med utstillingen. Utstillingskatalogen der en går dypere inn på utstillingen sitt formål ligger tilgjengelig på et bord i utstillingen, men på samme bord ligger og andre trykksaker og faksimilier om Regjeringskvartalet, arkitektur, byplanlegging og arkitekturfoto. Disse er lagt ut som et supplement til utstillingen, og bidrar til å skape kunnskap om arkitekturfoto, men og om byplanlegging, statlige vurderinger av kvartalet og debattene som har pågått og bryter med det med ideen om at utstilling er en 'utstilling om fotografi'. På bordet ligger og en faksimile fra Byggekunst nr.1 1959 hvor samtlige bilder publisert er tatt av Teigens fotoatelier. Dette nummeret var i sin helhet dedikert til den nylig ferdigstilte

Høyblokka og alt av bilder og reklamer med fotografier var tatt av Teigen, med Høyblokka og interiør fra bygget som motiv. I tillegg til byggekunst er det et par bøker om arkitektur, en bok med bilder fra Høyblokka etter 22. juli, hefter med avisartikler om rivningen av Y-blokka og rivningen av Empiriekvartalet, verneplan for regjeringen sine bygg og forslag for ny bygningsmasse og rivning av Y-blokka. Etter terrorangrepet mot regjeringskvartalet i 2011 har diskusjonene rast rundt hvorvidt kvartalet skal restaureres tilbake til slik Viksjø bygde det eller om bygningene skal rives og erstattes av nyere bygg som er mer tilpasset de behov som regjeringen har i dag med tanke på sikkerhet og infrastruktur. I årsmeldingen til NTM blir utstillingen som sagt presentert som en fotoutstilling om et viktig kvartal. Den blir og presentert til å være et innlegg i en pågående debatt om kvartalets skjebne, og da spesielt den ikoniske y-blokka. Debattene om Y-blokka var relativt opphetede og alle ønsket å mene noe. For teknisk museum ble det en anledning til å vise deler av samlingen i et dagsaktuelt klima. Kurator Langleite sier at «Man kan kalle negativene en original, men når det kommer til stykket er det ikke et ferdig bilde. Fotografen må fortsatt fremstille en positiv kopi på papir, og i den prosessen ligger det mange muligheter for å bestemme tonefallet på bildet, fremheve noen ting og skjule andre, beskjære bort elementer i kanten på bildet, kontrollere resultatet» (Langleite 2020, 29). Videre sier Langleite at de har prøvd å legge seg på linje med gjeldende trender innenfor reproduksjoner fra samme tid og hvordan Teigen kan ha hatt et ønske om at motivet skal vises med tanke på når på dagen bildene er tatt og hvordan lyset treffer bygningene. Han ytrer og et ønske om å vise mest mulig av bildet som er synlig på negativet «selv om fotografen kanskje ville valgt et annet utsnitt» (Langleite 2020, 29). På den måten vil utstillingen streve med å vise fotografiene slik Teigen ønsket at de skulle bli fremstilt. Med utstillingen sin utforming med minimalt med informasjon på veggene og i lokalet skaper en distanse mellom betrakter og kurator sin intensjon med utstillingen. Utstillingskatalogen der en går dypere inn på utstillingen sitt formål ligger tilgjengelig på et bord i utstillingen, men på samme bord ligger og andre trykksaker og faksimiler om Regjeringskvartalet, arkitektur, byplanlegging og arkitekturfoto. Disse er lagt ut som et supplement til utstillingen, og bidrar til å skape kunnskap om arkitekturfoto, men og om byplanlegging, statlige vurderinger av kvartalet og debattene som har pågått og bryter med det med ideen om at utstilling er en 'utstilling om fotografi'. På bordet ligger og en faksimile fra Bygekunst nr.1 1959 hvor samtlige bilder publisert er tatt av Teigens fotoatelier. Dette nummeret var i sin helhet dedikert til den nylig ferdigstilte Høyblokka og alt av bilder og reklamer med fotografier var tatt av Teigen, med Høyblokka og interiør fra bygget som motiv. I tillegg til byggekunst er det et par bøker om arkitektur, en bok med bilder fra

Høyblokka etter 22. juli, hefter med avisartikler om rivningen av Y-blokka og rivningen av Empiriekvartalet, verneplan for regjeringen sine bygg og forslag for ny bygningsmasse og rivning av Y-blokka. Etter terrorangrepet mot regjeringskvartalet i 2011 har diskusjonene rast rundt hvorvidt kvartalet skal restaureres tilbake til slik Viksjø bygde det eller om bygningene skal rives og erstattes av nyere bygg som er mer tilpasset de behov som regjeringen har i dag med tanke på sikkerhet og infrastruktur. I årsmeldingen til NTM blir utstillingen som sagt presentert som en fotoutstilling om et viktig kvartal. Den blir og presentert til å være et innlegg i en pågående debatt om kvartalets skjebne, og da spesielt den ikoniske y-blokka. Debattene om Y-blokka var relativt opphetede og alle ønsket å mene noe. For teknisk museum ble det en anledning til å vise deler av samlingen i et dagsaktuelt klima (Figur 2 og (Teknisk museum 2020b).

3.3 GJORT – HAR GJORT, GJØREN FRA MAGASIN TIL VEGG

Der hvor fotografi er bilder, er det og slik Edwards og Hart sier objekter. De er objekter som har “blitt til” ved hjelp av mennesker, de er altså og ting, som kan “tinge”. Men for at en ting skal kunne tinge må noe bli gjort – det må gjøres for å gjøre (Maurstad og Hauan 2012, 29). I utstillingen er det fotografi som gjøres og nettverket fotografiet som aktør skal opptre i er arkitekturfoto gjennom en av etterkrigstidens største fotoatelierer innenfor arkitektur og reklame. Gjennom museet og kurator sin gjøren blir utstillingen, det som er gjort publikum sin adgang til museets gjøren. Utfordringen med det som er gjort ved NTM er at bildene som er utstilt og blir gjort i en annen kontekst med en annen gjøren, i debatten om regjeringskvartalet. En gjøren som uansett vil virke inn på utstillingen og det museet har gjort. I “Regjeringskvartalet - Teigens fotoatelier” har NTM gjort 182 bilder, tre kameraer, en utstillingskatalog, en pamflett med bildetekster og en rekke faksimiler og rapporter som omhandler kvartalet.

I utstillingen er det kun en tekst på veggen og det er introduksjonen til utstillingen og utstillingen sin tittel. Tittelen er kort og minner om måten bilder og kunst blir presentert med motiv og tilvirker. Introduksjonsteksten er delt i tre avsnitt hvor den først delen tar for seg fotografiet som fag, medie og et visuelt uttrykk.

«Fotografiet lar oss se på et øyeblikk av virkeligheten, slik den så ut gjennom kameranlinsen, på tidspunktet bildet ble tatt. Slik blir fotografiet ikke bare et visuelt

uttrykk, men et eget ordløst språk. Samtidig reflekterer det fotografens kunnskap, evner, erfaring, innsatsvilje, mening og agenda – og også tiden bildet er tatt i»

Det setter tematikken I utstillingen til å handle om fotografi og fotografiet sin evne til å formidle flere aspekter ved et bilde.

Det andre avsnittet forteller med sine tre linjer om Teigens fotoatelier og deler av deres historie.

«Bildene i utstillingen er tatt av fotografene i Teigens fotoatelier, mellom 1957 og 1990. Firmaet spesialiserte seg på å fotografere arkitektur, i tillegg til kunst og design. De var sannsynligvis de mest brukte fotografene på dette feltet i Norge fra 1950- til 1970-tallet»

Det tredje avsnittet tar for seg utstillingen og museets ønske ved utstillingen «Ved å vise alt, håper vi på å belyse nye sider både ved faget arkitekturfotografi og ved arkitekturen selv». Introduksjonen på veggen er kort og informativ, noe som passer til den arenaen utstillinger er hvor det visuelle griper publikum mer enn en tekst (Maurstad og Hauan 2012, 88). Introduksjonsteksten til utstillinger har en viktig rolle som toneangivende I utstillingen og har som oppgave å fange publikum sin interesse (Dean 1994, 109). Samtidig må museet og kurator være beviste I prosessen med å lage tekst, tekst er autorativ og gir leseren lite rom for diskusjon og dialog (museologi gjøren s88). Siden teksten er autorativ er det viktig at den er åpen og forståelig for leseren slik at publikum forstår hvordan utstillingen er bygd opp. Introduksjonsteksten setter stemningen til å handle om fotografi og et fotograffirma. Videre har utstillingen ingen tekst på veggene, men hvert bilde har et nummer ved siden som minner om nummereringen man ser på kunstgallerier. Nummeret viser til en pamflett med forklarende bildetekster. Bildetekstene er og å finne i utstillingskatalogen hvor og de fleste motivene er trykt. Bildetekstene trekker fokuset bort fra det fotografiske som introduksjonen leder tematikken og publikum inn på. Flere av tekstene går dypt inn på kunsten og designet som bygningene er fulle av. Som dette fotografiet fra vestibylen i Høyblokka hvor bildeteksten går inn på interiør og design.



“Interiør fra vestibylen i Høyblokka. Sandblåst veggutsmykning av Inger Sitter og Carl Nesjar. Søyle med sandblåst sjablongdekor tegnet av Viksjø. Belysning fra Sønnico lysutstyr, industridesigner Birger Dahl. Møbler av Viksjø arkitektkontor ved interiørarkitekt Kjell Richardsen. Gardiner fra De forente uldvarefabrikker avdeling Fredfoss (D.F.U.) ved Sigrun Berg. Alt tre er teak. Gulvet er kledd med skårne plater av betong innlagt med stein i varierende farger”. (Langleite 2020, 164)

En god museumstekst består av korte setninger, har en muntlig, skal beskrive det publikum kan se og være presis i formidlingen (Carter og Hillier 1994, 148). Bildetekstene beskriver som sagt det publikum ser på bildene og følger med det de utstillingspraksiser som er. Men ingen av bildetekstene sier noe om fotografi. Informasjon om fotografi og Teigens fotoatelier finnes kun i utstillingskatalogen og krever med det ekstra engasjement fra publikum for å få med seg. Men samtidig vil denne ekstra innsatsen publikum må gjøre øke sannsynligheten for at de leser mer (Carter og Hillier 1994, 148). Katalogen som følger utstillingen kan sees på som ryggraden i utstillingen sin tematikk, den binder objektene sammen med temaet. Det er katalogen som bærer tematikken og det kurator ønsker å formidle gjennom utstillingen. Utfordringen med tekst, og kanskje spesielt når det kommer til et tema med så mange mulige

innfallsvinkler er at teksten er autorativ. Den er vanskelig for publikum å gå i dialog med og henspiller ofte på grunn av deres sjanger mot forfatteren enn publikum. Teksten sin rolle i en utstilling er å gi kontekst mellom fortelling og gjenstand i utstillingen (Maurstad og Hauan 2012, 89). Katalogen består av ni kapitler, hvor to av dem er rene bildekapitler. De andre kapitlene har temaer om Teigen fotoatelier sin begynnelse, arkitekturfotografi, Teigen-familien, kameraene, samarbeidet mellom Teigen og Viksjø og utstillingen. Bildene i kapitlet om Teigen og Viksjø og kapitlet med andre motiver av Teigen har kortere informative bildetekster med motiv, arkitekt og eventuell oppdragsgiver. Det samme gjelder eksteriørbildene hvor teksten gjerne viser til hvor bildet er tatt fra. Men når det kommer til interiørbildene har de et annet fokus og sjargong. Det er lengre tekster og fokuset er i stor grad rettet mot kunsten og designet som er avbildet. Ingen av bildetekstene snakker noe om fotografi, fototeknikk eller hvilket kamera som er brukt i fotograferingen. Katalogen forteller om Teigen sine kameraer og formatene de tre kameraene har og fordelene ved å bruke storformatkamera og hvordan de kan brukes for å unngå det som kalles fallende linjer – fotoeksempel. Men verken katalog eller utstilling sier noe om hvilke motiver en kan se fallende linjer på eller hvor Teigen kan ha korrigert for å unngå det. Dette skaper distanse mellom teksten og bilder, og gjør det vanskelig å forstå hva ønsket med utstillingen er.

Utstillingen følger ikke en overordnet kronologi på måten bildene er presentert. Langs veggene henger de største forstørrelsene som viser de motivene som er mest kjente og viser kvartalet slik vi kjennet det. I midten av rommet henger mindre bilder tematisk sammen. Der hvor de største bildene varierer i størrelse er de små motivene i størrelsen 20x25cm, med unntak av noen motiver. De små motivene er montert på større plater og alle bildene med samme tema henger på samme plate. Disse kategoriene er blant annet interiører, eksteriører, møbler og kunst. I tillegg til bilder av bygningene og byggeprosessen tok Teigen og bilder av området rundt og bygningsmodellene til Viksjø, det er og bilder som viser siktlinjer i byen og hvordan Høyblokka ville bli synlig fra Slottsplassen og andre geografiske punkter i byen. Selv om bildene ikke følger en tydelig kronologi er de nummerert med stigende nummer slik at motivene langs veggen er først og de mindre i midten er sist. Numrene viser til nummerering i et hefte som forteller hva motivet er.

I utstillingen blir fotografiene presentert på to måter, de mest kjente og ikoniske motivene blir vist i store formater fra 50x70cm helt opp til lengder på nærmere tre meter, mens de mindre kjente motivene som det kan virke som at i hovedsak er tatt for dokumentasjon blir presenter i 20x25cm. Alle motivene er blitt reproduisert på aluminium, et materiale som fint

representerer motivet og gir gode detaljer i både de mørke partiene og de lyse. Aluminiumen har en matt overflate med litt tekstur som på en måte kan henspille betongen sin matte og røye overflate. I utstillingen står motivene relativt alene i lokalet. Det eneste av tekst på vegg er som sagt introduksjonsteksten, og bortsett fra den så må man til de supplerende tekstene i katalog og pamflett for å finne informasjon om utstillingen og hvordan den er tenkt. De større motivene er og hengt på en slik måte at betrakteren kan få en følelse av hvordan det er å oppleve bygningene i virkeligheten. Innerst i lokalet har rommet en buet vegg og i denne buen har kurator valgt å henge et bilde av den buede veggen på y-blokka, et virkemiddel som styrker samspillet mellom fotografiet og motivet i utstillingen.



Utstillingslokalet. Bildet av Y-blokka til venstre følger rommets kurve.



Utstillingslokalet. Høyblokka i sin fulle høyde.

Noen av motivene er fotografert på en slik måte at det monumentale i bygningene virkelig skinner gjennom, spesielt de motivene hvor hele høyden til Høyblokka er med. To av disse er montert alene på en enkeltstående vegg og rekker nesten fra gulv til tak. Denne måten å montere bildene på gir en følelse av hvordan bygningen oppleves i virkeligheten, samtidig som den er minimert på en slik måte at publikum her kan få med seg detaljer de vil gå glipp av i møtet med bygningen.



Utstillingen



Mindre motiver montert på plater

De mindre kjente motivene blir presentert i små formater midt i rommet. De er montert etter på plater som er malt blå på fremsiden og røde på baksiden og festet på stenger i metall. Metallstengene gir en følelse av råhet og knytter utstillingen sitt uttrykk opp mot betong og måten betong bygges med. Valget av farger i utstillingen fremstod i prosessen som et valg basert på estetikk. Blåfargen ble valgt på bakgrunn av blå sin rolige egenskap og som da står i kontrast til motivene sine massive og tunge objekter. Rødfargen ble valgt som en kontrast til det blå. I farge teorien er blått og rødt sett på som motsetninger, blått er en passiv farge som symboliserer uendelighet, mens rødt symboliserer følelser som kjærlighet, raseri og revolusjon (Holtmark 2020) (Holtmark 2021). Selv om fargevalgene fremstod relativt tilfeldige i prosessen er det to farger med sterk symbolikk som og henspiller mot debatten og regjeringkvartalet sin skjebne med uendelighet og revolusjon i symbolikken.

Kameraene har i utstillingen ingen informasjon og står der nærmest som en rekvisitt som fotografiene kan lene seg på. På tross av deres manglende annerkjennelse tilfører de et tidsaspekt til bildene, kameraene gir et hint om at disse bildene er tatt i en annen tid, før det digitale. De fungerer og i konteksten utstillingen har som en utstilling om fotografi, som et anker, eller en rød tråd som fører bildene på veggen tilbake deres opprinnelige format. Kameraene er og den eneste kilden av elementene i utstillingen som viser at dette er motiver som stammer fra noe annet enn et digitalkamera, og blir med det den eneste koblingen til at bildene på veggen stammer fra et annet objekt. Kameraene gir med deres tilstedevær en kobling til det opprinnelige negativmaterialet og historien til fotografen og fotografiet. Ingen av de 182 negativene ble stilt ut i utstillingen. Grunnen til det var i hovedsak på grunn av

bevaringsmessige forhold. Negativer er ekstremt følsomme og vil nedbrytes raskt hvis de skal være stilt ut uten klimakontroll i et lyst rom. I ukontrollerte omgivelser vil emulsjonen over tid kunne sprekke opp og motivet kan bli blast. Selv om utstillingen ikke viser et negativ, og med det distanseres noe fra fotografi som fag, ble Teigen sine tre Szabader stilt ut og minimerer den distansen noe.

4 DISKUSJON

Når det snakkes om fotografi, enten det er ved et museum eller i en hvilken som helst annen sammenheng er det vel trygt å påstå at noe av det første en tenker på er bilder, motivet, det som fotografiet viser. Det som kanskje ikke ligger så langt fremme i tankerekken er at når det er snakk om fotografi er det to ting det kan være snakk om. Fotografi som et fag, en teknikk og noe som blir gjort, eller fotografi som et bilde, det endelige resultatet av det som er gjort. Denne distinksjonen er kanskje ikke det som ligger lengst frem i tankerekken til hvermannsen, men når man da skal formidle fotografi er det viktig å gjøre dette skillet tydelig slik at publikum, eller mottakeren av budskapet forstår hva avsenderen, altså kurator og museet ønsker å formidle. Teknisk museum er nasjonalt museum for vitenskap og teknikk og har med det et særskilt ansvar for å gjøre teknikk og vitenskap.

4.1 FRA MAGASIN TIL VEGG

Med en gang bildene forlater magasinet gjennomgår de en transformasjon. Både rent praktisk ved at de kommer ut fra magasin og frem i lyset. Men og ved at vi som håndterer materialet nå står med det opprinnelige materialet, det uferdige produktet foran oss. Fotografiene får en taktilitet og blir noe mer en motivet vi ser på skjermen i databasen, på digitalt museum eller i et eldre nummer av Byggekunst. De blir tilgjengelige, noe faktisk og noe fysisk som de som jobber med materialet tar del i. Når det kommer til Teigen sine 182 motiver fra Regjeringskvartalet tas de ut av esken de til vanlig oppbevares i og får for de som håndterer de en faktisk fysisk utstrekning. De har sin egen form, tyngde og overflate, og vil gjennom sin fysiske utstrekning gjøre noe med opplevelsen publikum har av bildene. Når det snakkes om fotografi er det som nevnt to distinksjoner mellom faget og bildet, samtidig er et fotografisk bilde og to ting. Det er bildet, motivet, men det er og et fysisk objekt, og bildets fysiske form er essensiell for å fullt ut kunne forstå bildets evne til å



Bilde av negativ hvor fotograf har tegner med rød tusj for å påvirke kopien sitt utseende

formidle (Edwards og Hart 2004). tillegg er de ikke et ferdig bilde, de er negativer hvor lys og mørke er motsatt fra det ferdige bildet publikum ser på veggen. De fleste negativene ser og relativt like ut på avstand, men når en ser nærmere på negativene ser en at de skiller seg fra hverandre. Noen er tusjet på med rød tusj, noen har tape på seg noen ser urørte ut og andre ser ut som de har tatt en runde i tørketrommelen med tanke på alle ripene. Gjennom sine fysiske attributter forteller de hver sin historie om fotografiet og hva fotografen kan ha tenkt. Å lage en utstilling innebærer mange valg, avgjørelser og vurderinger for å oppnå at utstilling gjør det museet og kurator ønsker den skal gjøre, men og for at den skal treffe publikum og trekke folk til museet. Ved presentasjon av fotografisk materiale i en utstilling er konteksten det blir presentert i essensiell. «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» er en utstilling om fotografi og en mulighet for å «... håper vi på å belyse nye sider både ved faget arkitekturfotografi og ved arkitekturen selv» (Figur 1). Et fotografi kan oppleves på utallige måter og hver måte det blir presentert for publikum vil gi en ny, eller annen form for mening. Hvordan et bilde blir presentert kan virke avgjørende på hvordan det oppfattes, og samspillet mellom det fysiske objektet – fotografiet og materialiteten til objektet er en faktor som påvirker oppfatningen. Et fotografi som objekt henter mening til dets materialitet fra fotografiets fysiske utstrekning, vekt og størrelse. Men det finns og en mening i verdien og historien til det fotografiet viser, det visuelle motivet og motivets egen kraft i form av å være et eget objekt. Ved å se på disse aspektene hver for seg vil man miste en del av dialogen man kan ha med fotografiet og det som kan læres av det. Det er viktig å huske at hva som gir mening og er interessant endres i de forskjellige kontekstene det opptrer i og i ulike tidsperioder (Hanganu 2004). Men når fotografiene digitaliseres for videre liv, på digitale utstillingsarenaer som digitaltmuseum.no, eller for reproduksjon til en utstilling skjer det noe med bildet. Før fotografiene fant veien fra magasin til vegg har de allerede som objekter tilegnet seg flere lag med informasjon og historie. Når det er snakk om fotografi ved museer, og hvordan det gjøres fra magasin til vegg, kan det og være hensiktsmessig å se på veien til magasin. Ved inntak av fotografi i samlinger og registrering i databasene museene bruker, er det ved registrering av foto er det en ting som skiller foto fra gjenstand. Ved registrering av foto er det motivet som registreres med informasjon om motivet, fotograf og historikk, mens de fysiske aspektene blir lagt til i et senere steg. For som en vet er fotografi et medie skapt for å produseres i flere eksemplarer og hva som er utgangspunktet eller originalen er vanskelig å enes om. I tillegg er det jo gjerne motivet en ønsker å finne og å bruke når vi snakker om fotografi i fotosamlinger, er det et fysisk eksempel en ønsker, som et negativ eller et daguerreotypi vil det alltid være et tilgjengelig – hvis du ikke er opptatt av motivet da. For å

kunne vurdere hvordan fotografi gjøres er det viktig å definere hva et fotografi er, og om det er en forskjell mellom et fotografi og et bilde? Kajsa Hartig trekker frem en dissonans mellom hvordan Nordiska museet praktiserer gjenstandsfotografi, dette er litt på siden av det jeg prøver å si om hvordan NTM gjør fotografi, men samtidig relevant da det sier noe om de museologiske praksisene rundt fotografi. Praksiser jeg og har erfart ved NTM og andre museer. Museers fotosamlinger kan ofte deles i to kategorier, det er de innsamlede historiske bildene, også er det de bildene som museet selv produserer i forbindelse med registrering av objekter og andre gjøremål ved museet. I denne andre kategorien fotografier – de som museet selv har skapt - er det et skille mellom de bildene som er digitalt skapt og de som er analoge. De digitale blir gjerne referert til som kun en referent til objektet, mens de analoge blir referert til som fotografiet (Hartig 2016, 223). Ved å da se til Teigen sine bilder fra regjeringskvartalet vil negativene falle inn i den første kategorien, mens de digitaliserte filene inn i den andre. Men når den digitale filen blir sett på som en referent til objektet, er det da objektet på bildet eller negativet?

Bildene i utstillingen er reproduisert mest mulig likt slik Teigen selv ønsket å vise sine bilder. Dette kan arkivarene og kurator si med bakgrunn i tilgjengelige positiver av motivene, kunnskap til faget fotografi og flere års erfaring. Men publikum har ikke nødvendigvis denne kunnskapen. De går i utgangspunktet på museum for å få kunnskap om det museet allerede kan. Når kurator unnlater å formidle hva som skjer i transformasjonen fra negativ til trykk på vegg og hvorfor det blir gjort og kan gjøres slik mister publikum tilgangen til den informasjonen som ligger latent i fotografiet og negativene som faktiske fysiske objekter med sin egen virkekraft i form av hva Teigen har gjort med dem. Negativene bærer som sagt preg av ulik bruk og ulikt motiv for at bildet er tatt, noen motiver er tatt for å illustrere hvordan kvartalet vil ruve i terrenget, og andre for å rett og slett vise området før byggeprosessen ble påbegynt. Disse to aspektene sier noe mer om arkitekturfotografi og en fotograf sin oppgave en hva som blir formidlet gjennom bilder med manglende forklaring og kontekst annet en at de er motiver fra kvartalet. Slike motiver viser et samarbeid mellom fotograf og oppdragsgiver gjennom hele prosessen og viser en



Her har Teigen tegnet høyblokka på negativet for å se bygningen i landskapet. Sett fra Slottet (DEX_T_4254_003)

annen rolle fotografi kan ha i slike prosesser, som en måte å illustrere et endelig resultat og som visuelt hjelpemiddel ved presentasjoner av prosjektet og hvordan en fotograf jobber med oppdragsgiver og materialet. Når negativene blir digitalisert har denne materialiteten en tendens til å forsvinne. Tusjingen som noen av negativene har gjennomgått er noe fotografen gjør for at det ferdige bildet skal bli slik hen visualiserte at det skulle se ut. Så selv om det går tapt i oversettelsen fra negativ til digital fil, ville det og forsvunnet i prosessen med å tilvirke en positiv kopi fra et negativ. Dette er tilføringer og endringer fotografen selv har gjort med fotografiene i prosessen med å gjøre råmateriale til et ferdig produkt. Det kan til en viss grad sammenliknes med en kunstner sitt skissearbeid før det endelige produktet er ferdig. Men siden utstillingen selv sier den ønsker å vise «nye sider ved faget» (Figur 1) er dette et element som kan bidra til å vise nye og andre sider ved fotografi som fag, teknikk og virkemiddel som illustrasjoner og fotografier som står alene i sitt eget virke.

Et annet motiv som og forteller en egen historie om faget og valgene som er tatt er et bilde av en konstruksjon i betong. Bildeteksten sier at det er «Eksperiment fase 2. Eksperimentering med tilslagsmateriale og sandblåsing av betong» (Langleite 2020, 114). Dette er og den beskrivende teksten som følger motivet (Figur 3) i pamfletten med utstillingstekster. Det som både utstillingen, teksten som følger utstillingen og informasjonen som ligger om motivet på digitalt museum ikke sier noe om er utsnittet eller hvorfor det er som det er. Hva er det hvite på det digitale bildet på digitalt museum, eventuelt hvorfor er de ikke å se på bildet i utstillingen? Dette er et fotografi hvor en har mulighet til å si noe om faget, motivet og oppdraget til en fotograf. Og muligens også noe om hvordan Teigen jobbet.



Bilde i utstillingen



Negativet til samme motiv, med teip



Motivet slik det er publisert på DigitaltMuseum

Fotografiet er i utstillingen beskåret etter Teigen sitt ønske. Det vet arkivarene på grunn av deres kjennskap til negativene. Men i formidlingen av materialet og gjennom museets gjøren forsvinner fotografen sin arbeidsmetode og valg. Og gjennom disse prosessene kan en på sikt risikere å miste sporene etter fotografen og objektets opprinnelige materialitet og virkekraft vil være i spill for videre kunnskapsproduksjon og lærdom (Hanganu 2004, 153). Hvordan NTM og kurator har valgt å digitalisere, beskjære og stille ut bildene er forklart i utstillingskatalogen hvor Langleite sier «[...] har vi lagt oss på en linje som vi tror rimer med Teigens tilnærming» (29), samtidig sier han og at prosjektgruppen i enkelte tilfeller og kan måtte ta valg som er annerledes enn de som fotografen ville ha tatt i mangel på tilgang til hans ønsker (28), videre sier Langleite at «Når det gjelder beskjæring følger vi et prinsipp om å vise mest mulig av bildet slik det er synlig på negativet, selv om fotografen kanskje ville valgt et annet utsnitt». Dette er tre vinkler som delvis bryter med hverandre og i praksis i utstillingen blir vanskelig å skille for publikum. Ser vi til motivet over med teip på negativet tilsier beskjeringsprinsippet at de i utstillingen burde vist hele negativet slik som de gjør på digitaltmuseum, men hvis de ønsker å følge Teigen sin tilnærming er det beskjæring, slik som det er gjort i utstillingen som vil styrke NTM sin tilnærming. Samtidig sier han at prosjektgruppen som arkivarer og kurator kan ta valg som bryter med det Teigen hadde ønsket på grunn av mangel på informasjon om hva Teigen hadde ønsket. Med bakgrunn i nevnte motiv er det jo tydelig hva Teigen ønsket, han ønsket et annet utsnitt enn det negativet ga, men hvorfor endret han ikke utsnittet før bildet ble tatt? NTM og kurator har gjennom hele prosessen sagt at utstillingen handler om fotografi, samtidig finner som de finner andre aspekter å vektlegge i ulike aspekter. Men når utstillingen handler om fotografi og faget det er, ville negativene sin originale form være en autentisk inngangsvinkel til å formidle fotografi som fag og de valgene en fotograf tar. Fotoarkivarene sitter på kunnskap som kan besvare spørsmål om hvorfor Teigen har gjort som han har gjort i dette tilfellet. De kan fototeknikk og vet at avhengig av optikken på kameraet må du ha en viss avstand til objektet for at det skal bli skarpt, eller at en er avhengig av et kamera med muligheten til å sideforskyve bakre- og fremre stand for å holde de lodrette linjene i bildet lodrette, som igjen gir et mer behagelig og korrekt motiv å se på. Dette er og faktorer som kan ha spilt inn når dette bildet ble tatt, Teigen måtte kanskje stå akkurat der han stod når han tok bildet, og fikk ikke flyttet på for- og bakstanden slik han ønsket fra stedet han måtte stå slik at beskjeringsingen måtte skje i ettertid, ikke under fotograferingen. Dette er kunnskapsbaserte antagelser fra min bakgrunn som fotograf, men det er og kunnskap og informasjon jeg leser ut av negativet med teip. Et negativ som i seg selv er et objekt som og fortjener oppmerksomhet på lik linje med motivet.

Når en ser på digitalisering som et likeverdig dokument for tilgang til informasjon er det noe som blir feil, det kan resultere i tap av kunnskap og materialitet, og fotografiene sin egen iboende kraft vil reduseres (E. Edwards 2011, 53). Ved digitalisering kan den som digitaliserer velge å fjerne spor etter det originale arbeidet, ved å fjerne slike spor er man med på å fremme kun innholdet, illustrasjonen, ikke form og de taktile egenskapene fotografisk materiale innehar. Når det kun er innholdet som vurderes er det bildets estetiske kvaliteter og bildets motiv som vil bli lagt til grunn i vurderingen. Noe som i seg selv vil være problematisk da estetikk er et attributt som forandres over tid og er en subjektiv mening. Samtidig mister fotografiet unikheten som en finner i det originale materialet og dets materialitet og aura (Sassoon 2004, 190-191). På den andre siden er fotografier som objekt definert ut fra sin evne til å bli reprodusert i nye kontekster og er i det i en konstant endring gjennom materialets materialitet (E. Edwards 2012, 225). Når et museum velger å se bort fra materialet sin råhet og opprinnelige form bidrar de og til å begrense fotografier sin rolle som historiske kilder, på bakgrunn av motivene og om fotografiet som fag (E. Edwards 2010b, 30). NTM stiller ut alle motivene de har negativene til i sin samling og gjør med det valg som henspiller mot fotografen og faget og ikke det estetiske, til tross for at valgene de har gjort formidler mer om motivet enn om faget. Museene har lenge vært en del av et visuelt paradigme, et paradigme som fremmer det visuelle over de taktile (Dudley 2010, 9). Denne tilnærmingen bestemmer at vi skal se, ikke røre, det frarøver publikum noe sansbart og fysisk ved det som stilles ut. Men der hvor gjenstander vises frem bak en monter uten mulighet til å ta på det vil publikum uansett fra sin erfaring kunne få en forståelse av hvordan det vil være å ta og kjenne på gjenstanden. Dette er vanskelig når det kommer til fotografi, spesielt i verden i dag hvor de nyere generasjonene mangler kjennskap til den prosessen det engang var å tilvirke et fotografi. Samtidig gjør fotografiets og negativets skjøre tilstand det vanskelig å vise negativer veldig ofte, men å ta en tilnærming til å vise naturtro kopier av materialet slik at publikum får en følelse av materialet og autentisiteten, og ta del i faget fotografi. Samtidig som jeg heier på en mer materiell tilnærming til fotografi er det viktig å poengtere at det ikke handler om enten eller, det handler om et samspill som gjør at publikum får den komplette opplevelsen av fotografi. Og at disse enorme bildene på veggene stammer fra en mindre, skjørere plastbit, hvor det lyse er mørkt og det mørke er lyst. Utfordringen ligger i å vise det materielle og det estetiske og at det ikke trenger å gå på bekostning av hverandre. Hvordan museene gjør materialet resulterer i hvordan publikum ser utstillingen og objektene. Og hva museet gjør i deres gjøren reflekteres gjennom objektene og nettverket de blir satt igjennom tekst og andre hjelpemidler i utstillingen som viser museets gjøren.

4.2 MATERIALETS MATERIALITET

Når en ser på hva museer gjør i sin gjøren, går det ikke an å se på det isolert gjennom hvordan de gjør gjenstandene. For nesten enhver utstilt gjenstand blir supplert med en eller annen form for tekst som tilfører kontekst og mening til gjenstandene og det som er gjort. Og gjennom utstillinger, gjenstander og tekst blir museenes gjøren tilgjengelig for publikum. I «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» dreier gjøren seg om fotografiet. Det skal være en utstilling om fotografi og når det er fotografi som gjøres, vil fotografi og være det analytiske omdreiningspunktet i utstillingen. Fotografi, både som fag og et bilde er aktører med flere roller og innfallsvinkler og på grunn av dette vil hva som leses ut av motivene variere avhengig av nettverket, eller konteksten de oppleves i og betrakteren og den sin bakgrunn. Slik som Latour sin ANT-teori hvor en ting, en gjenstand, et fotografi eller et bilde vil bli påvirket av nettverket den opptrer i og tingen, som aktør, vil igjen påvirke nettverket. I «Regjeringskvartalet-Teigens fotoatelier» vil det si at utstillingen opptrer som en aktør og utstillingen som aktør kan igjen opptre i ulike nettverk og gjennom det forandre det den formidler avhengig av nettverket. To av nettverkene utstillingen kan oppleves gjennom er i den da pågående debatten om kvartalet og som en utstilling om fotografi ved Teknisk museum. I introduksjonen til utstillingen nevnes ikke Regjeringskvartalet annet en at kvartalet er motivet til fotografiene og knytter med det bildene inn i nettverket, eller konteksten, om at dette skal handle om fotografi som fag og Teigens fotoatelier. Da utstillingen ble presentert i årsmeldingen til museet fra 2019 og på museet sine nettsider blir utstillingen og bildene satt i relasjon til den pågående debatten om kvartalet og terroraksjonen 22.juli 2011. Når man lager en utstilling er det viktig at handlingen og narrativet er tydelig fra begynnelsen, slik at det museet og kurator er tydelig for alle bidragsyttere fra starten som igjen gjør publikum sin interaksjon med utstillingen tydelig og enkel å forstå. Dette er og viktig for at det gjennom utstillingen er en rød tråd i det en ønsker å formidle (Dean 1994, 103). Når Teknisk museum velger å bruke disse motivene for å illustrere fotografi gjør de det vanskeligere for seg selv å få frem det de sier de ønsker i introduksjonen til utstillingen, nemlig å vise fotografi som fag og Teigen fotoatelier som en av de største fotograffirmaene. I tillegg bryter introduksjonsteksten delvis med det Teknisk museum formidler gjennom artikkelen om utstillingen på museets nettside, der trekker museet inn enda flere nettverk som

utstillingen har en rolle i. Der trekkes blant annet terroraksjonene inn og det som tidligere har vært der hvor Regjeringskvartalet nå er og reiser med det flere spørsmål som utstillingen bør håndtere (Teknisk museum 2020b). På Teknisk museum sin nettside om utstillingene deres kan publikum eller de som er interessert gå inn å lese om utstillinger de har og tidligere utstillinger, i artikkelen om Regjeringskvartalet er ikke tittelen som brukes i utstillingen og katalogen som blir presentert, men undertittelen «Et omstridt kvartal». Når en ser til Dean og hans tilnærming til utstillingsproduksjon skal slike ting være klargjort før på planleggingsstadiet, hva som er tematikken og hvordan det skal formidles, og hvordan utstillingen presenteres vil tydeliggjøre for publikum hva kurator vil. Utstillingen sine to undertitler og den manglende tydeligheten på hvorfor det er sånn gjør utstillingen mer utfordrende for publikum å forstå, samtidig som dette fraværet og gjør utstillingen tilgjengelig for flere grupper publikummere. En slik passiv tilnærming fra museet krever at publikum er mer aktive i deres tilnærming til materialet og søker etter den kunnskapen de selv ønsker (Hooper-Greenhill 1994c, 5). Denne måten å gjøre utstillinger på, at de er åpne for at publikum selv kan tolke utstillingen dit de vil gjør at utstillingen kan få et bredere nedslagsfelt blant publikum. Utfordringen er når museet satser for bredt, da vil kommunikasjonen bli utydelig og publikum kan stå igjen med en uklar forståelse av hva de nettopp har sett. For at museenes gjøren og gjenstander skal forstås må de jo gjøres, det museene gjør er det de kommuniserer ut. Når museet ikke har en tydelig mening, og legger frem utstillingen med forskjellig formål, medfører det at publikum må være mer aktive i deres integrasjon med utstillingen. Noe som kan gå på bekostning av det kurator ønsker å formidle. Utstillingen blir åpen for tolkning og museets gjøren kan bli vanskelig å se. Samtidig så forandres aktørene i det museet gjør, i dette tilfellet bildene seg. Gjennom gjøren vil det bildene formidler forandres og påvirke hvordan publikum oppfatter dem (Gjøren s 29). Når museet i presentasjonene de har av utstillingen ikke er tydelige gir de publikum større spillerom i å finne sine egne tolkninger av utstillingen og utstillingen sin rolle.

Hvis jeg hadde vært en besøkende som er over gjennomsnittet interessert i hva NTM gjør og hvilke utstillinger de skal åpne det kommende året ville jeg muligens allerede i 2019 lest årsmeldingen til NTM. Der utstillingen blir presentert som «En fotoutstilling om et viktig kvartal». Museet snakker om terrorangrepet og byggingen av nytt regjeringskvartal. Jeg noterer meg dette og når åpningen nærmer seg ser jeg at NTM publiserer en artikkel på nettsiden om utstillingen hvor den presenteres med en annen undertittel: «et omstridt kvartal».

REGJERINGSKVARTALET

- En fotoutstilling om et omstridt kvartal

Etter terrorangrepet mot regjeringskvartalet 22. juli 2011, har diskusjonene om bevaring av det gamle og bygging av det nye regjeringskvartalet rast. Nå er det vedtatt at Y-blokka skal rives. Med dette som bakteppe har Norsk Teknisk Museum utviklet fotoutstillingen Regjeringskvartalet, med museets materiale fra området.

<https://www.tekniskmuseum.no/regjeringskvartalet>

I artikkelen sin ingress ser en og at det er terrorangrepet, rivning av Y-blokka og bevaring som trekkes frem. Fotografiet, som denne utstillingen i utgangspunktet skal handle om får liten plass annet enn at det er en «fotoutstilling». Museet gjør formidlingen av fotografi som fag vanskeligere for seg selv ved å introdusere så mange måter å snakke om bildene på. Foto er komplekst, og kan formidle alt det Teknisk Museum ønsker, men ved å, men når det ikke er en tydelig rød tråd i det som formidles er det vanskelig for mottakeren, altså publikum å se det kurator prøver å formidle. Hele veien formidles utstillingen som en utstilling om fotografi, det er en fotoutstilling om et kvartal, det er en måte å belyse faget fotografi og påvirkningskraften det har. Men for at fotografiet skal vise, eller gjøre, sin påvirkningskraft og agency må fotografiet gjøres, det må tilføres noe for å kunne gjøre. ANT teorien til Latour handler om aktører, enten det er mennesker eller ting, i relasjoner i større nettverk. For avhengig av hvilken informasjon du har når du entrer utstillingen vil det påvirke hvordan du som publikum opplever den. Hvis du har lest artikkelen på nettsiden før du ser utstillingen vil artikkelen plassere utstillingen i en kontekst, et nettverk som handle om kvartalet, og med det gi fotografiet en birolle slik fotografier ofte får ved museer, en rolle til å illustrere noe annet enn det de kan si selv gjennom sin egen virkekraft.

Når museer gjør fotografi, er det viktig å tenke på hva de ønsker å formidle. I dagens museumslandskap og vår evne til å finne informasjon og nivået kunnskapen vår ligger på er det viktig at museene som kunnskapsarenaer er tydelige i sin kommunikasjon for å tydeliggjøre det de ønsker å formidle. I et samfunn hvor vi alle er aktører i det samme, men og utallige forskjellige nettverk med ulik tilnærming til informasjon og kunnskap blir det viktig at museene som aktører i et større felles nettverk er tydelige på hva de gjør og hvorfor. Med den konstante flyten av impulser og påvirkninger krever det enda mer jobb fra museene for å få frem et tydelig budskap.

Ved å bruke disse bildene setter en faget opp mot regjeringskvartalet i en debatt hvor den som er tydeligst og mest høyløst kommer til å vinne. Når man stiller ut fotografi som i tillegg til å være et motiv og et objekt er det viktig å tydeliggjøre hva det er utstillingen ønsker å formidle. Er det fotografiet eller er det det som skjer med Regjeringskvartalet?

Museer arenaer hvor gjenstander skal spille hovedrollen og publikum skal i utgangspunktet lære gjennom gjenstander. For når vi som mennesker samhandler med fysiske objekter skjer det en meningsutveksling som gjør at vi som mennesker kan bli påvirket til å lære fra objekter, og det vi som mennesker allerede kan, kan være med på å forme gjenstanden sin videre historie (Huseby og Treimo 2018, 8-9). I utstillingen er det av de faktiske utstilte gjenstandene kun kameraene til Teigen som forteller at dette handler om faget fotografi og teknikken. Og er med det de eneste autentiske objektene som gir publikum tilgang til ting. Bildene på veggen har en distanse til sitt opprinnelige format som negativ og hva er det med det distansert fra faget fotografi når det ble utstillingen skal handle om faget fotografi. Når bildene som er utstilt er så langt fra sitt opprinnelige format som negativ blir det faglige og teknikken i det borte. Det er motivet og tematikken den skriver seg inn i med de pågående debattene som blir stående. Fotografiene blir og i bildetekstene publikum finner i katalogen og pamfletten delvis degradert til å være illustrasjoner av annen kunst, de står ikke igjen som egne objekter med en egen virkekraft i form av sin egen opprinnelige utstrekning, noe som er problematisk for fotografier ved museer. Fotosamlinger er komplekse og store, de er kompliserte og sårbare. Og de kan enkelt brukes som supplement til andre gjenstander og historier (Edwards, 2011, 47). Alle gjenstander trenger bistand fra andre kilder for å kunne formidle alle sine sider (Hooper-Greenhill 1994 a, 232), og ved fotografi er det mange sider som kan vises, hvor motiv og teknikk er to av dem. Motivene til Teigen har i år og fått en ny utstilling i Nasjonalmuseet sin utstilling «Bevegelser i betong» hvor fokuset på utstillingen er arkitekturen og kunsten, noe som faller inn under mandatet til Nasjonalmuseet som arena for kunst og arkitektur og gir fotografiene som motiver en annen synliggjøring og arena. På samme måte burde Teknisk museum i sin rolle som nasjonalt museum for teknikk og vitenskap ha vist Teigens fotografier med teknikk som innfallsvinkel og bakgrunn for utstillingen. Når et museum gjør fotografi er det ikke sånn at motivet utelukker teknikk eller motsatt, det er et samspill mellom de to faktorene hvor motivet spiller en viktig rolle for å vise teknikken, men og for å fange publikum sin interesse.

5 OPPSUMMERING

Fotosamlinger er ofte store, bestående av mange individuelle objekter. Samtidig er det sensitivt materiale som ofte krever ekstra ressurser i form av annen kunnskap og økonomi for korrekt oppbevaring og bevaring (Edwards, 2011, 47). Samtidig inneholder disse enorme samlingene mange individuelle objekter som hver har sin historie å fortelle, og deres fysiske omfang er nøkkelen til å fullt ut kunne forstå disse fotografiene (Hanganu 2004, 157). For hver gang et objekt gjøres forandres det, tilføres eller fratras noe i transformasjonen som gjøren kan sies å være, kuratorer, publikum og andre som tar del i materialet tilfører noe og tar del i meningsutvekslingen mellom person og ting. Slik som gjenstander er dynamiske produkter av relasjonene de står i (Huseby og Treimo 2018, 10), er og fotografi konstant i bevegelse avhengig av konteksten, eller nettverket det sees i og hva publikum forventer av materialet som en aktør. Og gjennom fotografiet sin reproduserbare egenskap vil de være objekter, gjenstander med levende biografier i konstant endring (E. Edwards 2012, 225). Samtidig som at gjenstander kan tolkes ulikt gjennom kontekst og tid, bør det være rom for at en institusjon som Teknisk Museum er tydeligere og mer konsekvent på det de gjør. Rett og slett tydeliggjøre hva og hvorfor de gjør som de gjør. Det er fundamentale forskjeller i hvordan institusjoner gjør utstillinger og hvordan de bruker materialet (Sassoon 2004, 193). Museer som institusjoner har et ansvar for å sikre at fotografiets materialitet og mening overlever inn i den digitale og moderne verden (Sassoon 2004, 201). Når NTM velger å se bort fra fotografiene sin evne til å formidle fotografi som fag gjennom sin egen fysiske kraft og materialitet er de med på å videre sette fotografi som selvstendige objekter i skyggen av andre objekter og deres fortelling og ender da på en måte med å gjøre regjeringskvartalet og ikke fotografi.

Fotografier og deres evne til å tilpasse seg et hvert format og rolle gjør det komplisert for museer og liknende institusjoner å bruke dem i utstillinger. De har aldri kun en side og de står aldri alene fri fra påvirkning av det som foregår rundt dem eller påvirkningen de får fra museet de fungerer hos. Fotografier er med utgangspunkt i sin egenskap som motiv, objekt og teknikk en museumsgjenstand med flere mulige tilnærminger som jeg til nå har prøvd å belyse gjennom NTM sin gjøren med fotografi. Utfordringen er at når det blir så mange

mulige vinklinger er det viktig at museet er tydelig i det de ønsker å gjøre. Gjennom utstillingen og prosessen det er å gjøre fotografi fra magasin til vegg har fotografiets to sider, det materielle og det imaterielle fungert i symbiose for å kunne nå det resultatet museet og kurator ønsket. Gjennom museets gjøren har jeg sett hvordan NTM jobber med fotografi fra magasin til vegg og tatt del i den transformasjonen materialet gjennomgår. Gjennom de praksiser museet gjør til daglig får en tilgang til hvordan museet gjør fotografi. Utfordringen er at store deler av prosessen som gjøren er skjer før materialet kommer ut i den offentlige delen av museet, utstillingen. Det vil si at mye av museets gjøren og hva det innebærer ikke er synlig for publikum når de ser resultatet av det som er gjort. Gjennom gjøren formes utstillingene og materialet, og det museet ønsker å vise blir gjort tydelig for publikum. Hva museet gjør påvirker utstillingen og materialet sin lesbarhet, og det museet ikke gjør, eller tar stilling til i utstillingssammenheng, vil forbli usynlig for publikum. Når museer gjør fotografi, avhenger hva som formidles av hva som gjøres. Når NTM gjør foto i «Regjeringskvartalet – Teigens fotoatelier» er det motivene som står igjen som det som er gjort og fotografi som fag og en teknikk står igjen på sidelinjen uten å ha blitt noe særlig adressert utover katalogen. Uavhengig av hva museene gjør, vil deres gjøren forme hvordan museet og utstillingen sees av publikum, og spesielt på områder hvor det er flere vinklinger, er det desto viktigere at den som gjør er tydelig på hva en gjør.

6 BIBLIOGRAFI

- ABM-Utvikling. 2008. Standard for fotokatalogisering. Oslo: ABM-utvikling.
- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures: The subject of cultural analysis*. New York: Routledge.
- Barthes, Roland. 1980. «Rhetoric of the image.» I *Classic essays on photography*, av Alan Trachtenberg, 269-285. New Haven: Leete's Island Books.
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet: tanker om fotografi*. Oslo: Pax.
- Brenna, Brita. 2012. «Gjort er gjort.» I *Museologi på Norsk: Universitetsmuseenes gjøren*, av Anne Maurstad og Marit Anne Hauan, 231-237. Trondheim: Akademika forlag.
- Coxall, Helen. 1994. «Museum text as mediated message.» I *The Educational Role of the Museum*, av Eileen Hooper-Grenhill, 132-139. London: Routledge. Carter, J., og D. Hillier. 1994. «A writing checklist.» I *The Educational role of the museum*, av Eileen Hooper-Greenhill, 148-148. London: Routledge.
- Damsholt, Tine, og Dorthe Gert Simonsen. 2009. «Materialiseringer.» I *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, av Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst, 9-38. Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Dean, David. 1994. *Museum exhibition - theory and practice*. London: Routledge.
- Dudley, Sandra H. 2010. «Museum materialities: Objects, sense and feeling.» I *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, av Sandra Dudley, 1-17. London: Routledge.
- Edwards, Elizabeth. 2010. «Photographs and History: Emotion and materiality.» I *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, av Sandra Dudley, 21-38. London: Routledge.
- . 2011. «Photographs : material form and dynamic archive.» Caraffa, C. (ed.) *Photo archives and the photographic memory of art history*. Berlin: Deutscher Kunstverlag. 47-56.
- . 2012. «Objects of Affect: Photography Beyond the image.» *Annual Review of Anthropology*, Vol. 41 221-234.
- Edwards, Elizabeth, og Sigrid Lien. 2014. *Uncertain Images: Museums and the work of Photographs*. Surrey: Ashgate.
- Edwards, Elizabeth, og Janice Hart. 2004. «Introduction: photographs as objects.» I *Photographs Objects Histories - On the materiality og images*, av Elizabeth Edwards og Janice Hart, 1-15. New York: Routledge.

- Eriksen, Anne. 2013. «Museet og tingene, fremvisning og usynliggjøring.» I Tingenes tilsynekomster: Kulturproduksjon, materialitet og estetikk, av Anne Eriksen, Mia Goran og Ragnhild Evang Reinton, 169-192. Oslo: Novus Forlag.
- Fornyings-, administrasjons- og kirkedepartementet. 2012. SÆRTRYKK av verneforslaga i samband med lvp FAD for DEPARTEMENTSKONTORA. Fornyings-, administrasjons- og kirkedepartementet.
- Frizot, Michel. 1998. The new history of Photography. Köln: Könemann.
- Goffman, Erwin. 1992. Vårt rollespill til daglig. Oslo: Pax.
- Hanganu, Gabriel. 2004. «'Photo-cross': The political and devotional lives of a Romanian Orthodox photograph.» I Photographs Objects Histories - On the materiality og images , av Elizabeth Edwards og Janice Hart, 148-165. New York: Routledge.
- Hartig, Kajsja. 2016. «Digital dilemmas: The impact of Digital Tools on photograph collections.» I Uncertain images: Museums and the work of photographs, av Elizabeth Edwards og Sigrid Lien, 223-242. Abingdon: Routledge.
- Holtmark, Torger. 2020. rødt i Store norske leksikon på snl.no. 26 oktober. Funnet 6 10, 2021. <https://snl.no/r%C3%B8dt>.
- . 2021. blått i Store norske leksikon på snl.no. 26 mai. Funnet juni 10, 2021. <https://snl.no/bl%C3%A5tt>.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1994 a. «Museum education.» I The Educational Role of the Museum, av Eilean Hooper-Greenhill, 229-257. London: Routledge.
- . 1994 b. «Who goes to museums?» I The Educational Role of the Museum, av Eilean Hooper-Greenhill, 47-60. London: Rutledge.
- . 1994c. «Introduction.» I The Educational role of the museum, av Eilean Hooper-Greenhill, 1-6. London: Routledge.
- Hume, Lynne, og Jane Mulock. 2004. «Introduction: Awkwards spaces, productive places.» I Anthropologists in the Field: Cases in participant observation, av Jane Mulcock Lynne Hume, xi-xxvii. New York: Columbia University Press.
- Huseby, Hege B., og Henrik Treimo. 2018. «Tingenes metode: Museene som tingsteder.» I Tingenes Metode, av Hege B. Huseby og Henrik Treimo, 5-29. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Jones, Mark. 1994. «Why fakes?» I Interpreting objects and collections, av Susan M. Pearce, 92-97. London: Routledge.
- juli-senteret, 22. u.d. 22. juli-senteret. Funnet mars 2020. <https://22julisenteret.no/om-senteret/>.
- Kulturrådet. 2019. «Statistikk for museum 2018.» Funnet januar 24, 2020. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/statistikk-for-museum-2018>.

- . 2008. «Viktig og Vakkert.» Funnet Juli 19, 2019. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-viktig-og-vakkert>.
- Langleite, Arne B. 2020. Teigens fotoatelier - Regjeringskvartalet. Oslo: Norsk Teknisk Museum .
- Latour, Bruno. 2005 b. «From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public.» Bruno Latour. Funnet april 15, 2020. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/96-MTP-DING.pdf>.
- . 2005 a. Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory. Oxford: Oxford University Press.
- Macdonald, Sharon. 2006. «Expanding Museum Studies. An Introduction .» I A Companion to Museum Studies, av Sharon Macdonald, 1-12. Malden: Blackwell publishing.
- Marien, Mary Warner. 2018. Photography: A cultural History. London: Laurence King Publishing.
- Maurstad, Anita, og Marit Anne Hauan. 2012. «Universitetsmuseenes gjøren: Om redskaper og relasjoner i museenes kunnskapsproduksjon.» I Museologi på norsk - Univeristetsmuseenes gjøren, av Anita Maurstad og Marit Anne Hauan, 13-32. Trondheim: Akademika forlag.
- Miller, Daniel. 1994. «Things ain't what they used to be.» I Interpreting objects and collections, av Susan M. Pearce, 13-18. London: Routledge.
- Mordhorst, Camilla. 2009. «Museer, materialitet og tilstedevær.» I Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse, av Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen og Camilla Mordhorst, 117-142. Aarhus: Aarhus Univeritetsforlag.
- Moser, Stephanie. 2010. «The devil is in the detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge.» Museum Anthropology 33 22-32.
- Nasjonalbiblioteket. 2020. Nasjonalbiblioteket. Funnet Mars 14, 2020. <https://www.nb.no/utstilling/opplyst-glimt-fra-en-kulturhistorie/>.
- Norsk Teknisk Museum. 2020b. Teknisk museum. Januar. Funnet Mai 21, 2021. <https://www.tekniskmuseum.no/regjeringskvartalet>.
- . 2020a. Teknisk Museum. Funnet Mai 5, 2021. https://tekniskmuseum.no/rapporter/utstillinger-2019/#UTSTILLING_2020.
- Oslo Byleksikon. u.d. Empirekvartalet. Funnet Februar 28, 2020. <https://oslobyleksikon.no/index.php/Empirekvartalet>.
- Pearce, Susan M. 1994 a. «Museum Objects.» I Interpreting objects and collections, av Susan M. Pearce, 9-11. London: Routledge.
- . 1994 b. «Objects as meaning; or narrating the past.» I Interpreting objects and collections, av Susan M. Pearce, 19-29. London: Routledge.

- Pearce, Susan M. 1994 c. «Thinking about things.» I *Interpreting objects and collections*, av Susan M. Pearce, 125-132. London: Routledge.
- Plourde, Lynn. 1994. «Teaching with collections.» I *The Educational Role of the Museum*, av Eilean Hooper-Greenhill, 275-278. London: Routledge.
- Pomian, Krzysztof. 1994. «The collection: between the visible and invisible.» I *Interpreting objects and collections*, av Susan M. Pearce, 160-174. London: Routledge.
- Prown, Jules. 1994. «Mind in matter: an introduction to material culture theory and method.» I *Interpreting objects and collections*, av Susan M. Pearce, 133-138. London: Routledge.
- Regjeringen. 2013. «RKV KVV B01-1 Dagens tilstand: Historisk utvikling.» Juni. Funnet Februar 2020. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/fad/vedlegg/bst/dagens_tilstand_historisk_utvikling.pdf.
- Roede, Lars. 2003. «Kopi og original - Flytting og autentisitet.» I *Musser i fortid og nåtid*, av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, 117-141. Oslo: Novus.
- Rognan, Bjarne. 2010 a. «Tingenes orden. Klassifikasjon, samling, museum.» I *Samling og Museum*, av Bjarne Rognan og Arne Bugge Amundsen, 131-150. Oslo: Novus Forlag.
- . 2010 b. «Tingenes transformasjoner i museet.» I *Samling og Museum - Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 255-276. Oslo: Novus Forlag.
- Røde, Gro, og Reidun A. Johannessen. 2018. «Refleksjoner over ting taler.» I *Tingenes metode*, av Hege B Huseby og Henrik Treimo, 135-143. Oslo: Norsk Teknisk Museum.
- Sassoon, Joanna. 2004. «Photographic materiality in the age of digital reproduction.» I *Photographs Objects Histories - On the materiality og images*, av Elizabeth Edwards og Janice Hart, 186-202. New York: Routledge.
- Schwartz, Joan M. 2004. «Un beau souvenir du Canada: object, image, symbolic space.» I *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, av Elizabeth Edwards og Janice Hart, 16-31. New York: Routledge.
- Stien, Hanne Hammer, og Kristine Orestad Sørgaard. 2012. «Kultiverte gjenstander og nærverende ting.» I *Museologi på norsk - universitetsmuseenes gjøren*, av Marit Anne Huan Anita Maurstad, 193-208. Trondheim: Akademika forlag.
- Strandroth, Cecilia. 2009. «The "New" History? Notes on Historiography of photography.» *Konsthistorisk tidskrift*. 78:3 142-153.
- Tilley, Christopher. 1994. «Interpreting material culture.» I *Interpreting objects and collections*, av Susan M. Pearce, 67-75. London: Routledge.
- Willumsen, Glenn. 2004. «Making meaning: displaced materiality in the library and art museum.» I *Photographs Objects Histories - On the materiality og images*, av Elizabeth Edwards og Janice Hart, 62-80. New York: Routledge.

Öhlander, Magnus. 1999. «Deltagende observasjon.» I Etnologiskt fältarbete, av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, 73-87. Lund: Studentlitteratur.

7 APPENDIX

7.1 FIGUR 1

Introtekst på vegg i utstillingen:

Fotografiet lar oss se et øyeblikk av virkeligheten, slik den så ut gjennom kameralinsen, på tidspunktet bildet ble tatt. Slik blir fotografiet ikke bare et visuelt uttrykk, men og et eget ordløst språk. Samtidig reflekterer det fotografens kunnskap, evner, erfaring, innsatsvilje, mening og agenda – og også tiden bildet er tatt i.

Bildene i utstillingen er tatt av fotografene i Teigens fotoatelier, mellom 1957 og 1990. Firmaet spesialiserte seg på å fotografere arkitektur, i tillegg til kunst og design. De var sannsynligvis de mest brukte fotografene på dette feltet i Norge fra 1950- til 1970-tallet.

Utstillingen viser alle bilder museet har fra Teigens fotografering av Regjeringskvartalet. Ved å vise alt, håper vi på å belyse nye sider både ved faget arkitekturfotografi og ved arkitekturen selv.

7.2 FIGUR 2

REGJERINGSKVARTALET – EN FOTOUTSTILLING OM ET VIKTIG KVARTAL

Etter terrorangrepet mot regjeringskvartalet har diskusjonen om både bevaring av det gamle og bygging av det nye regjeringskvartalet rast. I den sammenhengen skal det lages en fotoutstilling med museets materiale fra området. Utstillingen tar utgangspunkt i fotografiene etter Teigens fotoatelier, sannsynligvis det viktigste arkitekturfotofirmaet i Norge etter krigen. Truls Teigen, som var hovedfotograf i firmaet fra femtitallet, tok bilder for Erling Viksjøs arkitektkontor, som tegnet både H- og Y-blokka i regjeringskvartalet, i alle tre byggetrinn. Samtlige bilder som Teknisk museum har i sitt eie fra dette arbeidet skal vises i utstillingen.

Bildene viser arkitektur- design- og utsmykningshelheten som ligger til grunn for regjeringskvartalet, med bilder av eksteriør og interiør, men også møbler, lamper og andre detaljer.

Ikke minst finnes det interessante bilder av hvordan byrommet rundt kvartalet har utviklet seg i løpet av de forskjellige byggetrinnene, noe som er spesielt relevant nå som vi er midt i prosessen med å tenke på et nytt regjeringskvartal, og i diskusjonene rundt det.

Arkitekturfotografiet som sjanger eksisterer i et interessant krysningspunkt mellom dokumentasjon og reklame. Stort sett tatt på oppdrag fra arkitekten, i det bygningen står ferdig, men ikke har begynt den langsomme degraderingen som bruk og slitasje medfører, er det både uttrykk for arkitektens visjon og tjener som markedsføring av arkitekten, samtidig som det dokumenterer bygninger for ettertiden, og ikke minst gir fotografiene mulighet for en opplevelse av bygninger som man ikke fysisk har mulighet til å oppsøke. I utstillingen vil vi vise en rekke fotografier, Teigens kameraer, en film fra støpingen av H-blokka og også inkludere betongelementer produsert av studenter fra Arkitektthøyskolen i Oslo. Utstillingen åpner i februar 2020.

https://tekniskmuseum.no/rapporter/utstillinger-2019/#UTSTILLING_2020

7.3 FIGUR 3



DEX t 4254 001 (<https://digitaltmuseum.no/011012614553/hougen-pedersen-og-viksjo>)