

MARIE FONGAARD SEIM

## Utstillingen TIDSROM 1600–1914. Tingene, menneskene og verden\*

I 2021 åpner utstillingen TIDSROM 1600–1914 på Norsk Folkemuseum.<sup>1</sup> Den erstatter den tidligere utstillingen Bysamlingen, som fra 1914 til 1993 var en av museets hovedarenaer for formidling av by- og embetskultur fra reformasjonen og fram til 1900. Da Bysamlingen stengte i 1993, var lokalene i dårlig teknisk stand og utstillingene modne for fornyelse. En stor og viktig del av museets samling ble dermed utilgjengelig for publikum. Etter mange års arbeid og en omfattende rehabilitering av bygget er en ny utstilling på plass. Utgangspunktet er mye av det samme: bygningen, flere av interiørene og mange av museets gjenstander fra borgerskaps- og embetsmiljøer i Norge.

En fornying av en utstilling reiser spørsmål om hva som karakteriserer og skiller den fra den opprinnelige. Hvilke hovedperspektiver er valgt i TIDSROM, og hva oppnås med disse – sammenlignet med den gamle utstillingsformen? Denne artikkelen skal undersøke hvordan det fungerer når nyere kulturhistoriske perspektiver som knytter sammen mennesker

---

\* Artikkelen er fagfellevurdert.

og materiell kultur, skal danne utgangspunkt for å formidle og forstå gjenstander i en utstilling. Ved å se TIDSROM i lys av den gamle By-samlingen vil jeg synliggjøre premisene for den nye utstillingen, hva slags idegrunnlag som brukes for å fremme dens budskap, og gi en formulering av hva som er særskilt for TIDSROMs måte å stille ut på.

## Tilnærming og kildetilfang

Mitt utgangspunkt for å skrive denne artikkelen er egen deltakelse i utstillingsarbeidet. Jeg har vært del av den tverrfaglige prosjektgruppen i TIDSROM, og har jobbet ut fra et rammeverk utarbeidet av prosjektledelsen. I tråd med disse føringene har jeg utført gjenstandsutvalg, skrevet utstillingstekster, hatt særlig ansvar for en av utstillingens ni deler samt arbeidet med filmer og publikasjoner. Med andre ord er det lett å se utstillingen fra et innenfra-perspektiv. Jeg har derfor forsøkt å løfte blikket og se arbeidet som er gjort fra et utenfra-perspektiv, noe jeg mener er nødvendig for å kunne diskutere hvilken sammenheng TIDSROM inngår i. Å være del av en slik prosess kan gjøre det vanskelig å betrakte utstillingen kritisk. Samtidig mener jeg at innsikten fra denne prosessen gir et godt grunnlag for å diskutere utstillingens perspektiver og hvordan de konkret kommer til uttrykk. Denne type dokumentasjon og egenrefleksjon fra museenes side gir større mulighet til innsikt i ettertid. Refleksjon over egen utstillingspraksis innebærer en bevissthet om at man som utstillingsprodusent skaper et bilde av historien gjennom valg og handlinger som foretas. Kulturhistorikeren Anne Eriksen peker på at det er viktig å sette ord på premisene og tankemodellene som ligger til grunn for museumsutstillinger. Gjennom å forstå utstillings hensikt vil vi også kunne få innsikt i hvordan dette vil prege oppfatningen av gjenstandene (Eriksen 2009: 186). Eriksen setter også søkelys på at arbeidet med å produsere utstillinger svært sjelden blir dokumentert. Det finnes lite kunnskap om hvordan ideene har blitt utviklet, og om hvem som står bak det endelige budskapet (Eriksen 2009: 182).

TIDSROM-prosjektet representerer et unntak i så måte. Her er det et rikt kildemateriale å støtte seg på, blant annet i form av prosjektbeskrivelser som ordlegger og begrunner utstillingens teoretiske perspektiver og innhold. En annen viktig faktor er at denne artikkelen skrives mens utstil-

lingsprosjektet er under arbeid og jeg sitter selv med førstehåndskunnskap om det. For Bysamlingens del er kildegrunnlaget for utstillingsarbeidet annerledes – og bekrefter Eriksens påpeking av mangel på denne type dokumentasjon. Ifølge Morten Bing, førstekonservator ved Norsk Folkemuseum, finnes det ingen særegen programerklæring for utstillingen fra 1914 og senere fornyelser.<sup>2</sup> Ideene, visjonene og metodene som lå bak Bysamlingen, kan indirekte leses ut av helhetstankegangen den var skapt under, og som vi finner spor av i utstillingskataloger, fotografier og andre kilder.

Museumsutstillinger kan tolkes med mange blikk. En gjennomgående trend er imidlertid forståelsen av at de er konstruksjoner basert på skiftende idegrunnlag og historiesyn (Eriksen 2009, Lien og Nielsen 2016). I et slikt perspektiv må TIDSROM og Bysamlingen forstås som materielle uttrykk for tankemåter og ideer fra hver sin respektive samtid. Sigrid Lien og Hilde Wallem Nielsen spør hvordan den museale meningsproduksjonen kan ordlegges. I en analyse av det de to kaller museumsfortellinger, må en rekke ideer og uttrykk tas med, for eksempel utstillingsestetikk, fortellingsmåter, historie- og kunnskapssyn, institusjonell kontekst samt spørsmål om makt og hvilke historier som presenteres for hvem (Lien og Nielsen 2016: 22). Min interesse går i å se koblingen mellom idegrunnlag og ferdig utstilling. Hvordan kommer den konkret til uttrykk? Dette er noe blant andre Lene Otto og Lykke L. Pedersen tar tak i når de diskuterer de to idealtypene objektorienterte og konseptorienterte utstillinger. Den objektorienterte utstillingen har tradisjonelt blitt referert til å utgå fra gjenstander eller en samling som stilles ut, ofte med tekst og bilde. Den konseptorienterte utstillingen tar i stedet utgangspunkt i forskning, ideer eller en historie (Otto og Pedersen 1997: 43–44). Otto og Pedersen mener en videre forståelse av den konseptorienterte utstillingen kan være hensiktsmessig, og at man inkluderer en prioritert kobling mellom «det faglige innhold og utstillingsmediets særlige muligheter» (Otto og Pedersen 1997: 64). De viser hvordan hovedperspektivet i utstillingen «Livshistorie» ved Nationalmuseet i Danmark får betydning på alle plan i utstillingen, både i utvalget av såkalte «ledemotiver», i gjenstandsutvalg og i arkitektonisk løsning. Dette er en måte å betrakte utstillingsprosessen og utstillingsmediet på som er nyttig å vurdere i forbindelse med TIDSROM.

## Perspektiver

Utvalgte gjenstander og gjenstandsgrupper, portretter og interiører skal danne utgangspunkt for personlige fortellinger som viser hvordan tingene inngikk i komplekse kulturelle, sosiale og globale prosesser, og gir forståelse av hvordan familier i øvre sosiale sjikt har vært med på å forme det moderne Norge. Samspillet mellom mennesker og ting var del av hverdagslige praksiser der dannede omgangsformer, sosiale relasjoner og hierarkier ble omformet. Tingene er nøkler til teknologiske, økonomiske, politiske, sosiale og kulturelle endringer gjennom 300 år (Scott og Telste 2016).

Dette sitatet fra TIDSROMs prosjektbeskrivelse demonstrerer at utstillingen skal fokusere på gjenstanden, på de materielle objektene og på menneskene som har brukt dem som utgangspunkt for historiefortellingen. Denne orienteringen kan ses i sammenheng med en fornyet interesse for materiell kultur innenfor en rekke fagfelt de senere årene. I skandinavisk sammenheng framkommer dette eksempelvis i antologien *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, der begrepet «materialiseringer» viser til noe prosessuelt, relasjonelt og performativt ved det materielle (Damsholt og Simonsen 2009: 14). Publikasjoner som *Tingenes tale: Innspill til museologi* (Johansen, Losnedal og Ågotnes 2002) og *Materiell kultur og kulturens materialitet* (Naguib og Rogan 2011) trekker også diskusjonen om materiell kultur inn i tverrfaglige og museologiske sammenhenger. Problematisering av materiell kultur har også nådd museene. Norsk Folkemuseums årbok, *By og bygd*, fra 2015 var i sin helhet viet ulike måter å studere museers kulturgjenstander og menneskers gjenstandskultur på (Kjus, Skåden og Telste 2015). Prosjektet «Tingenes metode» ved Teknisk Museum er et annet eksempel på hvordan museumsgjenstandene står sentralt i å utvikle nye måter å involvere nye stemmer på i museene (Huseby og Treimo 2018). I denne tradisjonen, som disse prosjektene og publikasjonene skriver seg inn i, anses ikke tingene som statiske, men som del av prosesser der mennesker og ting inngår i relasjoner med hverandre. Det er her TIDSROM-prosjektet også plasserer seg. Men på hvilken måte? Materiell kultur er blitt et omfattende felt å orientere seg i. Bjarne Rogan skriver betegnende: «Det enorme feltet materiell kultur er åpnet for en perspektivpluralisme som ingen enkelt

disiplin kan tillate, uten å bli kontur- og grenseløs» (Rogan 2011: 336). I den videre teksten vil jeg gi innblikk i hvordan gjenstanden inngår i utstillingen som del av større kulturhistoriske sammenhenger.

Otto og Pedersen ser det som vesentlig å ha drøftet hvilket teoretisk ståsted og hvilke temaer som skal være bærende, før detaljplanleggingen av en utstilling finner sted (Otto og Lykke 1997: 64). Slik har også arbeidsprosessen med TIDSROM vært. I TIDSROMs planverk trekkes det fram noen sentrale perspektiver fra nyere kulturhistorie som har dannet utgangspunkt for utstillingens kunnskapsutvikling og utforming. Hovedlinjene for utstillingen og prosjektbeskrivelsen har vært utformet av Erika Ravne Scott og Kari Telste, og er preget av deres fagbakgrunn innenfor etnologi og kulturhistorie. I en utvidet versjon har Telste løftet fram forskningsperspektivene som ligger til grunn, og som jeg tar utgangspunkt i her (Telste 2016). Et sentralt punkt er hvordan «den store historien» skal fortelles gjennom mange «små historier». Inspirert av historikerne Peter Burke og Timothy Brook vises det til at små utsnitt av komplekse kulturelle virkeligheter kan avdekke større kulturelle sammenhenger: «Hverdagslivets gjenstander, tilsynelatende betydningsløse handlinger og enkeltmenneskers livshistorier kan gi inngang til å forstå kulturelle brytninger, samfunnsmessige endringer og globale prosesser» (Telste 2016, jf. Burke 1997: 194–198 og Brook 2008). Interessen går ikke bare på å se på hvilken mening menneskene tillegger tingene, men også på å undersøke hvordan menneskene blir formet av materielle strukturer og omgivelser (Telste 2016). Derfor har de personlige fortellingene vært viktige i prosjektet.

Et gjennomgående perspektiv i utstillingen, som i stor grad henger sammen med innfallsvinkelen ovenfor, er det transnasjonale. Inspirert av den danske historikeren Nils Arne Sørensen (2009) defineres transnasjonal historie som møter og vandringer, flyt av mennesker, varer, teknologier, institusjoner, nettverk, ideer og forestillinger på tvers av nasjonale grenser (Telste 2016). I TIDSROM-prosjektet blir vektingen av det transnasjonale også en måte å reise kritikk mot eurosentrisk historieskriving på, og til å stille spørsmål ved nasjonalstaten som dominerende ramme for historiefortellinger (Telste 2016). I utstillingen brukes det transnasjonale perspektivet for å vise hvordan Norge gjennom handels- og kulturkontakter, slektsnettverk og innvandring har vært del av en større verden. Impulser

utenfra – i form av dannelsesidealer og nye forbruks- og luksusvarer – kom til landet gjennom reiser foretatt av norske handelsmenn, embetsmenn, militære, håndverkere, sjøfolk og tjenestefolk. Innvandrere som bosatte seg i landet, brakte også med seg vaner og skikker som ble tilpasset den nye tilværelsen i Norge (Scott og Telste 2016). Denne samhandlingen over nasjonale grenser knyttet til begrepet «transkulturasjon», hvor utveksling av kulturimpulser går begge veier, og hvor nye ideer, væremåter og varer tolkes og bearbeides lokalt, regionalt og nasjonalt (Burke 1997: 158, 203, Brook 2008: 21). En slik tilnærming vektlegger at Norge er en del av de globale prosessene som utspiller seg i den perioden utstillingen tar for seg. TIDSROM er satt opp i en tid der museene til stadighet blir utfordret til å redefinere sin egen rolle. Samfunnsmessige endringer gjør at Norge i større grad må betraktes som del av et større globalt system (Lien og Nielsen 2016: 15). Det overordnede målet for utstillingen hviler nettopp på et slikt perspektiv: «å vise framveksten av det moderne Norge i samspill med en verden i stadig endring» (Telste 2016).

Hvordan forenes perspektivene omkring transnasjonalitet, mangfold av historier og individenes fortellinger i utstillingsprosjektet TIDSROM? For å se nærmere på dette vil jeg knytte de analytiske perspektivene i TIDSROM til kunsthistorikeren Neil MacGregors tilnærming til museumsgjenstander. I 2010 lanserte han det store formidlingsprosjektet *The history of the world in 100 objects* ved British Museum. Målet var, som tittelen beskriver, å skrive verdenshistorie ut fra hundre utvalgte gjenstander fra museets samling. I prosjektet ble verdenshistorien formidlet gjennom et relativt begrenset utvalg gjenstander, både i en serie svært populære programmer i BBC Radio og senere i bokform. Gjennom dette arbeidet synliggjorde MacGregor det enorme formidlingspotensialet som ligger i å tilnærme seg en gjenstand fra ulike innfallsvinkler. Et slikt perspektiv kan åpne opp for et mangfold av historier, og enkeltgjenstander kan fungere som innganger til større kulturelle, sosiale og økonomiske sammenhenger i fortiden. «Seen in this way, history is a kaleidoscope – shifting, interconnected, constantly surprising, and shaping our world today in ways that most of us never imagined», skriver MacGregor (2010: omslag). Gjennom denne tilnærmingen blir gjenstandene betraktet som signaler fra fortiden som kan ha mening langt utover det som var den opprinnelige intensjonen.

Et lignende prosjekt støter man også på i publikasjonen *Tangible things*, hvor en gruppe historikere tok utgangspunkt i gjenstandssamlingen ved universitetsmuseet på Harvard for å skrive historie. Prosjektet resulterte i en utstilling i 2011 og ble senere formidlet i bokform (2015). Undersøkelsene begynner med en konkret gjenstand og beveger seg derfra utover i en «ever-widening circle» (Ulrich, Gaskell, Schechner og Carter 2015: 2). I begge prosjektene tas det utgangspunkt i et variert utvalg gjenstander, hvor hverdagslige ting og potteskår så vel som kunstgjenstander kan skape en forbindelse mellom fortid og nåtid.

I denne artikkelen skal jeg belyse og diskutere de sentrale perspektivene i TIDSROM. Hvordan kan objektene, fortellingene og menneskers livshistorier knyttes sammen til en fortelling om veien mot et moderne Norge i et globalt perspektiv? Før jeg utforsker dette, skal jeg se nærmere på hva som karakteriserer og skiller den nye utstillingen fra den gamle.

## Fra tidsværelser til TIDSROM

I 1914 åpnet Norsk Folkemuseum sin Byavdeling i en ny, permanent utstillingsbygning på museets torg. Innenfor ble gjenstander og interiører fra borgerskaps- og embetshjem stilt ut. Utstillingen, som gikk over to etasjer, fikk etter hvert navnet Bysamlingen. I løpet av de nesten åtti årene som Bysamlingen var åpen for publikum, skjedde det en del endringer, men selve grunnrisset ser ut til å ha ligget fast. Utstillingen besto av originalinteriører og gjenstander fra byer, herregårder, enkelte storgårder og embetsmenn på landsbygda, organisert som en vandring gjennom stilhistorien. «Det er selve miljøet for denne overklassekulturen en har forsøkt å få frem», står det i museets fører (utstillingskatalog) fra 1938.<sup>3</sup> Hovedgrepet i utstillingen handlet om å føre publikum gjennom lokalene som i en kronologisk reise fra rom til rom, gjennom «tidsværelser» eller «tidsrum», som museets grunnlegger Hans Aall kalte dem i 1914:

Den nye museumsbygning omfatter museets tidsværelser. I disse søkes git et billed av hjemmene i vore byer efter reformationen. I første etage gaar tidsrummene frem til henimot slutningen av det 18. aarhundrede, som er særlig godt fremstillet gjennem en rekke originale interiører. I anden etage fortsættes fra omkring 1790 og frem til henimot 1900 (Aall 1914: 100).

Tidsværelsene var kategorisert etter stilbetegnelser som «Renessanse 1600–1650», «Barokk 1650–1710» og «Overgangstiden til rokokko 1710–1740». Her kunne man blant annet se møbler, malerier, serviser, ovner, smykker og drakter stilt opp langs vegger eller i montre. Underveis kunne også publikum oppleve innredede interiører fra autentiske bygninger. Oppstillingen reflekterte Hans Aalls syn på samlingens orden, slik han formulerte det i sin veiledning i museumsarbeid fra 1925: «Minnene om byenes kultur ordnes i almindelighet efter tid. På den måte søker vi å vise de besøkende hvordan stilfølelsen og med den hjemmenes indre utstyr og utseende skifter fremefter i århundrene» (Aall 1925: 29).

Et viktig trekk ved Bysamlingen var at interiørene skulles holdes fri for utstillingsdukker eller andre virkemidler som trakk oppmerksomheten bort fra gjenstandene. En gjennomgang av museets fotografier fra utstillingsrommene i 1914 viser heller ingen tegn til bruk av tekst i utstillingen den gang.<sup>4</sup> Med tiden kom det til enkle gjenstandsetiketter som ga informasjon om datering, materiale og proveniens.<sup>5</sup> Førere (små kataloger) til utstillingen ga i tillegg – i en kort, tekstlig form – en beskrivelse av rom og gjenstander med særlig vekt på materialkunnskap og påvirkning fra den europeiske stilutviklingen. Aalls etterfølger, Reidar Kjellberg, som var direktør ved Norsk Folkemuseum fra 1946 til 1974, utdypet i Dagbladet i 1958 sitt syn på utstillingstekster:

[...] museene ville på sin side misforstå sin oppgave hvis de pretenderte å være lærebøker, og fylte sine utstillingssaler med opplysende tekster som ville trekke oppmerksomheten vekk fra det som er, og skal være det vesentlige, selve gjenstanden. Hemmeligheten ved en vellykket etikettering er at etiketten skal være så diskret og usynlig som en indisk tjener, men stå parat og lette på usynlighetshatten så snart en besøkende en sjelden gang ber om en håndsrøking.<sup>6</sup>

Da utstillingslokalene stengte dørene, var tekstingen av Bysamlingen fortsatt begrenset til enkle etiketter.<sup>7</sup>

Gjennom et overraskende langt tidsspenn, fra 1914 til 1993, fungerte en stilhistorisk oppbygd utstilling som visningssted for museets samling av gjenstander og interiører fra borgerskap og embetsstand. Selv om utstillingen i form ikke ser ut til å ha endret seg nevneverdig, kan vi ikke med sikkerhet si om ideene har endret seg over tid, siden dette ikke er



dokumentert. Bysamlingen må nødvendigvis ha vært forstått ulikt i løpet av disse årene, noe også diverse endringer underveis må ha bidratt til. At grunnkonseptet for utstillingen sto seg så lenge, har ikke nødvendigvis bare en økonomisk forklaring. Det kan også skyldes de mulighetene som ligger i en slik relativt åpen oppstilling. De sparsommelig tekstede værelsene med gjenstander kunne til skiftende tider gi rom for mange tolkninger og formidlingsmuligheter. Fleksibiliteten i formidlingen bekreftes av museets ansatte som holdt omvisninger der på 1980- og 1990-tallet.<sup>8</sup> De kunne la gjenstandene og interiørene danne utgangspunkt for ulike fortellinger. Utstillingen krevde imidlertid forkunnskaper hos både publikum og formidlere for at dette potensialet skulle bli nyttiggjort.

Etter 1993 var utstillingslokalene stengt fram til åpningen av TIDSROM i 2021. Det ble i årenes løp gjort mange forsøk på å sette i gang arbeidet med en ny utstilling. Prosessen har vært lang, og den har pågått i ulike faser. Først i 2014 hadde museet skaffet finansiering til å realisere et nytt utstillingskonsept – parallelt med en storstilt transformering av bygget. Nesten alt det innvendige ble revet ut, og nye fysiske rom skapt. Fremdeles er det museets gjenstandssamling fra borgerskap og embetsstand som er utgangspunktet for utstillingen, og den viderefører omtrent det samme tidsspennet som tidligere, fra 1600 til 1914. I hvilken grad har tidligere materielle strukturer bidratt til å legge premisser i den nye utstillingen?

Da konseptet for den nye utstillingen ble utarbeidet, var det noen faste elementer og praktiske forutsetninger som ble førende. Et slikt element var to originale gipstak fra 1600-tallet som ikke lot seg flytte på under rehabiliteringen av bygget. «De syv dyder» og «De fire verdensdelene» ble i 1918 montert i henholdsvis renessanserommet og barokkrommet. For å passe inn i rammene for den nye utstillingen måtte takene tjene som noe mer enn de eldste interiørdelene i utstillingen. De ble innganger til historien. Med oppfordringen «Se opp for historien!» skal besøkende rette blikket mot taket og samtidig inviteres til å tenke over hvor viktig historie er for å få perspektiv på nåtiden (Telste 2016: 4). Takhimlingene er noe av det første publikum møter når de kommer inn i TIDSROM, og de er materielle utgangspunkt for å sette i gang tankeprosesser rundt gjennomgående spørsmål i utstillingen. Hvordan har mentaliteter og verdensbilder endret seg gjennom tre hundre år?



Barokkrommet i Bysamlingen, slik det framsto i 1937. Under taket fra Kongens gate 5 i Christiania fra 1662 var gjenstander fra samme periode stilt ut som del av utstillingens stilhistoriske vandring. Foto: Norsk Folkemuseum.



I TIDSROM er veggen under taket av «De fire verdensdeler» fra 1662 fylt med importvarer fra hele verden i et trehundreårspektiv. Foto: Stian Nybru / Norsk Folkemuseum.

I Bysamlingen omfattet begrepet «tidsværelser» rom med oppstilte gjenstander som hadde det til felles at de var fra samme tid (stilperiode). Tidsværelsene besto også av originalinteriører fra spesifikke bygg. Det var aldri tvil om at slike interiører skulle beholdes i den nye utstillingen, ikke bare som uttrykk for en bestemt stil, men også for å belyse større kulturhistoriske sammenhenger.

Den største endringen i overgangen fra Bysamlingen til TIDSROM er at den kronologiske ordningen av gjenstander og interiører er løst opp. Utstillingsarealet er åpnet mer opp, og er blitt inndelt i ni tematiske «soner» over to etasjer, der originalinteriørene er integrert. Mellom sonene er det siktlinjer som går gjennom hele etasjene. Fortsatt kan publikum få en opplevelse av en kronologisk vandring gjennom historiske hjem fra 1600 til 1914 ved at tak, gjenstander og interiører presenteres i tidmessig rekkefølge. Samtidig brytes den rettlinjede vandringen opp med en mer fleksibel bruk av kronologi, der det veksles mellom å trekke opp endringer i tid og øyeblikksbilder som gir innblikk i en bestemt tid i historien. Gjennom å sammenstille gjenstander og portretter i lange montre materialiseres tre hundre års endring. Øyeblikksbildene er representert i seks interiører som er tidfestet til spesifikke årstall, hvor de besøkende blir presentert for historien til menneskene som en gang bodde der.

Et sentralt utgangspunkt for TIDSROM er vektleggingen av individet. I den grad det har latt seg gjøre, har gjenstandene og interiørene blitt knyttet til personer. Menneskene som en gang har hatt disse interiørene som del av sine hjem, presenteres gjennom tekst og bilder, og noen av dem materialiseres ved bruk av drakter. Individene er der som representanter for seg selv, men også som del av en større historie. Gjenstandene skal fortelle historien om menneskene, men også om kultur og samfunn, tankesett og forbrukstrender. De utgjør del av en fortelling om kultur- og samfunnsutvikling over lang tid, samtidig som en rekke underfortellinger gir mange muligheter i den muntlige formidlingen av utstillingen.

TIDSROM er teksten i form av korte hovedtekster på vegg som introduserer temaene i utstillingens ni soner. Det brukes ikke fysiske gjenstandsetiketter, slik som i Bysamlingen. Museet har i stedet utviklet en digital formidlingsform på interaktive skjermer.<sup>9</sup> Der kan publikum fordype seg i hver enkelt gjenstands historie gjennom utdypende tekster, bilder og filmer, men de kan også velge å oppleve gjenstandene i seg selv – uten de



En eldre gjenstandstekst fra Bysamlingen henger igjen, mens det arbeides med interiøret fra Prinsens gate 8 i Christiania. I TIDSROM er etiketten erstattet av en hovedtekst på veggen utenfor og en digital skjerm med informasjon om interiøret, gjenstandene i rommet og menneskene som bodde der. Foto: Stian Nybru / Norsk Folkemuseum.

kontekstuelle opplysningene og fortellingene skjermene kan tilby. Det første publikum møter i TIDSROM, er en digital visning som gir besøkende en smakebit av utstillingen og dens tematikk gjennom portretter, viktige stikkord og gjenstander. Portrettene understreker det søkelyset som er satt på menneskene og deres liv. Temaer for andre digitale presentasjoner er kulturkontakt med utlandet gjennom handel og skipsfart, og demografisk utvikling over tre hundre år. I den siste delen av utstillingen vises originale filmklipp fra Jubileumsutstillingen i Kristiania i 1914.

Bysamlingen og TIDSROM er variasjoner over samme tema, de presenterer borgerskaps- og embetsmannskultur i Norge i et langt tidsspenn. Utstillingene er skapt innenfor to ulike historiske rammer som materialiseres på ulikt vis. De som lagde Bysamlingen og TIDSROM, har også hatt ulike forventninger til hva publikum skal møte, og de besøkende har også gått de to utstillingene ulikt i møte. I det følgende vil jeg se nærmere på noen av de hovedprinsippene som har ligget til grunn for TIDSROM,

og hvordan de er arbeidet inn i utstillingen. Jeg ønsker også å diskutere hvordan dette skal nå ut til de besøkende.

## Nasjonalitet og transnasjonalitet

Den uttalte vektleggingen av transnasjonal historie representerer et annet historiesyn enn det museumsdirektør Aall og hans konservatorer tok utgangspunkt i da Bysamlingen ble skapt. Den gang arbeidet Folkemuseet innenfor en tradisjon og i en nasjonsbyggingskontekst hvor man ønsket å konstruere det nasjonale i form av ett samlende bilde (Bjørli 2002: 59). Som sosialantropologen Thomas Hylland Eriksen formulerer det: «I nasjonalismens gullalder, som i Norge varte lenger enn i mange andre europeiske land, hadde de kulturhistoriske museene en entydig politisk oppgave i å skape kontinuitet med fortiden og enhet i nåtiden» (Eriksen 2008: 223).

Det transnasjonale perspektivet ble etablert tidlig i arbeidet med TIDSROM, og det har blitt videreutviklet underveis (Danielsen og Telste 2019, Scott og Telste 2014, Seim og Telste 2018, Telste 2009, Telste 2018). Dette perspektivet peker nettopp på at det ikke finnes en enhetlig norsk kultur. Den er i stadig endring, og den skapes på nytt i omskiftelige prosesser. Historikeren Knut Kjeldstadli beskriver transnasjonale fenomener som noe som «eksisterer i kraft av å utfolde seg over en eller flere landegrenser, fenomener som ellers ikke ville ha funnes» (2013: 17). For Kjeldstadli og andre som representerer denne retningen, utelukkes ikke nasjoner. Men perspektivet i denne formen for historie handler om hvordan «store felter i en nasjon er trukket inn i omverdenen og finnes i kraft av sine forbindelser til andre. Det transnasjonale minner om at det ikke har vært vanntette skott mot omverdenen» (Kjeldstadli 2013: 18). I TIDSROM skal det transnasjonale også handle om gjensidig kulturutveksling. Om ideer, vaner og varer som vandrer mellom mennesker og land, om impulser som kommer til, men som også reiser ut. I denne kulturelle oversettelsen skjer det Peter Burke omtaler som en dobbel prosess, hvor man opptar det fremmede til sitt eget i en form for hjemliggjøring (Burke 1997, jf. Seim og Telste 2018: 142). Et eksempel på dette er hvordan det allerede på 1600-tallet foregikk en gjensidig utveksling mellom kinesere og europeere innenfor porselenshandelen, med særlig henblikk på porselenets

dekorasjoner (Seim og Telste 2018: 142). Kinesisk porselen og europeisk fajanse er utstilt flere steder i utstillingen, og dette gjør det mulig å formidle slike utvekslinger.

Men er transnasjonal historie egentlig noe nytt? Knut Kjeldstadli reiser også dette spørsmålet. Det er kanskje heller slik at perspektivet gis mer oppmerksomhet, at det gjelder flere fagfelt, og at begrepet tenkes mer systematisk gjennom, skriver han (Kjeldstadli 2013: 18). Den gamle Bysamlingen ga også pekere til forbindelser med andre deler av verden, og det ble lagt vekt på hvordan europeiske stilidealer forplantet seg i den norske by- og embetsmannskulturen. For Aall var det viktig å påpeke at en gjenstand ikke nødvendigvis måtte være produsert i Norge for at den skulle regnes som del av vår kultur (Aall 1925: 13). Dette kommer blant annet fram i førerne til Bysamlingen, hvor europeisk innflytelse og det norske handelsaristokratiets og embetsstandens kontakt med utlandet blir beskrevet. Dette formidles blant annet under overskriften «Den engelske periode. 1790–1814», hvor det står følgende: «Det norske handelsaristokrati hadde i slutten av 1700-årene store interesser i England og var innforlivet med engelsk levemåte og tankesett. I norske byer har derfor den engelske innflytelsen vært av minst like stor betydning som de franske stilidealer og frihetsidéer.»<sup>10</sup>

I TIDSROM blir byene ansett som inngangsporter for kulturell påvirkning. Nye varer ble importert, impulser og ideer fra hele verden spredte seg videre ut over landet og skapte endring.<sup>11</sup> Dette er ikke så ulikt det synet Aall og en del i hans krets var opptatt av i sin samtid, hvor bykulturen ble betraktet som dynamisk og preget av impulser fra Europa. Ikke bare gjennom utstillingens navn, men også ved å gjengi et sitat fra Moltke Moes poetisk anlagte ord i talen under åpningen av Norsk Folkemuseum på Bygdøy i 1902, gis det et nikk tilbake til museets tidlige historie:

Men vor norske Kultur er ogsaa en Gren af Verdenskulturen, stadig paavirket av denne. Ingen Fjordbund er saa dyb, ingen Dal saa indestængt, at Kulturens store Bølgeslag ikke er naaed didind, bare mere afdæmpet. [...] Kunsten er at smelte det fremmede sammen med sit eget [...]<sup>12</sup>

Bevegelser av mennesker og ting over sosiale og geografiske grenser er et underliggende aspekt i TIDSROM, og dette skal reflekteres i

gjenstandsutvalg og formidling. Med en slik innfallsvinkel kan man tenke seg at utstillingens innhold kunne vært styrt i flere alternative retninger og inkludert flere samfunnsgrupper. Et eksempel på en utstilling som fokuserer på strømninger og impulser på en annen måte enn TIDSROM, er basisutstillingen «Gjenstander for livet» på Drammens Museum. Kunst-historikeren Einar Sørensen skriver at ut fra bondesamfunnets kultur har vi lest vår «folkekarakter», og «av borgerlig import leser vi forgjengelighet, forfengeligheit og overflod». I utstillingen føres gjenstander fra bondestuer og borgerskapsinteriører sammen for å vises som «assymetriske halvdelar av samme mentale univers» (Sørensen 2005). Et nyere eksempel er utstillingen «Impulser» på Maihaugen fra 2020. Der er det gjennomgående temaet impulser og kontakter over landegrenser. Her skal det vises at Gudbrandsdalen i større grad enn det er blitt gitt inntrykk av tidligere, har fått impulser utenfra gjennom reiser, handel og import, men også at påvirkningen gikk den andre veien gjennom for eksempel eksport (Maihaugen 2020).

Utgangspunktet for TIDSROM-prosjektet har ikke vært å presentere temaet «transnasjonal historie» i seg selv, men å stille ut et gjenstandsma-teriale fra en spesifikk del av samlingen med det transnasjonale som en inngang – som et bestemt blikk vi betrakter gjenstandene ut fra. Sånn sett har TIDSROM lagt seg nært opp til den fortellende konseptutstillingen som Otto og Lykke taler for, hvor «teoriene eller ‘blikket’, udpeger hvilke genstande vi overhovedet kan se» (Otto og Lykke 1997: 46). I et slikt perspektiv har ikke gjenstander i seg selv en objektiv betydning. Gjenstandene er aldri kontekstløse, skriver de. Og i alle tilfeller må utstilleren ha det klart at utstillingsarbeid er tolkning, utvelgelse og ideologipro-duksjon (ibid.). Det transnasjonale blikket har vært styrende for mye av gjenstandsutvalget, for hvordan gjenstandene er stilt ut og formidlet, og for hvilke sammenhenger de inngår i.

Dette trer særlig tydelig fram i sone to i utstillingen, som har tittelen «Verdensbilder». Den sentrale gjenstanden er det originale gipstaket fra 1600-tallet, som forestiller verdensdelene. Det viser personifiseringer av Afrika, Amerika, Asia og Europa i form av kvinnelige figurer, samt ekso-tiske frukter og dyr. I føreren til Bysamlingen fra 1938 omtales taket med få kontekstuelle opplysninger: «Gipstaket, datert 1662, har allegoriske fremstillinger av de fire den gang kjente verdensdeler. Det er fra Kongens

gate 5, Oslo.»<sup>13</sup> I TIDSROM blir taket omdreiningspunkt for å si noe om 1600-tallsmenneskets oppfatninger av verden, men også om handel og sjøfart på tvers av kontinenter gjennom de tre hundre årene som utstillingen omhandler. Taket blir på den måten utgangspunkt for å plassere Norge som del av en større verden. Denne tematikken poengteres gjennom resten av gjenstandsutvalget i sonen, deriblant et kirkeskip, en globus, et hollandsk barokkskap og en hel vegg med gjenstander som eksempler på importerte varer fra 1600 til 1914, som krydderkrukker og porselen fra Kina. Taket viser verden sett fra europeernes perspektiv, og rommer historien om at europeerne la verden under seg. Andre utgangspunkt for denne historiefortellingen er en elefanttann fra slaveskipet Fredensborg, som forliste utenfor Arendal i 1768, og en stor sukkertopp.

Menneskers transnasjonale liv har også vært viktig i valg av fortellinger. Dette kommer tydelig fram i flere av familiefortellingene, blant annet i presentasjonen av skipsreder Carsten Taraldsen fra Arendal og hans familie fra slutten av 1800-tallet. Sammen med kona Secunda Emilie og barna seilte han på verdenshavene i egne skuter i en årrekke. Deres historier fortelles ut fra ekteparets portretter, klesdrakter, suvenirer og personlige eiendeler. I interiøret til skipperborger Nordberg fra Arendal er det fortellingen om hans niese og fosterdatter Helene – og deres reise til London i 1799 – som løftes fram. Skipper Nordberg fraktet trelast fra Arendal og andre østlandsbyer til havnebyer på kontinentet og i England. I sin ungdom seilte han også med forsyninger til de danske koloniene på St. Croix (Danielsen og Telste 2019).

## Individene

I Bysamlingen forholdt objektene seg til hverandre i en historiefortelling der stil og utforming var bærende elementer. I TIDSROM skal relasjonen mellom mennesker og ting stå sentralt, men hvordan? Flere steder er gjenstander plassert kronologisk, og uten den tekstlige eller muntlige kontekstualiseringen kan de oppfattes som rent stilhistoriske presentasjoner av for eksempel møbler og dekketøy. Samspillet mellom mennesker og deres materielle omgivelser blir flere steder uttrykt i de overordnede sonetekstene som sier noe om hvordan tingene har hatt betydning for folk og skapt mening:



Menneskene skaper ting, men tingene skaper også mennesker. Menneskene eier ting fordi de er vakre, nødvendige, nyttige eller moderne. Gjennom tingene kommer menneskenes kunnskaper, erfaringer og verdier til syne. Tingene skaper orden og mening i tilværelsen, og de gjør sosialt liv mulig.<sup>14</sup>

Videre er tanken at ved å sette søkelyset på det levde liv åpnes det opp for større historiske sammenhenger (Telste 2016). Her ligger trolig den største forskjellen mellom de to utstillingsformene som Bysamlingen og TIDSROM representerer. Et eksempel på denne endringen er måten Magdalena Elselena Wensells (1782–1786) kjole og portrett har blitt utstilt på. I mange år ble portrettet av Magdalena Elselena, som døde bare tre år gammel, stilt ut i Bysamlingen sammen med den originale kjolen, som er identisk med den hun har på seg i maleriet. Gjenstandene ble stilt ut i en draktmonter, sammen med andre sko og tekstiler, og representerte et uttrykk for tidens rokokkomote (Flaaten 2019, Pedersen og Seim 2016). I TIDSROM er det plassert en kopi av Magdalena Elselenas kjole og originalportrett i en kronologisk ordnet monter, sammen med andre portretter, drakter, møbler og personlige gjenstander, hvor de representerer en tid, et levd liv samt utvidede fortellinger om borgerskap og embetsstand, deres miljø og hvem de var. Portrettet og kjolen er derfor stilt ut sammen med en kaffekanne og en sølvskje som har tilhørt familien Wensell. I skjermen kan publikum lese om familiens liv i Trondheim, om farens handel med kobber, om barne-dødelighet og om mote. Koblingen mellom portretter og gjenstander som knyttes til den avbildede, er gjennomgående i denne monter og gir et direkte uttrykk for den individfokuserte innfallsvinkelen til gjenstandene.

Et annet eksempel på det individbaserte utstillingsgrepet er et av interiørene som tidligere har vært å finne i Bysamlingen. I katalogen fra 1938 kunne man lese dette om interiøret fra gården Nedre Lie i Efteløt i Sandsvær:

Rum 167 fra gården Li i Sandsvær. Takdekorasjonen, som er utført i munter rokokko, er datert 1759, men stuen har for øvrig et adskillig eldre preg, - det gjelder tapetene (lignende finnes på andre storgårder), takets profiler, vinduer og dører. Stuen er derfor møblert med møbler som nok kan være laget et stykke inn i 1700-årene, men som har bevart et konservativt preg. Ovn er fra Eidsfoss jernverk 1757.<sup>15</sup>

Interiøret ble vist uten dukker eller informasjon om hvem som hadde bodd der. I utstillingskatalogen blir det gitt en generell beskrivelse av menneskene fra denne tidens øvre samfunnsklasse. Sammenhengene mellom væremåte, stil og hjemmenes uttrykk, som blant annet gir gjenklang i Carl W. Schnitlers perspektiver i *Slekten av 1814*, kan sies å tydeliggjøres i en passasje fra Bysamlingens fører for utstillingen:

Handelspatrisiatet var godt kjent på fastlandet og i England, og hadde rokokkoens stil og stemning i blodet; det var muntre og lettlevde mennesker som levde i øieblikket, og levde sterkt, som elsket å improvisere, gjerne gjorde livet til en lek i festlig stund, men som også kunde sverme for den skjønne natur og det romantiske hyrdeliv. Rokokkoens muntre interiørkunst passet dem godt; den usymmetriske linjekunst og alle overraskelsene i ornamentikken svarte til stemninger i deres eget sinn; de likte å sitte i makelige stoler som var en fryd for øiet, med rødbeiset treverk og trekk av silke eller rød og grønn fløiel [...]<sup>16</sup>

I alle interiørene i TIDSROM er det gjenskapt en situasjon i et bestemt år som skal gi innblikk i relasjoner mellom herskap og tjenere, mann og kone, foreldre og barn, og til verden utenfor. Familiehistoriene settes inn i kulturhistoriske sammenhenger som tidlig norsk industriproduksjon, utdanning og bokhistorie, reiser, handel og sjøfart, sosiale relasjoner og hierarkier. Dette gjøres gjennom å ta utgangspunkt i mennesker som en gang bodde i boligene som interiørene hørte til.

Til TIDSROM er det derfor lagt ned mye arbeid i å finne ut av hvem som bodde i Listuen, hva deres liv kunne fortelle oss, og hvordan interiøret faktisk må ha framstått (Risåsen 2016: 16–21). Peter Heinrich Wolff ble født i Hamburg i 1700 og tok teologisk embetseksamen i København i 1723. Som nygift flyttet han i 1725 med sin kone Dorothea Silchensted (1703–1757) til Norge, hvor han virket som sogneprest i Sandsvær i 39 år. Wolff satte dype spor etter seg i lokalsamfunnet og sørget blant annet for å innføre skolegang i prestegjeldets kirkesogn, seks år før forordningen om allmueskole kom i 1739. Hans første kone, Dorothea, døde i 1757. I TIDSROM er interiøret tidfestet til 1759. Da ble rommet dekorert på nytt i anledning Wolffs giftermål med kjøpmannsenken Else Cathrine Lorentzen. Hun hadde med seg en datter på åtte år inn i ekteskapet. I interiøret møter publikum Wolff, hans andre kone og hennes datter i form av



Alle interiørene i TIDSROM «befolkes» med mennesker som en gang bodde der. I museets kostymeverksted har Solrun Fanakrå-Staurnes sydd kjolen som skal personifisere Mathia Collett (1737–1801) i selskapsværelset fra Rådhusgaten 13 i Christiania.

Foto: Haakon Harriss / Norsk Folkemuseum.

skikkelser som består av drakt og frisyre. De store sammenhengene som Wolffs liv og virke belyser, går særlig på opplysningstid og utdanning. En monter med skolesaker er derfor plassert utenfor interiøret for å utdype hans stilling som foregangsmann innenfor skolevesenet, og for å plassere ham inn i en større sammenheng. På utstillingsplaten til interiøret er det gjengitt et stort portrett av presten og en tekst som tar for seg både hans liv og interiørets historikk. Et portrett som skal forestille Wolffs åtte år gamle stedatter Maren Cathrine, er malt av kunstneren Ida Lorentzen i 2016 og henger også utenfor. Den utstrakte bruken av portretter i utstillingen forsterker individfokuset.

Familiefortellingene og personhistoriene i TIDSROM tar utgangspunkt i mennesker som ikke lenger lever eller har gjenlevende slektninger som kan fortelle oss noe om dem. Bruddstykker av fakta om deres liv – fra mange forskjellige kilder – må settes sammen for å kunne tegne et bilde av deres historie. Disse fortellingene blir igjen satt inn i en større sammenheng. I tillegg må man trekke slutninger og gjøre tolkninger der

kildene ikke helt strekker til. Det å tenke på fortiden gjennom tingene handler alltid om «poetic re-creation», erkjenner MacGregor. I dette ligger en anerkjennelse av at det ikke er alt vi kan vite med sikkerhet; noe kan vi bare forestille oss. Vi kan kun tegne oss et bilde av personenes situasjon ut fra de kildene vi har tilgjengelig, men som MacGregor skriver, kan vår forestillingsevne om gjenstandens tidligere liv gi innsikter: «[...] we have to add to that a considerable leap of imagination, returning to the artifact to its former life, engaging with it as generously, as poetically, as we can in hope of winning the insights it might deliver» (MacGregor 2010: xvii).

I arbeidet med TIDSROM er det hentet fram sider ved folks liv ved hjelp av mange kilder. Også vanskelige historier dukker opp. I flere av personhistoriene ble det funnet beretninger om blant annet skilsmisser og barnedød. Det er kanskje akkurat i formidlingen av disse krevende sidene ved folks liv at publikum kan føle en nærhet til fortidens mennesker. Vi kan relatere oss til dem fordi de har hatt opplevelser som kan ligne våre egne, eller vi kan føle empati med deres sorg og savn. Slik sett kan publikum få en opplevelse av at skiller i tid og rom brytes ned, selv om de samfunnsmessige forutsetningene for våre liv er helt annerledes. I kontrast til Bysamlingen, hvor gjenstandene og interiørene representerte miljøet for en stand eller gruppe, er det både objektene i seg selv og deres plass i virkelige menneskers liv som er utgangspunktet for TIDSROM.

Med sitt individfokus er utstillingen uttrykk for skiftet fra å fortelle den generelle historien om tingene og interiørene til å formidle de individuelle fortellingene. Dette har vært et grep som har blitt gjennomført i flere av Friluftsmuseets bygninger de siste tiårene. TIDSROMs individfokus føyer seg dermed inn i en type historieformidling som finnes flere steder på museet.<sup>17</sup>

## Det store i det lille

I TIDSROM skal gjenstandene og menneskenes liv løftes fram som innganger til fortiden. Dette er perspektiver som samsvarer med nyere måter å se og formidle historien på, deriblant hos de nevnte historikerne Peter Burke, Timothy Brooks og Neil MacGregor. Hos dem framstår hverdagslivets gjenstander og enkeltmenneskers livshistorier som innganger til å forstå større samfunnsmessige prosesser. En tilnærming hvor den «store

historien» forsøkes fortalt gjennom mange små historier, kan visualiseres som et tankekart – der gjenstandene og menneskene som har eid dem, utgjør sentrum for flere assosiasjoner og fordypninger. Dette har vært en måte å arbeide på i TIDSROM, men det er også noe publikum skal kunne oppfatte i selve utstillingen. Tingene kontekstualiseres og skal inngå i en rekke sammenhenger. Men hvordan formidles denne tilnærmingen til publikum?

En sukkerkopp i porselen med monogram gitt til brudeparet Morten Juell og Sarah Chrystie i 1759 representerer innganger til å fortelle historien om personene som har eid dem, om bryllup og ekteskap, om store barneflokker og død i barselseng, men også om sosiale omgangsformer knyttet til kaffe og te – i tillegg til stilhistorie og materialkunnskap (Scott og Telste 2014, Scott 2014, Telste 2012, Telste 2014). Sukkerkoppen kan videre fortelle om import av porselen til Danmark-Norge fra Kina, om trelasthandel i Nordsjøen og om trekanthandelen i Atlanterhavet, som innbefattet handel med slaver og sukker. Den tar dermed opp vanskelige temaer om kolonialisering og utnyttelse av mennesker.

I utstillingen spiller gjenstandsutvalget og oppstillingen med på dette utvidede perspektivet. Te- og kaffeserviset er stilt ut sammen med flere portretter av Morten Juell og Sara Chrystie, og med Morten Juells lommebok, hans drikkepokal og bryllupsvest i silke. Publikum inviteres inn i parets private sfære gjennom personlige gjenstander, samtidig som de ved hjelp av tekster på skjermen får innblikk i forutsetningene for deres velstand og et mangfold av fortellinger som kan utledes fra de enkelte tingene.

I andre sammenhenger kan det være en samlet gjenstandsgruppe som representerer større samfunnsfenomener. En monter med hatter fra rundt 1900 danner et springbrett for fortellinger om mote, sosial mobilitet, nye yrkesmuligheter for kvinner og produksjon av nye forbruksvarer i utviklingen mot et moderne samfunn. Det understøttes både av tekstene i skjermen og av bilder på vegg som viser hatteproduksjon, hatteutsalg, portrettbilder og gatebilder av mennesker med hatt.

Ideen om at en enkelt gjenstand kan danne utgangspunkt for et mangfold av både små og store fortellinger, er i særlig grad koblet til utstillingens digitale løsning. Da publikum strømmet til den nyåpnede Bysamlingen i 1914, møtte de en utstilling som tilsynelatende forutsatte et sett med forkunnskaper eller veiledning fra en formidler. Tidens besøkende hadde



Denne monterer er kronologisk oppbygd med stoler, speil, tapeter, drakter og gjenstander fra 1600- til 1900-tallet. Her presenteres også flere familiehistorier i gjenstandsgrupper. Sammen med portretter av ekteparet Morten Juell (1734–1797) og Sara Chrystie (1736–1773) er personlige ting som deres bryllupsservise fra Kina, Leuchs bryllupsvest i silke og hans lommebok stilt ut. Utvidede fortellinger som kan utledes fra gjenstandene, formidles på skjermer. Foto: Stian Nybru / Norsk Folkemuseum.

også førstehåndskunnskap om den gamle kulturen som ble presentert (Sandberg 2003: 235). Den samme nærheten i tid har vi ikke lenger til det som stilles ut i TIDSROM, og det kan synes fjernt for oss. Det museene tilbyr i dag, kan, som medieforskeren Anders Johansen har pekt på, være like fremmed, like spennende og like forunderlig for folk av norsk som av pakistansk herkomst, eller for turister fra alle verdens kanter (Johansen 2002: 205–206).

I TIDSROM skal det være mulig for besøkende med ulike forutsetninger å kunne bevege seg rundt og hente ut kunnskap på egen hånd. I hver sone av utstillingen er det en rekke skjermer, hvor inngangsbildet viser en bildemosaikk av gjenstandene publikum har rett foran seg i monterer eller i interiøret. Ved å trykke videre på bildet av en gjenstand får man en grunnleggende tekst om denne gjenstanden, men også muligheter til å fordype seg i ulike fortellinger knyttet til den, og til bildespill eller videoer.

Denne informasjonen skal også være tilgjengelig gjennom en app, slik at publikum kan forberede seg før besøket, bruke den i utstillingen og til fordypelse når man kommer hjem.

Fraværet av gjenstandsetiketter rydder plass rundt gjenstandene og kan åpne opp for ulike opplevelser, tolkninger og formidlingsopplegg. Teknologien har gitt løsninger på utfordringer knyttet til informasjonsoppgaver som har vært vanskelige for museene, skriver Anders Johansen. Den nye informasjonsteknologien skaper grunnlag for en type fornying som best kan finne sted som en rendyrking av de formene for kommunikasjon som museene tradisjonelt alltid har stått for, fastslår han: «Kanskje er det slik at denne teknologien gir museet mulighet til å bli – ikke halvt bok, for eksempel – men museer tvers igjennom» (Johansen 2002: 202).

I sum handler innfallsvinkelen i arbeidet med TIDSROM om å sette gjenstandene og interiørene inn i nye, utvidede og mangefasetterte kontekster. For en utstillingsmedarbeider som skal jobbe ut fra denne metoden, stilles det store krav til kunnskapsinnhenting, det vil si i kontekstetableringen, som etnologen Ragnar Pedersen betegner denne arbeidsfasen som (2008: 60). Opplysningene om gjenstandene kan være sparsommelige, men gir små spor som ofte kan lede til ny kunnskap gjennom for eksempel arkivstudier, folketellinger, branntakster og omfattende litteratursøk. Videre skal denne informasjonen sammenkobles, velges ut og presenteres sammen med gjenstanden, i tråd med utstillingens hovedmål. Det er i dette samspillet mellom gjenstand, tekst og perspektiver at noe av kjernen i utstillingen ligger. Forholdet mellom de store og de små historiene forbindes dermed med hverandre, og anvendes som et grep i utstillingen når det gjelder konsept, arbeidsform og formidling. Kunnskapsgrunnlaget kan imidlertid bli så stort at utstillingen ikke kan favne alt sammen. Gjenstandene og interiørenes utvidede historie behandles derfor også i en egen bok som er tilknyttet utstillingen.

## Konklusjon

TIDSROM er en utstilling som er godt forankret i tradisjonen, men som også gir rom for nye perspektiver. Det som særlig kjennetegner TIDSROM, er hvordan kunnskapen om gjenstandene sammenføres med personbiografiske opplysninger og transnasjonale perspektiver. Hver for seg

blir fortellingene til gjenstandene viktige, men sett i sammenheng utfyller de hverandre og gir helt særegne innganger til historien. Innfallsvinklene som er valgt, fordrer en stor innsats i kunnskapsutviklingen om og rundt gjenstandene. Det kreves, fordi blikket på gjenstandene i dag selvsagt er annerledes enn de var for hundre år siden. De underliggende perspektivene er en måte å opparbeide ny kunnskap og nærme seg gjenstandene på, men kommer også, som jeg har vist, til uttrykk gjennom bestemte tematiske, romlige, pedagogiske og teknologiske grep i utstillingen.

## Noter

1. Heretter referert til som «TIDSROM» i artikkelen.
2. Samtale med førstekonservator Morten Bing ved Norsk Folkemuseum, november 2019.
3. Norsk Folkemuseum 1938.
4. Fotografier med motiver fra Bysamlingen, Norsk Folkemuseums fotosamling.
5. Samtale med kulturhistoriker Torgeir Kjos, september 2019.
6. Dagbladet 13.06.1958, s. 5.
7. Fotografier fra 1952 i Norsk Folkemuseums fotosamling, NF.04946-001-003, viser at det på ett tidspunkt har vært forsøk på en utvidet teksting i renessanserommet i Bysamlingen, i form av et hefte på veggen med enkle tekster og illustrasjoner. Opplysninger registrert til bildene foreller at kunsthistoriker Svein Molaug, som var konservator på Norsk Folkemuseum fra 1947 til 1956, var ansvarlig, og at tegningene ble utført av K. Sevåg i 1952. Det er imidlertid usikkert hvor lenge dette hang der, og det kan ikke ses på andre fotografier fra utstillingen.
8. Samtaler med kulturhistoriker Torgeir Kjos, konservator Kari-Anne Pedersen og førstekonservator Morten Bing ved Norsk Folkemuseum, april og mai 2019.
9. Den digitale løsningen er utviklet i samarbeid med KulturIT.
10. Norsk Folkemuseum 1938.
11. Forprosjektbeskrivelse Norsk Folkemuseum 2011:15.
12. Norsk Folkemuseum 1903, s. 9.
13. Norsk Folkemuseum 1938.
14. Sitat fra utstillingstekst i sone 6, TIDSROM.
15. Norsk Folkemuseum 1938.
16. Norsk Folkemuseum 1938.
17. Deriblant i Setesdalstunet, hvor formidlingen og innredningen er satt til det konkrete årstallet 1739, da Hallvor Jonsen Kjelleberg (1708–1769) bodde der; prosjektet med innredningen av leilighetene i OBOS-gården Wessels



gate 15 eller på Enerhaugen, der museet har samarbeidet med etterkommere av og tidligere beboere i husene. Senest i 2019 er museets oppføring av et gjenreisingshus fra Finnmark et eksempel på hvordan de store historiene belyses gjennom en familiehistorie og gjenskapingen av deres hjem. Når en ny innredning og formidling av Jærhuset blir klart i 2021, tar det også utgangspunkt i de som en gang bodde der. Se for eksempel: Bing, Morten og Sandvik, Birte 2013. Et lite stykke Enerhaugen. I: *By og bygd, Norsk Folkemuseums årbok nr. 45*, s. 158–179, samt andre artikler i denne utgaven av *By og bygd*.

## Litteratur

- Bjorli, Trond 2002. Museet som samfunnsutopi. Folkekultur og elitekultur på Norsk Folkemuseum 1894–1902. *Tidsskrift for kulturforskning*. 1:1, s. 41–62.
- Brook, Timothy 2008. *Vermeer's Hat. The 17th Century and the Dawn of the Global World*. New York, Bloomsbury.
- Burke, Peter 1997: *Varieties of Cultural History*. Cambridge, Polity Press.
- Danielsen, Åshild og Telste, Kari 2019. Skipper Nordberg og Napoleonskrigen. *Mennesket og havet. Norsk Maritimt Museums årbok*, s. 7–26. Trondheim/Oslo, Museumsforlaget.
- Eriksen, Anne 2009. *Museum. En kulturhistorie*. Oslo, Pax forlag.
- Eriksen, Thomas Hylland 2008. Når tradisjonen ikke lenger anbefaler seg selv. I Bjorli, Trond, Inger Jensen og Kari Telste (red.). *Tradisjon og fornyelse. Festskrift til Liv Hilde Boe. By og Bygd XLI*, s. 223–238. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Flaaten, Anine Nelson 2019. *Magdalena Elselenas kjole. En gjenstandsbiografi*. Masteroppgave i museologi og kulturarv. Universitetet i Oslo.
- Huseby, Hege B. og Henrik Treimo, Henrik (red.) 2018. Tingenes metode – Museene som tingsteder. [Online] URL: [https://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Museene-som-tingsteder-2018\\_LQ.pdf](https://www.tingenesmetode.no/images/PDF/Museene-som-tingsteder-2018_LQ.pdf)
- Johansen, Anders 2002. Museet i dagens mediesituasjon. I Johansen, Anders, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes (red.). *Tingenes tale. Innspill til museologi*, s. 192–208. Bergen Museums skrifter nr. 12. Universitetet i Bergen.
- Kjeldstadli, Knut 2013. Den norske transnasjonallhistorien. I Johnsen, Berit Eide (red.). *Sørlandet og utlandet. Transnasjonal kontakt, internasjonal påvirkning*, s. 15–29. Oslo, Cappelen Damm Akademisk.
- Kjus, Audun, Kristina Skåden og Kari Telste 2015. *Kulturgjenstander og gjenstandskultur. By og bygd*. 46. Trondheim, Museumsforlaget.
- Lien, Sigrid og Hilde Wallem Nielssen 2016. *Museumsforteljingar. Vi og dei andre i kulturhistoriske museum*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- MacGregor, Neil 2010. *A History of the World in 100 Objects*. London, Penguin.

- Maihaugen 2020. Impulser. [Online]. URL: <https://maihaugen.no/opplevelser/utstillinger/impulser> Lest 21.10.20
- Naguib, Saphinaz-Amal og Bjarne Rogan (red.) 2011. *Materiell kultur & kulturens materialitet*. Oslo, Novus forlag.
- Otto, Lene og Lykke L. Pedersen 1997. Livshistorie – livsforløpets historie – refleksjoner over livet som utstillingstema. I *Nordisk Museologi 1997-2*, s. 43–66.
- Pedersen, Kari-Anne og Marie Fongaard Seim 2016. Magdalena Elselenas kjole og portrett. I *Museumsbulletinen nr. 83*. 4/2016, s. 22–25. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Pedersen, Ragnar 2008. Gjenstand og tekst. I Bjorli, Trond, Inger Jensen og Kari Telste (red.). *Tradisjon og fornyelse. Festskrift til Liv Hilde Boe. By og Bygd XLI*, s. 59–79. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Risåsen, Geir Thomas 2016. Presten som kunne mer enn sitt fadervor. I: *Museumsbulletinen nr. 83*, 4/2016, s. 16–21. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Rogan, Bjarne 2011. Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet. I Naguib, Saphinaz-Amal og Bjarne Rogan (red.) *Materiell kultur & kulturens materialitet*, s. 313–381. Oslo, Novus forlag.
- Sandberg, Mark 2003. *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton, Princeton University Press.
- Schnitler, Carl W. 1911. *Slegten fra 1814. Studier over norsk embedsmannskultur i klassicismens tidsalder 1814-1840*. Kristiania, H. Aschehoug & Co.
- Scott, Erika Ravne 2014. Sukkerkopp. I *1814 – Spillet om Danmark og Norge. Utstillingskatalog*. Norsk Folkemuseum og Det Nationalhistoriske museum på Frederiksborg, s. 58–59.
- Scott, Erika Ravne og Kari Telste 2014. Små ting – store sammenhenger. Et te- og kaffeservise fra 1759. I *Museumsbulletinen nr. 76*, 2/2014, s. 22–25.
- Scott, Erika Ravne og Kari Telste 2016. *Tidsrom 1600-1914. Borgerskap og embetsstand. Prosjektbeskrivelse*. Internt dokument. Norsk Folkemuseum.
- Seim, Marie Fongaard og Kari Telste 2018. Kinesisk porselen og globale møter på 1700-tallet. I Johannessen, Randi (red. av Seim, Marie Fongaard og Kari Telste). *Kinesisk porselen i Norge på 1700-tallet*, s. 135–155. Trondheim, Museumsforlaget.
- Sørensen, Einar 2005. Gjenstander for livet. [Online] Drammens Museum. URL: <http://drammens.museum.no/utstillinger/gjenstander-for-livet#> [Lest 15.10.2020]
- Sørensen, Nils Arne 2009. Oversigter. Den transnationale vending? I *Historisk tidsskrift 2-2009*. København.
- Telste, Kari 2009. Visittstuen som speilbilde av global handel? Handels-patrisiat, selskapsliv og forbruk i Christiania omkring 1760. I *Heimen, bind 46*. 4-2009, s. 317–328.

- Telste, Kari 2012: An Eighteenth-Century Tea Table. The Materiality and Sociability of Tea and Coffee. I *Ethnologia Scandinavia*, vol. 42, s. 50–63.
- Telste, Kari 2014. Te- og kaffeservering og kvinnelig dannelse i 1700-tallets borgerskap. Et eksempel på dannelsens materialitet. I *Tidsskrift for kulturforskning*. 13:4., s. 4–18.
- Telste, Kari 2016. *Tidsrom 1600-1914. Borgerskap og embetsstand. Prosjektbeskrivelse forskning*. Internt dokument. Norsk Folkemuseum.
- Telste, Kari 2018. A Wedding Service and Transculturation. Chinese porcelain in Norway and the Danish Asian Company in China. I *Cultural History*, 7:1, s. 1–19.
- Ulrich, Laurel T., Ivan Gaskell, Sara J. Schechner, og Sarah Anne Carter 2015. *Tangible Things. Making History through Objects*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- Aall, Hans 1914. Norsk Folkemuseum. I *Fører gjennom Kristiania og nærmeste omegn*. Kristiania, H. Aschehoug & Co., s. 100–108.
- Aall, Hans 1925. *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer. Kort veiledning*. Oslo, Norske museers landsforbund.

### **Andre kilder**

- Kjellberg, Reidar 1958. Museene til for publikum? *Dagbladet*, 13. juni, s. 5.
- Norsk Folkemuseum 1902. *Norsk Folkemuseum. Illustreret fører og beskrivelse*. Kristiania.
- Norsk Folkemuseum 1903. *Beretning om foreningens virksomhed 1902*. Kristiania.
- Norsk Folkemuseum 1938. Bysamlingen. I *Norsk Folkemuseum. Fører med kart*. Oslo. Upaginert.
- Norsk Folkemuseum 2011. *Tidsrom. Impulser fra den store verden 1600-1900*. Forprosjektbeskrivelse.