

Museum som tidserfaring

Peter Forrás



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

2017

Dato for disputas: 17. november 2017

Innhold

Forord	5
Kapittel 1 – Museum som tidserfaring	9
Innledning	9
Avhandlingens problemstilling og forskningsspørsmål	11
Valg av forskningsobjekter – museer for fremskrittoptimisme og fremtidstap	18
Avhandlingens struktur	25
Del 1: Kristiania kunstindustrimuseum – mellom fremskritt-kritikk og modernisme	27
Del 2: Norsk Teknisk Museum – begynnelsenes magi	29
Del 3: Norsk Trikotasjemuseum – fortiden og ettertiden	31
Avslutning: avhandlingens konklusjoner og resultater	33
Metodisk tilnærming og materiale	35
Teoretiske perspektiver	42
Kapittel 2 –	53
Kristiania kunstindustrimuseum – et fremskritt-orientert museum?	53
Et nytt ord i en ny tid	53
Et museum for hjemmets interiør	56
Kristiania kunstindustrimuseums forhold til historie som vitenskapsfag	58
Kristiania kunstindustrimuseum i det norske museumslandskapet på 1870-tallet	62
Forholdet mellom nasjonalhistorie og stilhistorie i Kristiania kunstindustrimuseum	65
Skulpturmuseet som modell for Kristiania kunstindustrimuseums forhold til fortid	68
Hvordan ble fremskritt-begrepet oppfattet i tiden omkring etableringen av museet?	74
Samlingen som uttrykk for historisk tid	76
Nåtidens krav rammer inn tidserfaringene på ny omkring 1900	82
Moderne kunstindustri blir definert som «kontakt med tidens formsprog»	91
Kapittel 3 –	93
Fremskritt-kritiske impulser i Kristiania kunstindustrimuseum	93
Fantes det ulike tidssjikt i kunstindustri-begrepet?	93
Kunstteoretiske pregninger av kunstindustri-begrepet omkring 1870	95
Teknologibegrepets pregning av kunstindustri	100
Kunstindustri-begrepet og erindringens tid	105
Formsansens tidslige struktur	109
Et grunnleggende paradoks: historie som avdekning av de evige ting	112
Humanistiske idealer i fremskritt-kritikken	113
Maskinstormeren	116
Maskinen blir nøkkel til «tidsmessig utvikling»	120
«Den nye tids stil» – fra fremskritt til fremtid	123

Kapittel 4 –	131
Historieskrivingens betydning for tidserfaringer i Kristiania kunstindustrimuseum.....	131
Skriftliggjøringen av kunstindustri.....	131
Kataloger – gjenstander dateres	135
Kommenterte kataloger – ansatser til «oversigt» over tiden	139
Artikler og avhandlinger.....	141
Kunstarkeologi og kunsthistorie – to kunnskapsformer på kunstindustriens område.....	145
Kunstarkeologi som enhet av kunst- og kulturhistorie	147
Kunstindustriens stilhistorie mellom to temporale sjikt.....	152
Romliggjøringen av kunstindustriens historie.....	158
Ting og tid i kunstindustriens historie	165
Oppsummering av del 1.....	175
Kapittel 5 –	181
Teknikkbegrepets temporalitet	181
Konstruksjon som radikal begynnelse.....	181
Idégrunnet for Norsk Teknisk Museum	183
«Hvad er teknikk for noe?» – intellektuelle vilkår for teknikkhistorie	188
Antropologiske aspekter ved teknikkbegrepet i mellomkrigstiden	193
Hva slags historie var «oppfinnelsenes historie»?	200
Historie og forhistorie	203
Tegningen som historiens skapende øyeblikk.....	205
Motorens modernitet	208
Oppfinnerhastigheten som tidsmål	214
Kapittel 6 –	217
Teknikken og fremskrittet	217
I «teknikkens saeculum»	217
Ingeniørene – en profetisk profesjon?.....	221
Et historisk museum eller alltid «a jour værende museum»?	228
Teknikkens historie og den nære fortid	233
Periodiseringens prinsipper.....	239
«Fortiden er fremtidens speil»	241
Død fortid – levende museum.....	245
Norsk Teknisk Museum og foregripelsens tid	251
Kapittel 7 -	257
Teknikkhistoriske ansatser	257
Teknikkens fortider	257
Typologiens kontinuerlige tid	259
Arkeologiens innflytelse på teknikkhistorien tidlig på 1900-tallet.....	261

Det opprinneligste og det mest utviklede.....	263
Bokverket Oppfinnelsenes historie som bakteppe for teknikkens historie	265
Kontinuiteten i menneskets utviklingshistorie.....	267
Primitivismen i modernismen	269
Organprosjeksjonsteorien – sammenhengen mellom teknikk og kultur.....	271
Teknikk og erkjennelsenes utvidelse.....	275
Ansatser til et eget teknologihistorisk tidsperspektiv.....	279
Teknikkhistorie – del eller helhet?	282
Industrihistorie	285
Historien og «maskinalderen» som selvperiodiserende begrep	287
Teknikkhistoriske perspektiver realiseres i mellomkrigstidens kulturhistorie	292
Oppsummering av del 2.....	299
Kapittel 8 –.....	305
Bevaringsgrunner i industriminnevernet.....	305
Avindustrialiseringens tid.....	305
Avindustrialisering eller strukturforandring?	309
Norsk Trikotasjemuseum og historisk representasjon	313
Industriminne – aldersverdier og historiske verdier	317
Fremveksten av samtidsdokumentasjon omkring 1980	322
Hva var det samtidige i samtidsdokumentasjonen?.....	326
Industrimuseum som økomuseum.....	332
Stedstap og kulturminnevern	338
Museet som form og innhold.....	350
Kapittel 9 –.....	355
Industrisporene og Norsk Trikotasjemuseum.....	355
I grenselandet mellom minnested og museum	355
Tre spor av tid	359
Omvisning.....	360
Plansjer	364
Fotografi	367
Materielle spor etter industrien – to avgrensingsprinsipper	372
Industristedets beskrivelse – industriminne dokumentasjon og industriarkeologi.....	379
Spor uten grenser – fra industrimiljø til industrilandskap.....	384
Industrimonument eller industriminne?	392
Kapittel 10-.....	397
Den hørte fortid i Norsk Trikotasjemuseum	397
Muntlig, materiell og skriftlig historie.....	397
Muntlig historie og industrimuseer	401

Jeg og du	407
Arbeidsfolk i Salhus forteller – om maskiner og teknologi.....	410
«Levende historie» – det latente og det manifeste minnet	414
Det «levende museum» utfordres	421
Teknologihistoriske diskurser i industrimuseer	424
Norsk Trikotasjemuseums faglige orientering	430
Tiden i dokumentasjonsformene	432
Konklusjon	435
Fremtiden i det post-utopiske museum	436
Fortiden i det post-utopiske museum	442
Litteratur	447

Forord

Alt har sin tid. Nå er tiden kommet for å sette sluttstrek for et avhandlingsarbeid som sier at alt har sin tid, i og med at vi lager våre tidserfaringer gjennom fortellinger, historieskriving, lagringsteknologier, museer og kulturminnevern, og andre slags kulturteknikker. Tiden som «er inne» er ikke noe som kommer av seg selv, men også noe mennesker former ved å peke ut noe som fortidig og noe som fremtidig. I tiden som stipendiat i kulturvitenskap har jeg de siste 4-5 årene studert, lest og forsket på hvordan museer former våre oppfatninger av tid og historie, og på hvordan oppfatninger av tid og historie har kommet til uttrykk i tre konkrete museer. Noen vil kanskje si at nå er det på tide å se fremover og mot nye emner og spørsmål. Det akter jeg også å gjøre i tiden som kommer. Men som de fleste andre forord er i realiteten dette forordet et etterord, og derfor et tilbakeblikk på det som har skjedd i tiden som stipendiat ved Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap ved Universitet i Bergen.

Avhandlingen har blitt en undersøkelse av hvordan forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid har blitt erfart, fortolket og verdsatt i tre ulike museer; Kristiania kunstindustrimuseum, Norsk Teknisk Museum og Norsk Trikotasjemuseum. Museene jeg har studert er kulturelle fortetningspunkter der en konkret og empirisk kan forske på hvordan tid i en kultur erfares og formes. Hvert museum er dannet i tre ulike perioder av sterk teknisk-industriell modernisering, henholdsvis på 1870- og 80-tallet, på 1920- og 30-tallet og på 1980- og 90-tallet, og har gjennom samlingsvirksomheten direkte eller indirekte tematisert slike moderniseringsprosesser. Derfor har disse museene sett like mye fremover i tid og på sin egen samtid, som på fortiden. Da disse museene ble til ble de begrunnet både ved at de skulle samle og bevare materiale fra fortiden, men også ved at de skulle sette samfunnet i stand til å forstå samtiden og foregripe den fremtidige utvikling. En utvikling som en mente ble drevet frem av nye måte å produsere varer og ting på.

Det mest interessante jeg har lært i løpet av arbeidet med denne tematikken har derfor vært at det ikke bare er synet på fortiden, men også synet på fremtiden som kan gi en nøkkel til å forstå hvilken rolle museer kan spille i kulturelle fortolkninger av historie. Gjennom arbeidet med de tre museene har jeg både støtt på ulike fortidige

fortider, altså på historisk spesifikke oppfatninger av hvorfor fortiden er viktig, og på ulike fortidige fremtider, altså på historisk spesifikke oppfatninger av hva fremtiden er og kan bringe – om den representerer fremskritt, håp, utopier eller forfall og en ukjent eller åpen kommende tid. En gang fantes en ukuelig fremskrittsoptimisme som også styrte historiefortellingene i museene, nå ser det ut til at museene forteller historier uten å gi dem en bestemt retning eller mål.

Da jeg begynte å arbeide med prosjektet høsten 2012 kom jeg til et fagmiljø i kulturvitenskap jeg bare delvis kjente fra før. I utgangspunktet hadde jeg hovedfag i filosofi, og var og er fremdeles preget av dette. Samtidig hadde jeg fått en interesse for museer og kulturminnevern blant annet gjennom min samboer som arbeidet innenfor feltet. Jeg ble svært godt tatt imot av fagmiljøet i kulturvitenskap som jeg oppfattet som åpen for tilnærminger til museologi og kulturminneforskning som hadde islett av mer idé- og vitenskapshistoriske elementer. Noe av det første biveilederen min Nils Gilje spurte meg om var om jeg (faglig sett) «hadde skiftet identitet», siden jeg kom til kulturvitenskap med bakgrunn i et annet fag. Svaret på dette er jeg fremdeles usikker på, men jeg vil takke både Nils og ikke minst Hans-Jakob Ågotnes, som har vært hovedveilederen min, for åpenhet og interesse for å arbeide med museologi ut fra et vidt spekter av tilnærminger og forskningstradisjoner. De har gitt meg mulighet til å bygge videre på noen av de tilnærminger jeg kjente fra før, samtidig som de har gitt meg innspill til å ta i bruk nye og (den gang) ukjente kulturvitenskapelige tenkemåter.

Ellers vil jeg også nevne forskningsgruppen «Historieforståelse, historiebruk og minnepolitikk» ved AHKR, som for meg har vært den viktigste arenaen for å diskutere problemstillinger avhandlingen direkte eller indirekte berører. I begynnelsen av stipendiatperioden min arrangerte forskningsgruppen flere gode konferanser, blant annet om industrielle kulturminner og minnepolitikk. Her har Hans-Jakob vært primus motor, og fortjener en stor takk for å ha holdt i trådene. Ellers vil jeg og si takk til Torunn Selberg, Eva Reme, Bente Alver, medstipendiat Sara Kohne, Tove Fjell og Haci Akman for å ha bidratt til det gode fag- og arbeidsmiljøet på kulturvitenskap. De siste to årene av stipendiatperioden har jeg også hatt gleden av å bli kjent med Tone Hellesund og Kyrre Kverndokk og med deres engasjement for kulturvitenskap. Fra lesegruppen som hjalp meg med innspill i slutfasen vil jeg nevne Eva, Torgeir Rinke

Bangstad og Teemu Ryymin. Takk for at dere tok dere tid til å komme med konstruktiv kritikk og konkrete tilbakemeldinger på teksten. Av personer som ikke har vært en del av fagmiljøet i kulturvitenskap, men som likevel har vært viktige faglige samtalepartnere både før og under stipendiattiden, vil jeg nevne min tidligere lærer i filosofi Arild Utaker, og mine to gode venner Espen Edvardsen og Matti Wiik som relativt regelmessig har møttes til en slags fagkritisk lunsj i kantinen på Sydneshaugen. Her vil jeg også nevne min samboer Ann Kristin Ramstrøm som jeg har kunnet diskutere med underveis.

Det er ikke alle forunt å ha en samboer som er like interessert og kunnskapsrik om industrielle kulturminner og museum som Ann Kristin. Vi har besøkt mange museer og kulturminner sammen, og har en sterk felles interesse i dette som jeg setter stor pris på. Det er heller ikke tilfeldig at samboer nevnes til slutt. Som kjent kommer det viktigste til slutt. Ann Kristin har de siste fem årene gjort ufattelig mye for å tilrettelegge for at jeg har fått arbeide med avhandlingen i fred og ro, jeg vet nesten ikke hvordan jeg kan gi en motgave som kan veie opp for denne store rausheten! Dessuten må jeg trekke frem mine to tålmodige barn Timea og Imre, som periodevis har fått alt for lite oppmerksomhet fra sin far. De har også blitt tatt med på museer i inn- og utland og kjenner etter hvert museumslandskapet i Bergen og omegn like godt som sine foreldre. Jeg tror og håper de har hatt det gøy sammen med sine to museumsinteresserte foreldre, samtidig som vi i den kommende tiden skal gjøre både dette og andre gøye ting de skal få bestemme selv.

Bergen, 27. oktober 2017

Peter Forrás

Kapittel 1 – Museum som tidserfaring

Innledning

I den kjente science fiction-romanen *Tidsmaskinen* av H.G. Wells fra 1895 skildres en tidsfarer som har reist inn i fremtiden, til år 802.701 etter Kristus, og blitt frastjålet tidsmaskinen han brukte på reisen. En strevsom kamp for å vinne tidsmaskinen tilbake fra fremtidsfolket morlokkene, som har tatt maskinen fra ham, tar til. I et av kapitlene i boken kan en lese om tidsfareren på leting etter tidsmaskinen idet han og hans fremtidskjæreste Weena kommer til en forfallen bygning dekket av grønt porselen. Etter å ha gått inn i bygningen som engang må ha vært et palass, innser tidsfareren at han har kommet til det som det som en gang hadde vært South Kensington Museum, ett av Englands største og viktigste museer, grunnlagt i 1852 i kjølvannet av verdensutstillingen i London i 1851. Både verdensutstillingen og South Kensington Museum, senere omdøpt til Victoria & Albert Museum, sprang ut av en solid tro på fremtiden, representert ved teknologi, industri og vitenskap. I museet ble historien fortalt som en historie om fremskritt. Men i *Tidsmaskinen* har museet blitt til en ruin, museumsgjenstandene har forvitret. Det som engang hadde vært en samling av fossiler er gått i oppløsning, museumsmontrene er ødelagt eller fjernet, utstoppede dyr, mumier og glasskrukker har blitt til støv eller knust. «Det var synd, for jeg skulle gjerne ha sett nærmere på de gradvise forandringer som hadde gjort det mulig for menneskene å få herredømme over naturen», sier Wells' tidsfarer til seg selv. I fremtiden han forteller om hadde fremskrittet i form av herredømme over naturen selv blitt et minne, og dette minnet var nå blitt skadet ved at også maskinutstillingen ved det som en gang hadde vært South Kensington Museum var svært forfallen. Maskinene var svært rustne, og tidsfareren undres over hva de en gang kan ha vært brukt til «[t]il å begynne med var jeg så forbløffet over dette oldtidsmonumentet fra en

intellektuell tidsalder at jeg ikke tenkte på hvilke muligheter som kunne finnes her. Til og med tanken på tidsmaskinen ble skjøvet litt i bakgrunnen».¹

Uten å være klar over det var Wells her inne på det som i vår tid har blitt et grunnleggende topos i synet på den teknisk-industrielle moderniteteten, nemlig at selv dens tilhørende fremskrittsoptimisme og fremtidsorienterte innstilling er forgjengelig. Det som engang var fremtidshåp og en nær forestående virkeliggjøring av utopien, har ikke bare havnet på museum: også museet som skulle bevare det har selv gått under i en dystopi der ikke en gang de institusjoner som skal bevare fortiden for ettertiden overlever. South Kensington Museum skildres som en fortidig fremtid. Emnet for denne avhandlingen er ikke science fiction-litteratur fra forrige århundreskifte. Men Wells' skildring av South Kensington Museum danner en allegori for essensen av temaet som har opptatt meg i avhandlingsarbeidet, nemlig forholdet mellom museer og menneskers erfaring av tid og historie. Tidsfareren til Wells representerer et museumsbesøk som viser noe som er grunnleggende og kanskje av den grunn oversett i forbindelse med museene, nemlig at museer og museumsbesøk handler om tidserfaringer som omfatter både fortid, nåtid og fremtid i ett. Museene utgår fra visse forestillinger om hvordan tiden henger sammen, de er knyttet til bestemte forventninger om å bevare fortiden for all ettertid, og de står i et bestemt forhold til forestillinger om hva som er samtid og hva som er den aktuelle virkelighet. De forteller ikke bare «historie» forstått som retrospektive fortellinger om hvordan det har vært. Museene inngår i en bredere kulturell produksjon av tiden, der det er rettere å snakke om at fortiden på museene dannes i en vekselvirkning med kulturelle forestillinger om hva som er nåtid og hva som er fremtid.

Tidsfarerens møte med det forfalne museet er fra Wells side en vri på den «normale» måten en museumsbesøkende ordner forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Wells tidsfarer ser museet fra et ståsted i tiden der fortiden sees i lys av den formen for fortid den *kan bli* en gang i fremtiden. Det er en «fremtidig fortid» sett fra museets ståsted, samtidig er skildringen en «fortidig fremtid» *for oss* siden den horisonten og de erfaringene Wells skriver ut fra langt på vei er forsvunnet i vår tid. Hans skildring er både nær oss ved at vi kan kjenne igjen noe av måten teknologi og

¹ H. G. Wells, *Tidsmaskinen*, trans. Peter Lorentzen (Oslo: Hjemmets bokforlag, 1987 [1895]).

fremskritt knyttes sammen, samtidig er det en fjern beskrivelse, siden den fremtidige tilstand som Wells forestiller seg ikke er i stand til å ta høyde for de faktiske utviklingstrekk som vi i dag vet har funnet sted innenfor teknologi, vitenskap og industri. Forestillingen om tidsmaskiner og menneskers mulighet til å se utover sin egen tid, og om forholdet mellom utopier og dystopier, og de litterære grep som blant annet Wells gjør ved å bringe sammen det «utdaterte» og forlatte med det nye og det fremtidige og kontrastere museumsinstitusjonen med «fremskrittet», leder inn i en mer allmenn kulturvitenskapelig og kulturhistorisk problematikk som danner utgangspunktet for denne avhandlingen. Nemlig at museer er institusjoner som former erfaringene av sammenhenger fortid, nåtid og fremtid som en helhet – med ett ord de former *tidserfaringer* - og at dette er noe som varierer med hva slags museum det er snakk om, med tid og sted, og med de narrative, vitenskapelige og symbolske ressurser som står til rådighet for museet.

Avhandlingens problemstilling og forskningsspørsmål

Med begrepet tidserfaringer sikter jeg til de måter forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid finner sted på og leves, i og med mennesker som symbolskapende vesener. Det vil si at det ikke er snakk om tidserfaringer slik de arter seg i menneskers «indre» sansning, men om tidserfaringer som er formidlet og formet via de symbolske former – ord og medier – som forekommer i og rundt museene. Jeg vil bruke uttrykket tidserfaring fremfor det nærliggende «historisk bevissthet» eller «historiekultur», for å markere at tidserfaringer favner både om forholdet mellom nåtid og fortid, og om forholdet mellom nåtid og fremtid. Begge disse dimensjoner – en symbolsk skapt fortid og en symbolsk skapt fremtid – preger museenes virksomhet, selv om en kanskje intuitivt vil tenke på museene som «historiske» i betydningen av nåtidens forhold til fortiden.² Tidserfaringer i denne betydningen kan variere fra individ til individ, og mellom ulike kulturelle miljøer, selv om de som symbolsk formidlet ikke kan være «private». Avhandlingens problemstilling er å undersøke hvilke tidserfaringer som

² Uttrykkene «symbolsk fremtid» og «symbolsk fortid» er hentet fra Ernst Cassirer, *Et essay om mennesket* (Oslo: Aschehoug, 1965), 56. Å beskrive menneskers symbolske forming av tiden karakteriserer han som en «kulturens fenomenologi».

finnes i museer, og se på hvorvidt de er fortidsorienterte, nåtidsorienterte eller fremtidsorienterte. Hvilken tidsdimensjon preger tidserfaringene sterkest, hva slags forhold mellom dem uttrykkes og etableres i og med museene? Hvilke forventninger eller forhåpninger har preget ulike museumsetableringer, hvordan har ulike oppfatninger av hva som er samtidig virkelighet gitt opphav til ulike museumsprosjekter, hva slags syn på fortiden har det vært snakk i ulike museumstyper? Hvordan har forventninger formet fremstillingen av fortiden, og omvendt? Kort sagt, hvordan ulike slags erfaringer av forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid har vært utgangspunktet for ulike museer, og hvordan har museene konkret gitt uttrykk for og respondert på ulike måter å ordne tiden på? Er tidserfaringene knyttet til oppkomsten av museer ensartede, eller finnes det flere og motstridende tidserfaringer knyttet til (tilsynelatende) enhetlige museumsprosjekter?

Hensikten min er å vise at abstrakte størrelser som «tid» og «historie» i museer, er noe som dannes som et resultat av et bredt spekter av konkrete kulturelle prosesser. Tid og historie finnes ikke som noe objektivt gitt i museene, tiden *som erfart* er noe vi gjør og sier gjennom språkbruk og symbolske former. Jeg skal forsøke å gi en detaljert og konkret beskrivelse av tidserfaringene ved museene, ved å se på tre typer empirisk materiale. For det første samlinger og samlingsprogrammer: hvilke typer periodisering, kronologi og tidsavgrensning kjennetegner de ulike museenes samlingsprogrammer? Fra hvilken tid ble det samlet, og for hvilken tid ble det samlet, fantes det bestemte (fremskritt)ideologiske eller historiefilosofiske program som styrte samlingsvirksomheten? For det andre skal jeg se på hvilke kunnskapsregimer som fantes i de ulike museumsprosjektene. Hvilke former for historiske vitenskaper har forekommet ved museene? Hvilken rolle har skreven historie spilt ved de ulike museumsprosjektene i deres strukturering av tid og historie? Hva slags prinsipper for periodisering har de operert med, i hvilken grad har de historiske fagene vært preget av utviklingsteori, fremskrittoptimisme eller forfallstenkning? For det tredje skal jeg se på hvilken type material museene har samlet på, og på hvilke bevaringstekniske hjelpemidler som har blitt brukt i samlings- og bevaringsarbeidet. Ulike typer material har blitt tilskrevet ulik kildeverdi og ulik historisk verdi, dessuten har tekst, bilder og ting virket på ulike måter med tanke på tidsaspektet. Kildenes bestandighet, varighet

og utsagnskraft på tvers av tidsdimensjonene har blitt vurdert på ulike måter. Hvordan virker ulike lagringsmedier på erfaringen av nærhet eller avstand i tid?

Disse forskningsspørsmålene danner et første nivå i problemstillingen som henger sammen med det neste, som plasserer disse spørsmålene i en aktuell kulturvitenskapelig problematikk: Kan vi peke på visse overordnede mønstre for tidserfaringene i museene, altså det som i nyere kulturteori betegnes som «historisitetsregimer» som viser til allmenne kulturelle mønstre for tidserfaring som kan være mer eller mindre fortidsorientert, nåtidsorientert eller fremtidsorientert? Ifølge kulturteoretikeren Francois Hartog er nemlig ulike historisitetsregimer ulike kulturhistoriske perioder som har fulgt etter hverandre i europeisk historie, der et førmoderne/tidlig moderne historisitetsregime som primært er orientert mot fortiden blir svekket omkring 1800, da det moderne historisitetsregimet som primært er rettet mot fremtiden vokser frem, mens et senmoderne tidsregime er nåtidsorientert og er noe som er i ferd med å utvikles i de siste 30 årene.³ Men i hvilken grad er det dekkende å snakke om at tidserfaringene i museene er formet av slike «historisitetsregimer»? Kan vi snakke om ulike tidserfaringer innenfor det samme historisitetsregimet, eller formes de homogent og motstandslost i samsvar med det gjeldende historisitetsregime? Dersom vi med tidserfaringer forstår mer partikulære og spesifikke relateringer av fortid, nåtid og fremtid, og med tidsregimer mer allmenne kulturelle mønstre for tidserfaring, hvordan ser forholdet mellom dem konkret ut i bestemte museer?

Jeg avgrensner meg til å undersøke forholdet mellom tidserfaringer og tidsregimer gjennom tre bestemte museer: Kristiania kunstindustrimuseum (fra 1925 kalt Kunstindustrimuseet i Oslo), Norsk Teknisk Museum og Norsk Trikotasjemuseum. Hvorfor det er akkurat disse museene som tas opp og hvilken metodisk tilnærming jeg har brukt for å belyse problematikken, kommer jeg tilbake til lenger ut i innledningen, men jeg kan allerede her antyde at det har å gjøre med ønsket om å prøve ut forklaringskraften i teorien om det moderne historisitetsregimet som en særlig fremtidsorientert ordning av tidserfaringene.

³ Francois Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time* (New York: Columbia University Press, 2015), 97–99.

Før beskrivelsen av utvalg av museer, materiale og metodikk kan gi mening, vil jeg presisere hva jeg er ute etter å få frem ved å ta opp forholdet mellom museer og tidserfaring mer prinsipielt. Hva menes her med tidserfaring mer spesifikt? Når jeg her og i det følgende snakker om å undersøke hvordan tidserfaringer blir formet i og med museer, er det snakk om tid i betydningen *historisk* tid. Med det mener jeg måten mennesker koordinerer og rytmiserer forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid, og måten forholdet mellom de tre tidsdimensjonene blir forstått og verdsatt. Historisk tid i denne betydningen er definert i motsetning til naturlig tid, og har ingenting å gjøre med kulturhistoriske periodiseringer som skillet mellom før-historisk/arkeologisk og historisk tid. Med historisk tid menes her tidserfaringer som er formet av kulturelle prosesser, og ikke ene og alene av en naturlig kronologi knyttet til enten dager, sesonger, eller fødsler og død. Jeg støtter meg på historieteoretikeren Reinhart Kosellecks begrep om historisk tid, som definerer den som tiden mennesker former subjektivt idet man koordinerer fortiden med fremtiden.⁴ Ved siden av den naturlige tiden, som er kjennetegnet av regelmessig tilbakevendende og homogene enheter av tid som sekunder, timer, år og som måles av ulike tidsmålingsinstrumenter som for eksempel klokken, er den historiske tiden noe som forutsetter, men er ureduserbar til kronologi. Historisk tid kan forstås som det som skjer og gjøres i en bestemt nåtid som på den ene siden referer til et «erfaringsrom» der visse deler av fortiden fastholdes i nåtiden, og på den andre referer til en «forventningshorisont» som preges av bestemte forventninger til fremtiden. Som erfart og forventet tid er det snakk om fortid og fremtid slik de trer frem i en bestemt nåtid. Tiden som erfart følger ikke en kronologisk orden, men kan aksentuere ulike deler av fortiden, foreta sprang over visse tidsavsnitt, og inneholde flere lag og varigheter.⁵ Fremtiden kan også foregripes på ulike måter og gis ulik mening, ettersom den er nær forestående eller langt fremme, og ha ulik betydning alt etter hvilket innhold den forventes å få, og ut fra hvilken type «subjektivitet» den modelleres ut fra: individ, bestemt sosial gruppe, generasjoner, et

⁴ Reinhart Koselleck, *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002), 111.

⁵ Koselleck formulerer det slik; «Chronologically, all experience leaps over time; experience does not create continuity in the sense of an additive preparation of the past», *Futures past: on the semantics of historical time* (New York: Columbia University Press, 2004), 260.

kommende religiøst, kulturelt eller politisk fellesskap, etc. Erfaring og forventning er metahistoriske kategorier som kan gi utgangspunkt for empiriske studier av historisk tid, som ifølge Koselleck legemliggjøres i bestemte ord og begreper som «fremskritt» eller «forfall» som uttrykker en bestemt relasjon mellom erfaring og forventning.⁶

Det jeg skal gjøre i denne avhandlingen er å ta dette perspektivet på historisk tid inn i en konkret analyse av tre museer, og anvende det som et redskap til å beskrive hvordan de ulike fortidene de tre museene referer til, også er produkter av visse måter å orientere seg i den historiske tiden som vi kan identifisere konkret i tidserfaringene som gjøres i og med museene: i måten de ble aktualisert som museumsprosjekter, gjennom måten endrede fremtidsutsikter gjorde nye sider ved historien viktig, i hvilke begreper og idékomplekser museene knyttet an til idet visse historier skulle fortelles gjennom ord eller ting, og i hvilke medier/kanaler en mente at akkurat denne historien skulle fortelles eller bevares. I museene eksponeres man ikke for tiden i seg selv, men for ulike aspekter ved tidens symbolske form: gjennom ord og begreper, betydningsbærende ting, eller med medier som skal bevare opplysninger om tingene. Med dette vil jeg vise at den litt forslitte metaforen for museet som «tidsmaskin», likevel har noe for seg fordi vi da kan få et innblikk i hvordan tid er noe som *gis betydning* i og med relasjonene som skapes mellom fortid, nåtid og fremtid. Slikt gjøres og kommer til uttrykk i nettopp museene. Men som vi skal se, går ikke denne «tidsmaskinen» bare i retning av fortiden, den kan også gå fremover i tid, slik Wells sender tidsfareren fremover i tid for så å oppdage sin egen tid som fortid i fremtiden. At museene er definert ved fortidsorientering har blitt en vedtatt sannhet, mens vi kanskje overser det faktum at museene også har gitt bilder og beskrivelser av samtiden og fremtiden, og vi overser hvordan de fortidene som fremstilles bærer avtrykk av bestemte forventningshorisonter og interesser i å beskrive hva som er den pågående utvikling i et bestemt historisk øyeblikk. Museene har gitt fremstillinger av fortiden, men også av nåtiden og i enkelte tilfeller direkte av fremtiden.

Innenfor museumsforskningen har det historiske ved museene i hovedsak blitt behandlet som et spørsmål om hvordan nåtidens interesser former fremstillingen av

⁶ Ibid., 259. Se også Ernst Cassirer for en liknende utlegning av forventning som en uomgjengelig del av menneskets tidserfaring, Cassirer, *Et essay om mennesket*, 57–60.

fortiden. Minneteoretiske perspektiver har også vært sentrale, men tidserfaring forstått som en koordinering av forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid har i mindre grad blitt trukket inn i den empiriske forskningen på museene. Med unntak av ansatser i historiebruksforskningen som har basert seg på undersøkelser av narrative mønstre, er undersøkelser av tidserfaringer i museer som inkluderer betydningen av prospektive og kontemporære aspekter viet liten oppmerksomhet. Historiebruksforskning som har tatt opp det indre forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid i museums- og kulturminnesammenhenger er blant annet Peter Aronsson, som forsker på historiebruk som noe som er knyttet til narrative strukturer eller historiekulturelle «grunntroper».⁷ Med det sikter han til ulike måter å fortelle om et forløp, som fanger relasjonen mellom erfaringsrommet, nået og forventningshorisonten på ulike måter, alt etter som det er en fortelling om fremskritt, forfall, gullaldre, eller «intet nytt under solen». Men jeg oppfatter forskning på historisk tid i betydningen over som vinklet på en noe annen måte enn forskning på fortellinger, selv om det å fortelle åpenbart kan være et element i struktureringen av historisk tid. Forskjellen er at det jeg vil fokusere på er selve grensedragningene mellom fortid, nåtid og fremtid som sådan og ikke bare som et utgangspunkt for narratologiske studier. Om det skilles skarpt eller bygges overganger, eller om det ikke finnes skarpe skiller i det hele tatt, om den ene eller andre tidsdimensjonen verdsettes over de andre, er spørsmål som også kan belyses ved samlingsstrategier, emnebegreper og museenes faglige orientering.

Forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid skal altså ikke forstås som tre dimensjoner som er naturlig gitt, men som et forhold som enten kan innebære en fortidsorientering, nåtidsorientering eller fremtidsorientering, og det kan være kulturell kamp om hva som skal være den rådende/normale temporale orientering.⁸ Kort sagt, grensedragningene uttrykker og etablerer makt og verdier. Å kunne klassifisere praksiser eller ting som tilhørende fortid, nåtid eller fremtid er noe av det mest grunnleggende i utøvelsen av kulturell makt og verdsetting. Dette er også en av grunnene til at begrepet «historisitetsregimer» er interessant. Det kan, ved siden av

⁷ Peter Aronsson, «Kulturarvets berättelser – industriarvets mening,» i *Otydligt. Otympligt. Otaligt. Det industriella kulturarvets utmaningar*, (red.) Annika Alzén og Birgitta Burell (Stockholm: Carlsons, 2005).

⁸ Chris Lorenz og Berber Bevernage, «Breaking up time: negotiating the borders between present, past and future,» (Vandenhoeck & Ruprecht, 2013).

periodisering, fungerer som et analytisk redskap til å avnaturalisere tilsynelatende selvsagte måter å erfare historisk tid på. Utgangspunktet mitt er at tidserfaringer formes symbolsk og relasjonelt: det vil si at når synet på fremtiden endrer karakter, så endrer samtidig fortiden og nåtiden karakter, og omvendt. Med det relasjonelle vil jeg rette oppmerksomheten mot at måten museene virker på vårt forhold til tid kan være langt mer sammensatt enn det man kunne anta dersom man uten videre aksepterer at museer er fortidsrettede institusjoner som kan beskrives i lys av bruk av fortiden i nåtiden. At museer sees som tilbakeskuende institusjoner er imidlertid verken rart eller galt. Den nære koblingen mellom museum og fortid eller museum og historie, har mange museer lagt opp til selv, og for en rekke viktige museumstyper er den retrospektive orientering dokumentert i forskningen på museer og museumshistorie.⁹ Folkemuseet regnes gjerne som et fortidsrettet museum, og en uttalelse om Norsk Folkemuseum fra Moltke Moe i 1902 passer godt inn i bildet av museer som institusjoner rettet mot en forgangen fortid, om Norsk Folkemuseum heter det at «Det vil give os adgang til selv at iagttage det gamle liv og dets kultur».¹⁰

Men dersom man begynner å grave i hvordan en fortid blir laget som fortid og problematisere om det er slik at det er dekkende å si at alle typer museer er historiske institusjoner, vil en kunne vise at historisk tid kan omfatte mer kompliserte relasjoner mellom fortid, nåtid og fremtid og er avhengig av typen museum det er snakk om. På den ene siden kan et fortidsorientert museum utgå fra implisitte forestillinger om fremtiden og om arten av nåtidens forbindelse med fortiden, på den andre siden finnes det uttrykkelig fremtids- og samtidsorienterte museer som har sett på fortiden som en ballast en bør kvitte seg med for å hurtigere bevege seg inn i nåtiden og fremtiden. I 1935 omtales for eksempel Norsk Teknisk Museum på følgende måte av Georg Brochmann «Man må med andre ord være klar over at verden er blitt beriket med en helt ny kulturinstitusjon, som helt og holdent er basert på de nye tekniske muligheter, en nyskaping av fundamental art; fordi både det stoff som behandles og metodene som benyttes er fremgått av den nye tidsalder, og er innstilt på den kommende, da

⁹ Anne Eriksen, *Museum – en kulturhistorie* (Oslo: Pax, 2009), 75.

¹⁰ Norsk Folkemuseum, *Norsk folkemuseum: illustreret fører og beskrivelse* (Kristiania: Museet, 1902), 2.

teknikkens resultater skal bli til glede og berikelse for alle».¹¹ Denne avhandlingen er lagt opp slik at det både i perspektiv og valg av museumstyper, blir mulig å avdekke en mer kompleks forming av historisk tid der alle tre dimensjoner – fortid, nåtid og fremtid – kan tas i betraktning. Emnekretsen museene var eller er etablert rundt har stor betydning for hvilke betingelser tidserfaringene gis, i og med at det er rundt dem museene utvikler periodiseringer, historisk kunnskap og bestemte forventningshorisonter. Emne som vil tas opp her er allerede antydnet med stikkordene kunstindustri, teknikk og industri, og som jeg skal vise rommer hvert emne sine bestemte temporale strukturer som gir spesifikke betingelser for tidserfaringer i og med de respektive museene. Videre skal vi se at disse tre emnene har gjort at de tre museenes fremvekst er preget av spenninger med tanke på håndteringen av tid og historie. På grunn av en betydelig fremtids- og samtidsorientering, har den selvsagte fortidsorientering som tradisjonelt har vært knyttet til museene blitt utfordret.

Valg av forskningsobjekter – museer for fremskrittsoptimisme og fremtidstap

Artikulasjonen av historisk tid berører i prinsippet alle museer gitt at de former og formes av mennesker som eksisterer i et forhold til tiden.¹² Men selv om museer i en betydning da har eksistensielle implikasjoner ved at de berører menneskers væren i tiden, er denne avhandlingens mål langt mer beskjedent og avgrenset til å undersøke de kulturelle betingelser for tidserfaring som kommer til uttrykk i tre spesifikke museer: Kristiania kunstindustrimuseum, Norsk Teknisk Museum og Norsk Trikotasjemuseum. Hvorfor er akkurat disse museene valg ut som studieobjekter? De tre museene er beslektede i den forstand at de i sin samtid var og er assosiert med det som ble/blir regnet som fremtiden og at historieoppfatningen i museene har stått i forbindelse med ulike fremskrittetsbegreper. Alle de tre museene var og er ved siden av en retrospektiv dimensjon også forbundet med endringer i forventningshorisontene.

¹¹ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingskipenes hus, Bygdøy* (Oslo: Museet, [1935]).

¹² Historisk tid forstått på denne måten er metahistoriske eller antropologiske kategorier som forutsettes teoretisk. Om «metahistorie» hos Koselleck i denne betydning, se Helge Jordheim, «Against periodization: Koselleck's theory of multiple temporalities,» *History and Theory* 51, nr. 2 (2012): 153. Og Paul Ricœur, *Minne, historia, glömska* (Göteborg: Daidalos, 2005), 434. Jeg kommer tilbake til disse begrepene mer utførlig i avsnittet om teori og forskningshistorie.

Kunstindustri, teknikk og industri ble og blir presentert både retrospektivt, kontemporært og prospektivt. Disse emnene var av en slik natur at de ble lest og forstått som symptomer eller tegn for hva som var virkelig nå og for hva som kom til å komme i fremtiden. Dessuten har forventninger om en kommende utvikling som har gitt farge til måten fortid og nåtid blir fremstilt. Det vil si at skillene mellom fortid, nåtid og fremtid ikke bare har vært tilstede som følge av et menneskelig grunnvilkår, men og ved at selve tematikken har vært en del av kulturelle forestillinger om fremskritt gjennom arbeid, om sosiale utopier, og om hva det vil si å leve i en moderne tid. Kunstindustri, teknikk og industri har dannet symboler for modernitet og fremtid, slik at museer som har etablert seg rundt disse emnene går inn i felt som allerede var/er ladet med tanke på historisk tid.

Noe av den historiske bakgrunnen for å samle disse tre museene i en og samme problematikk, er forbindelsen til de kulturelle implikasjoner av industriell vareproduksjon og om spørsmålet om dannelsen av industrimuseer kunne sees i forlengelsen av forestillingen om et postindustrielt samfunn og svekket tro på industri og teknologi som positive krefter i samfunnsutviklingen. I teknologi- og industrihistorie skilles det gjerne mellom tre industrielle revolusjoner: den første knyttet til dampmaskinens utbredelse fra omkring 1850, den andre til elektrisitet og forbrenningsmotoren omkring 1900 og den tredje til datamaskinen og såkalt «informatisert produksjon» fra 1970-tallet.¹³ I tid sammenfaller fremveksten av kunstindustrimuseer, tekniske museer og industrimuseer med disse tre trinnene i teknologi- og industrihistorien. Kunstindustrimuseer, tekniske museer og industrimuseer fremkommer på mer eller mindre samme tid i ulike land; kunstindustrimuseene i og med at håndverket blir utfordret av maskinproduksjon mot slutten av 1800-tallet, tekniske museer i og med dannelsen av vitenskapsbasert teknologi tidlig på 1900-tallet og i mellomkrigstiden, og industrimuseer i og med

¹³ Se for eksempel Maths Isacson, «Industrisamhällets faser och industriminnesforskningens uppgifter» i *Industrins avtryck – Perspektiv på ett forskningsfält*, ed. Dag Avango and Brita Lundström (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 2003), 37–39. Anna Storm, *Hope and rust: reinterpreting the industrial place in the late 20th century*, vol. 2057, Stockholm papers in history and philosophy of technology (Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan, 2008).

strukturforandringer eller avindustrialisering fra 1970-tallet og frem mot 1990-tallet.¹⁴ Men disse tre trinnene svarer også til variasjoner i graden og innholdet i forestillingene – eller håp og skuffelse – om fremskritt som har vært knyttet til den teknisk-industrielle utvikling. Museene som skal tas opp her kan gi oss et innblikk i ulike museale avtrykk av fremskrittets tid. Fremskrittsideens idéhistorie går vel å merke lenger tilbake enn industrialismens oppkomst omkring 1850, også i Norge, og er helt annen sak å skrive om enn det vi avgrensner oss til her, nemlig en kartlegging av fremskrittsideens rolle i synet på historisk tid i tre museer spredt utover i industrialismens tid.¹⁵

Men teknisk-industriell utvikling har siden omkring 1800 også drevet frem et syn på fremskritt som nærmest har blitt identisk med selve idéen om fremskritt. Ifølge Koselleck ble vitenskap og teknologi ved siden av politisk-sosiale idéer om fremskritt, et helt sentralt felt i etableringen av en større avstand mellom erfaringsrom og forventningshorisont.¹⁶ I og med nye oppdagelser og oppfinnelser ble forventningene rettet mot fremtiden i mindre grad basert på fortidens erfaringer. Gjennom sammenlikninger med andre land og kulturer kunne det også etableres en konkret referanseramme for begreper som utviklingsnivå, og peke på ulike grader av utviklingsnivå, og slik måle graden av fremskritt gjennom hvorvidt visse vitenskapelige oppdagelser eller tekniske oppfinnelser fantes. Men museumsforskningen som er utgangspunktet her gir både grunn til å spørre om hvordan dette faktisk artet seg i de museene som var nærmest den teknisk-industrielle logikken, om hvordan forholdet mellom fremskritt og historie ser ut i vår tids museer, når idéen om fortsatt vekst og fremskritt gjennom materiell produksjon ser ut til å ha blitt langt mindre selvsagt. Med hensyn til fremskrittsideens posisjon i samtiden, tenker jeg særlig på den økende skepsis til materiell vekst, naturvitenskap og teknologi

¹⁴ Om kunstindustri se Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800–1900* (Oslo: Solum, 1988). Om teknikk og tekniske museer, se Ketil Gjølme Andersen og Olav Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014* (Oslo: Pax, 2014).

¹⁵ Om fremskrittsideens idéhistorie, se Robert Nisbet, *History of the idea of progress* (New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1994). Ifølge Koselleck blir fremskrittsideen først et genuint historisk begrep etter omkring 1800, se «Progress» and «Decline» i *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*.

¹⁶ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 269.

og fortsatt industrialisering som blant venstreintellektuelle, atomkrigsmotstandere og positivismekritikere begynte å gjøre seg gjeldende mot slutten av 1950-tallet og som ble forsterket gjennom 1960-tallet.¹⁷ Rett nok fantes det teknologikritikk og kritikk av idéen om fremskritt også før denne tiden, men industrioptimismen ble svekket som politisk og sosialt program blant mange da økonomisk vekst og økologiske grenser kommer på dagsorden.¹⁸ Den siste gruppen av museer, industrimuseene, fremkommer nettopp i den tiden da troen på fremskritt gjennom teknikk og industri blir mer utfordret sammenliknet med både slutten av 1800-tallet og mellomkrigstiden. Når vi snakker om historisk tid i forbindelse med disse museene er det altså vanskelig å se vekk fra spørsmål om hvilken rolle idéer om fremskritt og tekno-industrielle utopier har hatt for måten tiden blir erfart og fortalt, og for om industrimuseer faktisk er et uttrykk for at fremskrittsideer knyttet til industrien er svekket.¹⁹

Forbindelsen til et felt preget av formålsrasjonalitet og til et felt der fremskrittetsbegrepet ser ut til å ha hatt en større bestandighet enn i den omkringliggende kultur, gjør at valget av de tre museumstypene kan være særlig interessant som en sporing av hvilke implikasjoner idéer om teknisk-industrielle utopier og fremskritt har hatt for museer. For det første har vi da altså med felt å gjøre der planlegging og troen på at fremtiden bevisst kan styres i en ønsket retning har stått sterkt. I alle fall fra tidlig på 1900-tallet, men kanskje også tidligere, ser det ut til at industriell produksjon hadde fått en utbredt symbolverdi som bærer av fremskrittet og moderniseringen. Teknologiske utopier har eksistert siden 1600-tallet med Francis Bacons klassiske skildring av *New Atlantis*, men ifølge idéhistorisk forskning på utopiens historie har formen og innholdet i teknologisk utopier endret seg betydelig over tid, og særlig i overgangen mellom 1800-tallet og 1900-tallet, da industrialisering og vitenskapelige endringer gjør at utopiene blir mer «realistiske» i den forstand at de bringes nærmere det som oppfattes som tendenser i nåtiden.²⁰ Den tyske historikeren Lucian Hölscher hevder dessuten at etter omkring 1890 fant det sted en teknifisering

¹⁷ Andreas Hompland et al., *Norsk idéhistorie: Bind 6: Et lite land i verden*, (Oslo: Aschehoug, 2003), 37 ff.

¹⁸ Nisbet, *History of the idea of progress*.

¹⁹ Også Koselleck peker på industrialisering og teknologivekst som viktige elementer i moderne tidserfaring, se essayet «'Progress' and 'Decline'» i *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 233.

²⁰ Gregory Claeys, *Searching for Utopia: the history of an idea* (London: Thames & Hudson, 2011), 151 ff.

av fremtiden, samtidig med at fremtiden endret karakter ved at det ikke lenger var så mye snakk om tekniske utopier som skulle komme langt frem i tid. I stedet ble den nye teknisk-industrielle fremtiden sett på som noe som allerede var påbegynt i nået.²¹ Hvilken karakter fremtiden hadde og har i museene som skal behandles her, kommer vi naturligvis tilbake til, hensikten her er å antyde at tidsoppfatningene fra omkring slutten av 1800-tallet i betydelig grad ble formet av forventningene knyttet til teknikk og industri. Heller ikke museene og utstillingsvesenet kunne forbli uanfektet av teknisk-industrielle utopier som florerte omkring produksjonslivet. I de store utstillingene som ble arrangert parallelt med industrialiseringen i Norge kunne det for eksempel hete at «intet land i længden kan bestaa i kampen for tilværelsen, med mindre dets indvaaneres arbeidsevne og kultur er på høide med tiden og deres produkter konkurrancedygtige paa alle hold».²² Som et generelt utgangspunkt tror jeg den svenske kulturforskeren Cecilia Trentner har rett i at «Begreppet industri är kopplat till fremskrittstro», og at vi i undersøkelser av erfaringen av historisk tid knyttet til museer om eller nær opp til industrifeltet må ta høyde for at den kan være preget av fremskrittsideologi.²³

Industri og teknologisk utvikling har vært tett knyttet til formingen av oppfatningen av historisk tid ved at det der er skapt motsetninger mellom det som oppfattes som gammelt og nytt tydeligere enn på noe annet felt. Idéhistorikeren Sven Eric Liedman skriver at teknologien på 1800- og 1900-tallet et av de vesentligste steder for å formulere forbindelser mellom forestillinger om at ens egen tid er en del av fremskrittet: «atomalderen, fjernsynsalderen, dataalderen, informasjonssamfunnet. Det er betegnelser som på den ene siden peker mot forestillingen om en pågående fremskrittsprosess, og på den annen side mot ideer om hver tidsalders spesielle karakter».²⁴ Og videre skriver han at «Teknologien er modernitetens sinnbilde», fordi det sjelden eller aldri er tvil om at ny teknologi virkelig *er* ny, mens i andre felt som stiler og moter, verdensbilder, eller kunst ofte er konkurrerende retninger som strides

²¹ Lucian Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft* (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), 131.

²² N. A. Brinchmann, «Norges jubilæumsutstilling 1914: officiel beretning,» Norges Jubilæumsutstilling 1914 Kristiania (Kristiania: I kommission hos Grøndahl, 1923), 16.

²³ Cecilia Trentner, «Tre vägar mot framtiden – Industrimiljöer som nostalgiske utopier,» i *Platser för en bättre värld*, (red.) Peter Aronsson (Lund: Nordic Academic Press, 2009), 126.

²⁴ Sven-Eric Liedman, *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden* (Oslo: Dreyers forl., 2013), 116.

om hva som er virkelig nytt og moderne. Dessuten gir teknologi – og den industrien som ofte kobles på den – en «full konkretisering» av den kontinuerlige forvandling av hva som er det samtidige «[d]ampmaskinene, telegrafene, det elektriske lyset, togene, bilene, flyene, radioen, fjernsynet, romfartøylene, datamaskinene, laseren – det markerer tydeligere enn noe annet hvordan menneskers liv har endret seg.»²⁵ Når slikt havner på museum er det grunn til å spørre seg om det samtidig betyr at slike museer er uttrykk for en mistillit til idéen om fremskritt og en krise for den industrielle modernismen som sådan. Har idéen om fremskrittet og kraften i teknisk-industrielle utopier, også havnet på museum, i betydningen at den har mistet sin betydning i formingen av oppfatninger av historisk tid?

For det andre har vi, i og med koblingen til nyttegjensstander, å gjøre med tre museer som har samlet fra en sammenheng der tiden det tar før tingene blir foreldete og funksjonsløse er kortere enn i sammenhenger (som f.eks. kunst eller religion) der gjenstander blir fremstilt og brukt ut fra en større grad av bestandighet eller langsiktighet. For å tydeliggjøre hva det kan innebære å lage museer som samler gjenstander ment for markedet, vil jeg støtte meg litt på noen idéer fra kultur- og museumsteoretikerne Hermann Lübbe og Krzysztof Pomian som begge legger vekt på at nyttegjensstander har et livsløp eller kretsløp der det avgjørende punktet er når de blir regnet som foreldete og derved i en forstand blir til avfall, og dermed blir tegn eller historisk betydningsbærende størrelser.²⁶ Lübbe peker på en mekanisme som er relevant for de tre museene som skal drøftes her. I en teknisk-industriell kultur med høy produksjonskapasitet øker stadig mengden av gjenstander som blir utdaterte, gamle og funksjonsløse.²⁷ Dermed øker også mengden betydningsbærende elementer som i en forstand avkorter levetiden for en gjenstand: Tiden da den er kjent og

²⁵ Ibid., 346.

²⁶ Hermann Lübbe, *Der Fortschritt und das Museum – Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen* (London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1981). Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln* (Berlin: Wagenbach, 1998).

²⁷ Lübbe, *Der Fortschritt und das Museum – Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*, 13–18. *Der Lebenssinn der Industriegesellschaft – Über die moralische Verfassung der wissenschaftlich-technischen Zivilisation* (Berlin: Springer-Verlag, 1990), 107–13. Et aktuelt eksempel er dagens mobiltelefoner, som bokstavelig talt er morgendagens historie, eller PC-er, der den første IBM-maskinen i 1983 hadde en lagringskapasitet på 10 megabyte, mens en middels god mobiltelefon i dag har en lagringskapasitet på 32 gigabyte (32 768 Megabyte).

anvendelig i en kultur. Akselererende sivilisasjonsmessig forandring legger stadig mer «avfall» fra seg, som i neste omgang blir tegn på noe gammelt. Liknende argumenter finner vi hos teknologi- og kulturhistorikeren Svante Beckman som skriver om veksten i artefakter som en «kulturekspansjon».²⁸ Med økende mengde artefakter tiltar også «pleietrengende» kulturstoff, med konsekvenser for kulturminnevernets og museenes strategier som må håndtere et kronisk overflodsproblem både når det gjelder kulturminner og museumsgjenstander. De gjenstander som museer har samlet inn under merkelappen «kunstindustri», «teknikk» eller «industri» har som regel sin opprinnelse i en produksjon som både har mangfoldiggjøring og fornyelse i ulike grader som hensikt. Vi snakker her om museer som samler innenfor rammen av varesamfunnet slik at forholdet mellom nytt og gammelt etter alt å dømme er under kontinuerlig utvikling.

Lübbe og overflodsteorien gir en materiell forklaring på det Reinhart Koselleck sikter til når han snakker om at moderne tidserfaring er kjennetegnet av en økende avstand mellom «erfæringsrom» og «forventningshorisont». Den sier at den sterke musealiseringsprosess og økende interesse for kulturminnevern man har sett siden slutten av 1970-tallet er et utslag av at mengden kulturelle relikvier øker i takt med den teknisk-industrielle produktivitet og varemarkedets ekspansjon, samtidig som det teknisk-industrielle feltet i seg selv mister sin rolle i å skape fremtidsbilder. De tre museene jeg skal behandle danner tre varianter eller tre måter presset fra den teknisk-industrielle produksjonslogikken og dens temporalitet kan håndteres kulturelt og musealt. Med utgangspunkt i historisk tid som teoretisk ramme så blir spørsmålet hvordan tempoakselerasjonen som følger med veksten i utdatert kulturstoff, håndteres i og med museenes diskurser og samlingsopplegg. Modereres eller forsterkes erfaringene av brudd mellom fortid, nåtid og fremtid, føres det inn kontinuitetsstrategier, i så fall hvilke, og hvilke konkrete strategier for å håndtere hurtig forandring kan vi identifisere i museene?

Det jeg konkret gjør med hvert enkelt museum er å se på tekster knyttet til dem, med henblikk på å analysere begrepsbruk og hvordan det skiller mellom fortid, nåtid

²⁸ Svante Beckman, «Oreda i forsvängen» i *Modernisering och kulturarv*, (red.) Jonas Anshelm (Stockholm: Brutus Östling, 1993), 36–37.

og fremtid der. Er det et distinkt skille, og oppfattes det å etablere skiller, eventuelt å skape kontinuiteter som viktig hos museene selv? Hvilken fortid er det snakk om og hvordan, hvilken nåtid er det snakk om og hvordan, og er det mulig å identifisere en konkret forventningshorisont som preger de ulike museene? Dessuten skal jeg se på hvordan relasjonene mellom fortid, nåtid og fremtid er formet av symbolske former på et «lavere nivå» enn de metahistoriske kategoriene erfaring og forventning. Gjennom å peke på periodiseringer, fortellinger, historiske kunnskapsformer, forestillinger om tidsaldre, lagringsmedier, etc. i bruk i de tre museene, kan vi konkret undersøke den historiske tidens form og uttrykk i hvert museum. Til dette hører også spørsmålet om hvor slike periodiseringer, fortellinger og historiske kunnskaper stammer fra. Som vi skal se er det en vesentlig forskjell på om de stammer fra museene som egen symbolsk form og fra musealiseringen som selvstendig meningsskapende prosess, eller om de overtas fra det emnemessige feltets forhåndsstruktureringer av stoffet. Musealiseringen av det teknisk-industrielle feltet kan altså innebære en større eller mindre grad av transformasjon eller overtakelse av dette feltets egne temporaliserende begreper, og som vi skal se varierer dette med de tre museene som skal tas opp i denne avhandlingen.

Avhandlingens struktur

Avhandlingen er lagt opp i tre deler, som hver for seg igjen er delt opp i tre kapitler. De tre hoveddelene følger ganske enkelt hvert enkelt museum, i tid avgrenset til de respektive museenes formative faser. Det vil i praksis si de første 20–30 årene av museenes historie, og siden museene fremkom på henholdsvis 1870-tallet, 1910-tallet og 1980-tallet, er det mellom hvert museum sprang i kronologien. Hensikten min har heller ikke vært å gi en uttømmende kronologisk fremstilling av hvert museum som alle eksisterer den dag i dag, men å forsøke å gripe forholdet mellom oppkomsten av nye museer, ulike kulturelle betingelser for historisk tid, og det omkringliggende praktisk-økonomiske felt, på tre ulike punkt innenfor moderniteten.²⁹ Siden museene da er behandlet i ulike tidsavsnitt kan det ikke foretas direkte sammenlikninger over

²⁹ Jeg kommer tilbake til problemer og muligheter ved å bruke modernitet som periodebegrep. Her sikter jeg til varige trekk ved erfaringen av tid og historie som grovt kan dateres til de siste 200 år, jf. Kosellecks og Aleida Assmanns modernitetsteori i henholdsvis *Futures past: on the semantics of historical time*, og *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* (München: Hanser, 2013).

identiske variabler. I stedet har jeg forsøkt å beskrive ulike konstellasjoner av museumstyper, deres kulturelle betingelser og typen produksjon de samler fra, og avhandlingens tre hoveddeler er heller nedslag i spredte deler av nær (moderne) museumshistorie.

Grunnen til at den er lagt opp slik må sees i lys av at utgangspunktet for hele prosjektet ikke er museumshistorie i og for seg, men en interesse for samtidens industrimuseer. Utgangspunktet mitt var at slike museer mer enn noen andre var uttrykk for en sterkt kollektiv erfaring av at samtiden var en tid for avindustrialisering, og slik at industrimuseer oppstod som en direkte følge av en erfaring av samtiden som en tid da en kunne se avindustrialiseringen og dermed «historien» utfolde seg direkte. Det «postindustrielle samfunn» er et av vår tids sentrale temporaliserende begreper, og – så det ut til – noe som slo inn i museumsfeltet i og med industrimuseene. Industriminne som en egen kategori kulturminne og industrimuseene som en ny type museer, vokste frem som to sider av samme sak i løpet av 1970, 80, og 90-årene, frem til både industriminne og industrimuseer i dag har blitt til en selvsagt del av kulturminnevernet og museumsfeltet. I dag har Riksantikvaren et eget bevaringsprogram for teknisk-industrielle kulturminne, det finnes en egen samlings- og dokumentasjonspraksis rundt industriens kulturminne, det finnes egne organisasjoner for museer som arbeider med industri og teknikk.

Spørsmålet var fra min side hva dette betyr, og da særlig med tanke på at industri tidlig på 1900-tallet av mange ble assosiert med noe positivt og fremtidsrettet, og som den rake motsetningen til alt som hadde med fortid, kulturminne og museer å gjøre.³⁰ Både blant arbeiderklasse og kapitalister ble industriutbygging i første halvdel av 1900-tallet ansett som en vei frem mot økt velstand. På Rjukan malte Kittilsen i 1908 romantiserende bilder av industriutbyggingen i regi av Norsk Hydro, mens Arbeiderpartiet langt ut på 1950-tallet gikk til valg på tekno-industriell fremskrittsoptimisme med slagord som «Framskriftet skal fortsette» og «Vi bygger framtidens Norge». Da industrien ble musealisert og gjort til tema for kulturminnevernet fra 1970-tallet og utover, er det nærliggende å spørre seg hva slags

³⁰ Hans-Jakob Ågotnes, «Kva har skjedd med industrisamfunnet?» i *Når industrisamfunnet blir verdensarv*, (red.) Hans-Jakob Ågotnes, et al. (Oslo: Spartacus Forlag / Scandinavian Academic Press, 2014).

historisk tid industrien i vår tid kan symbolisere. Er det som Trenter skriver slik at dagens industriminne og industrimuseer etablerer minnesbilder for en forsvunnen framtidstro, og i så fall hvordan blir forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid organisert? Og hvilken betydning har begreper som «avindustrialisering» og «det postindustrielle samfunnet» hatt for etableringen av industrimuseer og industriminnevern? «Det postindustrielle samfunn» var et nyord da det dukket opp samtidig med dannelsen av industrimuseene og industriminnevernet på 1980- og 90-tallet, men er det egentlig noen mer substansiell kobling mellom forestillingen om det postindustrielle samfunn og musealiseringen av industri? Eller kan den angivelige forsvunne framtidstro knyttes til industrimuseene på andre måter, og kan det være at fremtidsperspektivet i slike museer etableres uavhengig av forestillinger og fortellinger om industrialisering og avindustrialisering? De tre nedslagene i kultur- og samtidshistorien er slik et resultat av en bevegelse bakover i tid, der jeg har tatt utgangspunkt i en tilsynelatende kjent museumstenkning, og brukt historien som et middel til å «avselvfølgeliggjøre» det kjente og foregitte med tanke på historisk tid.³¹ Strategien for å forstå det egenartede ved industrimuseet som museumstype ble å sette det i forhold til forutgående former som kunne likne på det med tanke på hvordan forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid ble satt på spill og diskutert i tiden de ble etablert. Da var det to museumstyper som pekte seg ut; kunstindustrimuseene og tekniske museer, som altså begge stod i forbindelse med et materielt begrep om fremskritt, om enn på helt andre måter.

Del 1: Kristiania kunstindustrimuseum – mellom fremskritt-kritikk og modernisme

Den første delen er viet Kristiania kunstindustrimuseum, som er et museum som kan knyttes til en bølge av etableringer av kunstindustrimuseer i Norge og Europa fra slutten av 1860-årene og frem til 1890-tallet. Kristiania kunstindustrimuseum var det første norske kunstindustrimuseet og ble etablert i 1876, etter at det ble etablert tilsvarende museer i England med South Kensington Museum i 1852, i Østerrike med *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* i 1864, i Tyskland med *Deutsches*

³¹ Om avselvfølgeliggjørelse som idéhistorisk forskningsstrategi, se Franck Beck Lassen, «Afselvfølgeliggjørelse» *Slagmark – Tidsskrift for idéhistorie* 67(2013).

*Gewerbemuseum i Berlin i 1867.*³² Norge ble det dannet to kunstindustrimuseer til, Vestlandske kunstindustrimuseum i Bergen i 1887 og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i Trondheim i 1894. Fellestrekkene ved disse museene var at de sprang ut av et kritisk syn på industrialisert vareproduksjon og på at maskinfremstilte varer svekket den håndverksmessige fremstilling av gjenstander til hjemmets innredning. De fleste kunstindustrimuseer som ble dannet på slutten av 1800-tallet hadde ambisjoner om å intervensere i samtidens håndverk gjennom å stille forbilledlige kunstindustrigjenstander til rådighet, og slik brøt med de mer vitenskapelig innstilte historiske museer.³³ Med hensyn til historisk tid skal jeg i gjennomgangen av Kristiania kunstindustrimuseum nyansere dette og vise at den opprinnelige modernitets- og industrikritiske holdningen, både ble artikulert over et bestemt syn på antikken som et historisk ideal, samtidig som det var en betydelig oppmerksomhet rundt en historiefaglig fundert samling allerede fra 1876. Fra rundt 1900 og utover i mellomkrigstiden kom nye tenkemåter til som dels supplerte dels transformerte det opprinnelige utgangspunkt i en retning som la vekt på at museet skulle være en pådriver for det moderne og fremtiden. Derved ble også forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid tolket på en annen måte. Jeg avslutter fremstillingen av Kristiania kunstindustrimuseum på 1930-tallet, siden bruddet med det opprinnelige museumskonseptet da var mer eller mindre fullbyrdet.

Det første kapitlet i denne delen handler om hvordan museumskonseptet dels ble iscenesatt som noe nytt som følge av det som ble ansett som en ny og kritisk situasjon for håndverket. «Maskinkram» hadde ført til forfall i håndverkenes form- og kvalitetssans, nå måtte det gjøres noe for å redde kunsthåndverket/kunstindustrien. Men kunstindustrimuseet mobiliserte samtidig historiske ressurser for å berge håndverket i tiden før forfallet, som ifølge museets strateger satte inn fra omkring 1840-tallet. Jeg tar også opp hvordan dette kom til uttrykk i samlingsopplegget ved museet, og hvordan museet etter 1900 og frem mot 1930-tallet beveget seg mot et

³² Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800–1900*. Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München: Prestel-Verlag, 1974).

³³ Haakon Shetelig, *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944* (Oslo: Cappelen, 1944).

skarpere skille mellom hva som var fortid og nåtid, og et annet syn på fortidens verdi for kunstindustrien.

Det andre kapitlet går mer direkte inn på en begrepsanalyse av kunstindustri, og peker på hvordan selve begrepsinnholdet ble formet i vekselvirkning med det jeg oppfatter som en modernitetskritikk som var rettet mot «maskinen» og mot teknifiseringen av produksjonen. Her vil jeg også legge vekt på hvordan oppfatningen av kunstindustri ble bygget på et syn på produsenten av kunstindustri som en nær slektning av den skapende kunstner. Derved ble idealbildet av kunstindustrien også underlagt samme temporale logikken som kjennetegnet den såkalte «frie» kunsten, og i den var erindring og mottakelighet for det allerede eksisterende et viktig moment. I begrepet om kunstindustri ble historisk tid sett på som en nødvendig enhet, og det var her den såkalte «forbildetenkningen» hadde sitt grunnlag. Det var også dette som ble det intellektuelle grunnlaget for de modernitetskritiske synspunkter som preget museet i de første 20–30 år.

I det tredje kapitlet ser jeg nærmere på hva slags historieskriving og periodisering som fantes ved museet. Jeg skal vise at museet hadde en kontinuerlig interesse i historiefaglig og kulturhistorisk tenkning og skriving, men at moderne kunsthistorisk historiografi først fikk virkning på museet i løpet av 1920-tallet. Periodiseringen av kunstindustri var preget av to sjikt eller lag, den ene en tredelt verdenshistorisk inndeling, og den andre en mer fininndelt stilhistorisk periodisering.

[Del 2: Norsk Teknisk Museum – begynnelsenes magi](#)

Den andre delen av avhandlingen er viet til Norsk Teknisk Museum og til en fremstilling av kulturelle betingelser for teknikk- og teknologibegrepene som steder der ulike forestillinger om historisk tid fikk spille seg ut. I likhet med Kristiania kunstindustrimuseum var etableringen av Norsk Teknisk Museum en del av en museumstrend der det ble dannet tekniske museer i mange industrialiserte land. I de første 30 år etter 1900 vokste det frem store tekniske museer i blant annet Tyskland, Sverige, Østerrike, Tsjekkia og USA. For Norsk Teknisk Museums del var Deutsches Museum i München etablert i 1903 det viktigste forbildet, men også Tekniska Museet i Stockholm etablert i 1920 var en sentral referanse i planleggingen og diskusjoner om Norsk Teknisk Museum, en prosess som varte fra idéen først ble formulert i

Polyteknisk Forening i 1904 frem til 1932, da museet åpnet for publikum på Bygdøy i Oslo. De tekniske museene var ikke de første museene som hadde et teknisk innhold, tidligere hadde museer som *Conservatoire des Arts et Métieres* etablert i Paris i 1794 og *Teylemuseumet* i Nederland fra 1778, samlet vitenskapelige instrumenter og apparater, ved siden av kunstgjenstander.³⁴ Imidlertid er det Deutsches Museum som er det første rendyrkede tekniske museet med utgangspunkt i et teknikkbegrep som ble oppfattet som en motsetning til kunst. Teknikken slik den ble forstått i Deutsches Museum og etter hvert i Norsk Teknisk Museum, hvilte dessuten på naturvitenskap og på en idé om herredømme over naturen gjennom vitenskap. Industrialiserte produksjonsformer var viktig for både det tyske og norske tekniske museum, men samtidig var det en klar grensedragnings mot «industrimuseer» som ble oppfattet som avgrenset til å vise ferdige produkter og ikke prinsippene i produksjonsprosessen bak. Fortiden ble langt på vei fremstilt som rettet mot fremtiden, gjennom «teknisk utvikling» og «teknisk fremskritt». Det var et teleologisk historiesyn i den forstand at fortiden ble skildret som rettet mot fremtidige mål, samtidig som Norsk Teknisk Museum også forsøkte å virke som et medium som skulle fremstille teknikkens tilstand i nåtiden for nåtidens mennesker – og inntok en antihistorisk holdning til museer overhodet.

Det første kapitlet i denne delen (kapittel 5) sirkler inn egenarten i teknikkbegrepet ved å relatere det til synet på teknikken som konstruktiv virksomhet. Den mer populære måten dette ble formulert på i Norsk Teknisk Museum var ved hjelp av «oppfinnelser» og «oppfinnere». Museet ble delvis forstått som et museum om oppfinnelser og oppfinnere. En slik «oppfinnelsehistorie» ga en bestemt utforming av historisk tid, der en la vekt på det foregripende og fremtidsrettede momentet i oppfinnelsehistorie. Historien kunne skrives som en historie om begynnelse, der resolute og fremtidsrettede handlinger og forestillinger ble sett på som historiens drivkraft. Gjenstander ble da sekundære uttrykk for oppfinnelser. Det igangsettende momentet var konstruksjonsakten slik den utspilte seg gjennom tegninger eller skisser. Teknikkens historie ble i denne forstand en ren idéhistorie, siden gjenstandenes kildeverdi var begrenset av konstruksjonstegningenes primat. Det

³⁴ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk Teknisk Museum 1914–2014*, 18–24.

var også en historie som langt på vei klarte seg uten periodiseringer og i stedet la opp til en lineær og kvantifiserbar teknisk utvikling gjennom «oppfinnerhastighet».

Kapittel 6 tar forholdet mellom nåtid og fremtid i Norsk Teknisk Museum opp til diskusjon. I dette kapitlet viser jeg hvordan Norsk Teknisk Museum også forstod sin egen rolle som et synkront medium som skulle fremstille teknikken slik den var i nåtiden. Ved siden av den retrospektive siden av teknikken, ble den kontemporære ansett som en naturlig oppgave for museet. Norsk Teknisk Museum prøvde derfor på den ene siden å presentere fortidens teknikk, men den konkrete fortiden som ble trukket frem var så nær på samtiden at teknikkens «historie» i realiteten både kunne bety slik den var før og slik den utviklet seg i nået. Her ser jeg også nærmere på hva som var innholdet i det «tekniske fremskrittet» som museet også ville vise, og på i hvilken grad det fantes en forventningshorisont som ble satt i en radikal motsetning til erfaringsrommet. Jeg konkluderer her med at det fantes en sterk forestilling om fremskritt gjennom teknikk. Fremtiden fikk preg av en teknisk og industriell utopi, men bare i den betydning at forestillingene om fremtiden ble direkte forankret i eksisterende teknologier og industrien i nåtiden. Det var ingen direkte litterær skildring av fantastiske tilstander i fremtiden, men det fantes en konkret forhåpning og foregripelse av en kommende utvikling mot en bedre verden.

Kapittel 7 går tilbake til spørsmålet om teknikkens historie og fremstillingen av fortidens teknikk i Norsk Teknisk Museum. Her ser jeg på hvilke ansatser til teknikkhistorie som fantes i samtida og på måten den håndterte diskontinuitet og kontinuitet. Ansatsene til en slik teknikkhistorie viser en sjikting av lange tidsperspektiver på menneskets evolusjon, og kortere industrihistoriske tidsperspektiver. Jeg legger vekt på det tekniske langtidsperspektivet fordi det viser hva en rendyrket teknikkhistorie potensielt kunne ha vært om den ikke samtidig ble knyttet til periodiseringer fra et mer spesifikt industrihistorisk nivå.

[Del 3: Norsk Trikotasjemuseum – fortiden og ettertiden](#)

Den tredje delen er bygget opp rundt en drøfting av betingelsene for fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum. Norsk Trikotasjemuseum ble etablert i 1994, som en del av en endringsprosess i kulturminnevernet der såkalte teknisk-industrielle kulturminner utvidet hva som til da hadde blitt regnet som kulturminner. Industrisamfunnet ble i

løpet av 1980-tallet etablert som historisk interessant, og dermed som noe kulturminnevernet og museene burde befatte seg med. Båndet mellom kulturminnevernet – med dets innretning mot materielle kulturminner og kulturmiljøer i form av bygninger og steder – og museumsvesenet var viktig for Norsk Trikotasjemuseum, som ble etablert rundt en nedlagt tekstilfabrikk i Salhus i Bergen. Til forskjell fra tradisjonelle museer så er det som regel ikke en samling som danner utgangspunktet for slike museer, men nedlagte fabrikkanlegg med eller uten produksjonsutstyr. Den omfattende interessen for industriminne og industrimuseer er en del av en internasjonal museumstrend, og en direkte innflytelse på den norske museumsdiskursen kom fra Sverige, der både samtidsdokumentasjon og industriarkeologi dannet egne kunnskapsformer før de ble aktuelle i Norge. I Sverige som i Norge var det en bølge av museumsetableringer knyttet til industritematikken på 1980- og 90-tallet, og her som der genererte tematikken nye problemstillinger for museene og kulturminnevernet, blant annet spørsmål om tidsaspektet ved kulturminnevernet, om hvordan industriens størrelse og stedsbundethet skulle håndteres, hva slags faglige perspektiver som var dekkende og hvem som skulle være aktørene i feltet.³⁵ I Norge finnes det i dag om lag 80 museer som arbeider med emner omkring industri, kommunikasjon og anlegg, men det er om lag 15 museer kan karakteriseres som rene industrimuseer.³⁶

Kapittel 8 blir da det første kapitlet om Norsk Trikotasjemuseum og dreier seg om hva som kjennetegnet industriminnene som kunnskapsfelt på 1980- og 90-tallet. Jeg ser på hvordan industriminne ble gjort historisk viktige, og på hvordan plan- og programdokumenter pekte ut industrimuseer som en aktuell museumstype på 1980- og 90-tallet. Her ser jeg også på betydningen av samtidsdokumentasjon som museal praksis og på den store interessen for samtidsfenomener som preget store deler av museumsverden mot slutten av 1970-tallet og gjennom 1980-tallet. Jeg argumenter for at det var en ny bevissthet rundt tiden som problem for

³⁵ Ewa Bergdahl, «Från industriminne till industrisamhällets kulturarv – tankar kring ett betänkande», *Nordisk museologi* 2(2003).

³⁶ Tallet er basert på museer som har meldt seg inn som medlem av Museumsforbundets undergruppe MIKA som er skal samle museer som arbeider med «industri, kommunikasjon og anlegg». For en oversikt over industrimuseene som er knyttet til Riksantikvarens bevaringsprogram; se <http://www.riksantikvaren.no/Tema/Tekniske-og-industrielle-kulturminne>

museene, og at samtidsdokumentasjonen viser dette. Her ser jeg også på hva som dannet fokus for museumsarbeidet i Norsk Trikotasjemuseum, og på hvordan restaureringsspørsmålet ble håndtert.

Kapittel 9 dreier seg om forbindelsen mellom museum, tidserfaring og sted. Her fokuserer jeg på hvordan museum, sted og kulturminnevern virker sammen i konstruksjonen av fortiden. Til forskjell fra de to andre museene er fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum direkte koblet med kulturminnevernet, og dermed med det forholdet til materielle spor som preger det. Avgrensningen og beskrivelsen av Norsk Trikotasjemuseum som et «teknisk-industrielt kulturminne» knytter også betydelige deler av museets historiske budskap til selve anlegget. Jeg skal også se på hvordan materielle vitensformer – særlig industriarkeologi, teknologihistorie og arkitekturhistorie – har formet historieskrivingen ved industrimuseer.

Kapittel 10 fortsetter som undersøkelse av hvordan historisk tid i Norsk Trikotasjemuseum i stor grad har blitt et spørsmål om minne. Her fokuserer jeg på hvordan den nære fortid i form av levende tidsvitner fra den musealiserte fabrikken virker på tidsdimensjonen. Med dette utgangspunktet kan det ikke være snakk om en «ren» fortid, siden de som representerer den fremdeles er i live og kan ytre seg som aktører. Skillet mellom fortid og nåtid må da etableres på andre betingelser enn i situasjoner der en bare har å gjøre med gjenstander og med gjenstander som ingen har levende erfaring med. På den andre siden blir de levende etablert som fortid, slik at det likevel er til stede et kanskje mer diffust skille mellom fortid og nåtid. Et forhold som da videre spiller en rolle er gjennom hvilket medium fortiden ytrer seg i nåtiden. Her vil jeg avslutte med å diskutere forholdet mellom «muntlig historie» og former for historieskriving som arbeiderhistorie og teknologihistorie.

[Avslutning: avhandlingens konklusjoner og resultater](#)

Helt til slutt gjør jeg en oppsummerende drøfting av hvordan man kan forstå det historiske i museene på bakgrunn av de tre museer som skal tas opp her. Da tar jeg opp noen av de kritiske perspektiver på samtidens oppfatninger av tid og historie som har fremkommet de senere år, blant dem Francois Hartogs presentismediagnose.³⁷ Denne

³⁷ Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*.

går i korte trekk ut på at måten en forholder seg til tid og historie i det senmoderne «historisitetsregime» som vokser frem etter (og ifølge Hartog dels på grunn av) murens fall i 1989 er preget av en svært avkortet horisont som er sentrert rundt det som er her og nå. Presentismen svekker både fortid og fremtid som begreper for en annen tid, slik at tidsoppfatningene mister sin funksjon som en bevisstgjøring om historisk annerledeshet og virkelighetens foranderlighet. Presentismen innebærer ikke at fortiden «forsviner», tvert imot blir det «mer» av den. Problemet er at fortiden blir uforpliktende underholdning som undergraver historiens kritiske funksjon som en bevisstgjøring av historiske begrensninger i våre tanker og forestillinger. Et av de felt som Hartog anfører som en viktig del av denne presentismen er kulturarvsfeltet og musealiseringen. «Historien» som kommer til uttrykk der er en slags refleks av nåtidens interesser og begreper – en «tidens provinsialisme» – som i realiteten uttrykker en blindhet for det historiske ved historien.

Jeg oppfatter det slik at dersom Hartog har rett så rammer dette selve mulighetsbetingelsene for at det kan finnes noe slik som historisk tid i museene og i kulturminnevernet. Historisk tid slik den er definert ut fra Koselleck vil da måtte betraktes som et ideologisk begrep som tåkelegger den senmoderne forvitring av betingelsene for å kunne gjøre meningsfulle skiller mellom fortid, nåtid og fremtid. I oppsummeringen argumenterer jeg for at antatt senmoderne (og nåtidssentrerte) museer som industrimuseene, som altså ble dannet i samme tiden som oppkomsten av det Hartog beskriver som en presentisme, likevel er historiske museer i den forstand at det finnes ganske tydelige distinksjoner mellom fortid og nåtid, og nåtid og fremtid. Det som *har* forandret seg i forhold til museer som Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum er at den historiske tiden settes gjennom egne museumsfaglige begreper som bevaring, vern, autentisitet, og ved at de store historiske skjemaer knyttet til «utviklingen» er forsvunnet. Det finnes også en fremtidsdimensjon, men ikke i form av en teknisk-industriell utopi som i Norsk Teknisk Museum. Fremtiden i det jeg vil kalle det post-utopiske museum utgår ikke fra forventninger om den historiske utviklingen til det emneområdet museet er om, men er blitt en fremtid som mer genereres ut fra selve museet som medium eller symbolsk form. Denne fremtiden er det rettere å beskrive som en *ettertid*, noe som

faller utenfor Hartogs presentismediagnose som etterlyser en mer substansiell forventningshorisont og vil dermed (over)se museenes og kulturminnevernets rolle i fremstillingen av en fremtid som er spesifikk for dette feltet – altså ettertiden. På den andre siden skal vi se at nettopp denne utviklingen er mer i overensstemmelse med Alida Assmanns teori om det senmoderne historisitetens regime, som ikke er definert av brudd, men av nye former for temporal kontinuitet.³⁸

Metodisk tilnærming og materiale

Dersom en skal gjøre en empirisk studie av tidserfaringer gjennom måten de artikuleres i ord og medier i et museum, operer en i realiteten med et materiale som alltid allerede er fortolkninger. «Empirien» er allerede meningsbærende materiale, siden det vi har å gjøre med språklige utsagn, medier og handlinger som er i bruk til å håndtere den historiske dimensjonen ved museet. Å fortelle, periodisere, datere, samle gjenstander eller lagre opplysninger, er allerede temporaliserende fortolkninger av virkeligheten. Historisk tid er et teoretisk begrep jeg bruker for å formulere problemstillingen for avhandlingen og kan således ikke forventes å dukke opp i materialet. Det gjør derimot begreper som «moderne», «historisk», «nåtid», «fremskritt», «utviklingen», «kulturminner», «ny», «gammelt», «før» og «etter» osv., og det er mulig å peke på hva slags gjenstander blir bevart, og på hvilke lagringsmedier museene har brukt til å lagre opplysninger om gjenstandene, og på praksiser i museene som har temporale virkninger. Fire eller fem typer material kan tjene som ledetråder til å belyse forskningsspørsmålene formulert innledningsvis. Det er a) utsagn som periodiserer, lager kronologiske rekkefølger eller serier av material, og b) utsagn som er deler av vitenskapelige eller faglige diskurser som i en eller annen forstand skaper fortellinger om et emne, og c) utsagn som markerer eller appellerer til det aktuelle og som mobiliserer til handling «her og nå», d) utsagn som uttrykker begreper som enten er nye emnebegreper og del av nye kunnskapssystemer, eller som er overføringer fra eldre kunnskapssystemer til nye problematikker, e) materielle bærere av tegn som brukes til bevare, lagre og overføre informasjon over tid (gjenstander, skrift, bilder, tegninger – forholdet mellom dem blir som regel motivert

³⁸ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 321–24.

ut fra hensyn til bestandighet, kildeverdi, opprinnelighet) og f) praksiser som er knyttet til bruk av steder eller ting som preger deres historiske verdi.

Materialtilfanget og fordelinger på de ulike gruppene varierer fra museum til museum. Materialet er likevel først og fremst tekster som enten har oppstått i forbindelse med drøftinger og planlegging av museumsprosjektene, faglige eller vitenskapelige tekster som har behandlet tematikken museene ble etablert rundt, og tekster i form av kataloger som beskriver samlingene. For Norsk Trikotasjemuseums del har det vært mulig å observere museet direkte når det gjelder måten det er innrettet i dag, slik at jeg her har hatt muligheten til observasjon som metode. Når det gjelder tekstenes kildeverdi, så må det sies at de tre museene er omgitt av noe ulike teksttyper, som ytrer seg om historisk tid på litt ulike nivåer. Når en leser tekstene må en være klar over at det er forskjellige typer aktører som bærer dem frem. I Kristiania kunstindustrimuseum er det et betydelig innslag av intellektuelle aktører, deriblant museets første leder Lorentz Dietrichson, som knyttet museet sammen med intellektuelle strømninger innenfor den sene 1800-tallets kunstfilosofi. I Norsk Teknisk Museum var det ingeniører som ledet an i museumsetableringen, blant dem intellektuelt nysgjerrige ingeniører som tok med seg deler av samtidens tenkning om teknikk og historie inn i utformingen av museet. I Norsk Trikotasjemuseum er aktørene langt mer knyttet til en offentlig institusjonalisert kulturpolitikk, men også til en mer etablert museumsprofesjon som vokste ut av ulike kulturhistoriske fag. Teksttypene som kan relateres til de tre museene bærer preg av dette, ved at fordelingen av tekstene på vitenskapelige tekster, argumentative tekster og styringstekster er ulik museene i mellom. I seg selv beskriver dette forskjeller i museenes karakter ved at teksttypene etablerer historisk tid på ulike måter. For eksempel dannes aktualitetsdimensjonen på ulike måter, i det første tilfellet utledes den så å si fra kunstindustriens «vesen» som kunst gjennom en høy grad av teoretisk refleksjon, i det andre gjennom en profesjonsrelatert retorikk om den «nye tid», i det tredje fra en beskrivelse av hva som er den aktuelle samfunnsmessige tilstand samt nære fortid utført av profesjonelle museumsfolk og antikvarer.

Kildekritisk sett betyr dette at materialet mitt ytrer seg om problemstillingen på mer eller mindre uttrykkelige måter, og at et betydelig fortolkningsarbeid ligger til

grunn for fremstillingen av museene. Som nevnt over har jeg likevel forsøkt å etablere noen holdepunkter for tekstlesningen ut fra listen over utsagnstyper over, som går på tvers av vitenskapstekster, argumentative tekster og forvaltningstekster.

Periodiseringer, utsagn om hva som er aktuelt, hva som er fortid, og hvilke forventningshorisonter som finnes, vil forekomme i alle typer tekster, om enn med ulike grad av systematikk og hyppighet. Hovedgrepet mitt har vært å identifisere og trekke ut temporaliserende utsagn som har en kvalitativ betydning som uttrykk for tidserfaringer, og (naturligvis) ikke mer frekvente grammatikalske temporale markeringer. Tekstenhetene som sier noe om oppfatningen av historisk tid, er de funksjonelle enheter i bestemte tenkemåter som i Michel Foucaults såkalte diskursanalyse kalles «utsagn», og ikke grammatikalske enheter som «ord» eller «setninger».³⁹ Utsagn er de symbolske enheter i tenkemåter eller «diskurs» som gjør det mulig å tenke og erfare noe *som noe*, i vårt tilfelle for eksempel historien som noe knyttet til fremskritt, eventuelt som en tid vi ikke lenger har tilgang til (forgangen fortid) etc. Utsagnet lar noe få en realitet, det «holder erfaring sammen».⁴⁰ Litt sterkere formulert kan en si at utsagnet virker på samme måte som symbolske former i Ernst Cassirers teori om symbolske former. Disse formene er «erfaringsmedier» som befinner seg mellom mennesket og virkeligheten, og ved hjelp av symboler konstitueres et forhold til virkeligheten.⁴¹ Vi kan si at dette også gjelder tidserfaringer som vi skal befatte oss med her. De dannes gjennom symbolske former, eller utsagn, for å holde oss til den diskursanalytiske terminologien. Fremgangsmåten min har dermed vært å gjøre en kartlegging av temporaliserende utsagn i tekstene, som kan belyse hvilke forhold mellom fortid, nåtid og fremtid som er virksomme i museene.

Denne kartleggingen av utsagn som gir uttrykk for ulike aspekter ved historisk tid, har ført meg langt utover det som en kan regne som tekster knyttet til historiske *vitenskaper*. Men kunnskapsregimer eller vitensformer i diskursanalytisk forstand er bredere enn *vitenskaper*, noe som betyr at den sjangermiksen som de ulike museene

³⁹ Michel Foucault, *The archaeology of knowledge* (London: Routledge, 1972), 21–30.

⁴⁰ Arild Utaker, «Michel Foucault: tenkning og historie» *Agora* 3-4(1999): 156–65.

⁴¹ Nils Gilje, «Myten som symbolsk form: Kontroversen mellom Cassirer og Heidegger» i *Cassirer og Heidegger i Davos*, (red.) Hein Berdinesen og Lars Petter Storm Torjussen (Oslo: Dreyer, 2013), 286.

representerer ikke betyr at det ikke dreier seg om former for viten i alle tre tilfeller.⁴² Det kan både dreie seg om vitenskapelig formalisert viten, og om institusjonelle vitensformer som ikke i seg selv pretenderer vitenskapelige sannheter. Periodiserende utsagn kan jo både forekomme i og utenfor historiske vitenskaper, og likevel i begge tilfeller fungere som viten i den forstand at det er tekster som etablerer et felt og en måte å snakke om dette feltet på. Underveis i analysen vil en se at jeg snakker om vitensformer som det som gir tidserfaringene form, og at for Norsk Trikotasjemuseums del så er en betydelig del av vitensformene opparbeidet i styringstekster eller institusjonelle tekster. Tekstmassen jeg operer med er relativt begrenset, men siden jeg har vært opptatt av å identifisere utsagn som kan si noe om tidserfaringer, så har de vært omfangsrike nok i den forstand at de har vist hvilke grunnleggende forestillinger som har vært i spill i de ulike museene. Her vil jeg imidlertid ta et forbehold, siden hovedfokus ligger på «avsendersiden» av museene. De aktørene det er snakk om her er de som har vært involvert i konstruksjonen av museumskonseptene, og som vi skal se er ikke tidserfaringens karakter entydig selv om det er snakk om det samme museet på samme tid. Mellom tidserfaringene og tidsregimene vil vi finne både overenstemmelse og diskrepans.

Tilnærmingen til materialet og vektleggingen av tekster som hovedkategori av empirisk material, er motivert av et ønske om å forske på museer som en del av idéhistorien. Tekstene gir tilgang til tenkemåter eller forestillingsverdener knyttet til tid og historie, og uten en bevisst tekstlesing er det etter mitt syn vanskelig å få et grep om forholdet til tid og historie, som i seg selv er et relativt u håndgripelig tema. I metodediskusjonene som har gått i idéhistoriske sammenhenger omkring forholdet mellom tekst og kontekst, mellom idé- eller begrephistorie og sosialhistorie, så er det som om man bør velge «side».⁴³ Men jeg ser på både begrepsnivået og det kontekstuelle nivået som noe vi har tilgang til gjennom tekster og begge er ofte (ikke alltid) dannet via tekster. Skillet mellom begrepene som ble og blir brukt og

⁴² Jf. skillet mellom «connaissance» og «savoir» hos Foucault: det første er formalisert og underlagt metodologiske prosedyrer, det siste er uformaliserte og foregitte betingelser. Foucault, *The archaeology of knowledge*, 15.

⁴³ For en gjennomgang av ulike posisjoner i en slik debatt. se Mikkel Thorup, «Taget ud af sammenhæng – Om kontekst i idéhistorie» *Slagmark – Tidsskrift for idéhistorie*, nr. 67 (2013).

konteksten rundt, er ikke så enkel å opprettholde når man forsøker å forstå det som har blitt sagt og det som sies i og om museene. I lesningen av ulike tekster har jeg lest dem som utsagn som er virksomme i den sammenhengen de sies i, men det er sammenhenger som igjen utgjøres av andre tekster og som er vanskelig å fiksere på forhånd som selve «konteksten». Teksttypene jeg har brukt har vært både «høye og «lave» tekster, fra akademiske avhandlinger til byråkratiske rapporter. Når jeg sier at avhandlingens fremgangsmåte er en form for idéhistorie – eller «intellektuell historie» som kan forstås som en nyere betegnelse på idéhistorie som markerer et større spekter av tekster enn den klassiske idéhistoriske kanon – så betyr ikke det at jeg har kuttet båndene til kulturhistorie og kulturvitenskap, som omhandler hverdagslivets kultur.⁴⁴ Tvert imot så kan man lese for eksempel katalogtekster eller mindre tekstfragmenter, og programmatisk tekst, som uttrykk for visse ledende idéer (utsagn). I museene jeg har undersøkt er det materiale av både mer vitenskapelig og mer politisk og byråkratisk art. La meg si litt mer utførlig om materialet for hvert enkelt museum.

Materialet jeg bygger fremstillingen av Kristiania kunstindustrimuseum på er bøker, artikler, taler og «førere» eller presentasjoner av samlingene, og arkivmateriale fra museet. Bøkene som er brukt som kilder til analysene av historisk tid er først og fremst bøker av Lorentz Dietrichson. Dietrichson var Norges første professor i kunsthistorie og helt sentral i etableringen av Kristiania kunstindustrimuseum som formann i foreningen for museet. Han var der også en viktig formidler av den tyske tenkningen om kunstindustri i samtiden. Hans store produksjon innbefatter også tekster som kan leses som en del av etableringen av en historisk vitenskapelig innstilt tenkning omkring kunstindustri. De viktigste bøkene han skrev som også hadde implikasjoner for måten kunstindustriens historie ble forstått på var enten knyttet til kunsthistorie og estetikk, eller til såkalt «kunarkeologi» og til studier av antikken. Ellers har jeg brukt artikler skrevet av personer som var involvert i å formulere den faglige innretningen til Kristiania kunstindustrimuseum mellom etableringen i 1876 frem til slutten av 1930-tallet. Dietrichson og Henrik Grosch, kunsthistorikerne Hans Dedekam og Thor B. Kielland skrev programmatisk tekst for Kristiania kunstindustrimuseum, kunsthistoriske fremstillinger og kommentarer til samtidens

⁴⁴ Dominick Lacapra, «Rethinking Intellectual History and Reading Texts» *History and Theory* 19, nr. 3 (1980).

utvikling innenfor kunstindustrien. For det tredje har jeg gått gjennom kataloger, lister over utstillinger, førere eller guider til museet, samt årbøkene til museet i tiden mellom 1876 og 1939.

Fremstillingen av Norsk Teknisk Museum er i alle tre kapitler samlet om mellomkrigstiden, og jeg har her som i forutgående del brukt kilder som er egnet til å lese ut den formen for historisk tid som ligger særlig i grunnbegrepet «teknikk». Det er igjen programmatisk tekst, her skrevet av museets initiativtakere, samt artikler i Teknisk Ukeblad fra mellomkrigstiden som viser noe av diskusjonene rundt museet. Det er beskrivelser av samlingene slik de fremkommer i publikasjoner fra Norsk Teknisk Museum, og jeg har også her brukt stoff fra museets årbøker som går tilbake til 1914, selv om museet egentlig ikke åpnet for publikum før i 1932. Jeg har også brukt noe arkivmateriale. Jeg har lagt vekt på bøker av Georg Brochmann og Edgar Schieldrop om teknikkens historie, fordi disse må betraktes som de første riss av en systematisk teknologihistorie som også forsøkte å inkorporere kulturhistoriske perspektiver. Ingen av disse verkene var noe Norsk Teknisk Museum var forpliktet på, men samtidig viser det forekomsten av forestillinger som også fantes i museet og som var utbredt i mellomkrigstidens syn på teknikk. Stedvis trekker jeg også linjer til enkelte av samtidens sentrale tekster om teknikk og kultur, for å tydeliggjøre hva som var de sentrale utsagn i datidens fremstillinger av teknikk.

Tekstmaterialet jeg bruker i del 3 om Norsk Trikotasjemuseum er for det meste rapporter, utredninger og kulturpolitiske styringstekster. I forbindelse med dette museet har jeg brukt en del tekster som ikke direkte er produsert av museet, men som likevel er viktig for å forstå oppkomsten av Norsk Trikotasjemuseum. Det institusjonelle og kulturpolitiske landskapet omkring museene er åpenbart en annen nå enn i på 1880- eller 1930-tallet, og i forbindelse med Norsk Trikotasjemuseum er det vanskelig å se vekk fra mer generelle museumsfaglige tenkemåters pregning av industrimatikken. Særlig med tanke på problemstillingen knyttet til historisk tid og museer, har jeg valgt å bygge fremstillingen på de museumsfaglige diskusjoner omkring samtidsdokumentasjon og nær historie som gikk mer allment i museumsfeltet på 1980- og 90-tallet. Uten dette materialet ville det være vanskelig å forstå hva fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum hadde å gjøre med synet på historisk tid. En

annen, mer pragmatisk begrunnelse er at omfanget av tekster som mer prinsipielt og teoretisk begrunner industrimuseene som museumsform er lite, slik at tenkningen rundt dem må belyses ved å trekke inn det som også mer indirekte er relevant. For å beskrive fremveksten av museet som en del av et kunnskapsfelt, bruker jeg derfor også tekster om og fra industriarkeologi og industriminne dokumentasjon. Dette var tilstøtende kunnskapsfelt til industrimuseene, men som vi skal se kanskje også mer direkte en betingelse, i og med at industrimuseer og industriminne vokste frem gjennom hverandre.

En forskjell mellom materialet fra Norsk Trikotasjemuseum og de to andre museene er at førstnevnte på en helt annen måte enn de to andre er knyttet til sted. Lokaliseringen av Norsk Trikotasjemuseum er ikke tilfeldig, i og med at det er den nedlagte Salhus Tricotagefabrik som er museet. Den historiske materialiteten går dermed langt utover samlingsvirksomhet rettet mot løse gjenstander, det er det «faste» kulturminnet som på sett og vis danner de historiske levninger etter fabrikken, som i sin tur museet gjennom sin praksis aksentuerer og presenterer. Fra et forskningsståsted er denne stedsdimensjonen tilgjengelig i nået, i den forstand at en kan studere hva museet i samtiden gjør med og ut av stedet. For å få et grep om dette har jeg brukt egne erfaringer fra møtet med sted og museum og forsøkt å beskrive hvilke tidserfaringer en kan gjøre seg i og med stedsdimensjonene. Om disse erfaringene gjelder andre kan jeg bare sannsynliggjøre, ved å peke på hvordan stedet blir tilrettelagt av museet, og ut fra tekster i feltet som finnes om feltet, og ut fra deltakelse i felles omvisninger i regi av museet hvor jeg har kunne observere andres reksjoner. Som vi skal se gjør stedsdimensjonen i alle tilfeller Norsk Trikotasjemuseum til en annen type museumsprosjekt enn de to andre, selv om det tematisk sett er beslektet til arbeid, teknologi og materiell produksjon. Med tanke på erfaringene av historisk tid så er det vesentlig at forholdet mellom ord og ting forrykkes i og med stedligheten. Det finnes i liten grad en på forhånd opparbeidet historisk fortelling og periodisering som setter tingene på avstand, slik at tidsaspektet også av denne grunn kan oppfattes som «nært» og (dermed) fjernt fra historievitenskapelige ordninger av tid, enten de er rettet bakover eller fremover.

Teoretiske perspektiver

Avhandlingen plasserer seg i skjæringspunktet mellom historiefagenes vitenskapshistorie, metahistorie og museologi. Forskningsbidraget ligger forhåpentligvis i nettopp denne konstellasjonen av problematikker og perspektiv. Noe av det teoretiske utgangspunktet må imidlertid utdypes, samtidig som jeg i det følgende vil referere til noe av den viktigste forskningslitteraturen på området. Da jeg innledningsvis formulerte avhandlingens problemstilling ut fra forholdet mellom museene og formingen av tidserfaringen over, la jeg vekt på at det dreier seg om et relasjonelt og performativt forhold mellom fortid, nåtid og fremtid. Det vil si at skillene og koblingene mellom fortid, nåtid og fremtid er noe som dannes gjennom symbolske former og utsagn. Museene og symbolske former inngår i en vekselvirkning med hverandre der museene på den ene siden kan produsere måter å håndtere historisk tid som går ut i kulturen for øvrig, på den andre siden er museene uttrykk for måter å håndtere historisk tid som kan være opparbeidet på forhånd i sammenhenger utenfor museene. En annen ting er at måten relasjoner mellom fortid, nåtid og fortid formes, selv er noe som varierer over tid. Da begynner det å bli komplisert, fordi når det dreier seg om historisk tid er det ikke bare snakk om å beskrive hva som sies og gjøres i museene helt konkret, men også om å kunne fange opp eventuelle variasjoner i måten dette gjøres i ulike tider. Heri ligger et metahistorisk problem. Hvis det er slik at det finnes variasjon over tid, hva forteller det oss? Er det mulig å skrive museene inn i en bredere metahistorisk ramme, og kan man gjøre det uten å knytte an til noen mer generelle teorier om hvordan former for historisk tid har forandret seg over tid? For å knytte analysen av museene til noen overordnede kulturvitenskapelige diskusjoner, har jeg i analysen valgt å bruke noe av den eksisterende modernitetsteori og dens periodisering, uten at det derved er sagt at det ikke kan finnes elementer eller tidssjikt som motsier det moderne tidsregimet.

Begrepet om historisk tid hos Reinhart Koselleck slik jeg har fremstilt det, har jeg hittil ikke satt i et forhold til den modernitetsteorien begrepet som regel henger sammen med hos ham. Jeg skal imidlertid gjøre det her som en del av redegjørelsen av teori, fordi jeg skal gjøre bruk av modernitetsteori i den konkrete undersøkelsen av de tre museene. På den ene siden gjør tilknytningen til modernitetsteori det mulig å koble

museene sammen med tidens kulturhistorie ellers. På den andre siden kan det oppstå visse problemer knyttet til periodiseringens entydiggjørende karakter, som jeg skal forsøke å forebygge ved å klargjøre hva periodisering kan tilføre og ikke tilføre en konkret museumsanalyse. Denne spenningen ligger hos Koselleck innebygget i måten historisk tid er formulert. Historisk tid er på den ene siden et antropologisk grunnvilkår, på den andre finnes det en egenart i erfaringen av historisk tid som Koselleck tidfester til overgangen fra 1700-tallet til 1800-tallet. Et sentralt idéhistorisk utviklingstrekk på 1800-tallet er ifølge ham et stadig større brudd mellom «erfaringsrom» og «forventningshorisont».⁴⁵ Før den moderne historieforståelsen var forventningshorisonter modellert etter det en hadde erfaringer med, «fremtiden» kunne ikke forventes å være helt annerledes enn det som hadde vært, man kunne lære av og overføre erfaringer fra fortiden til nåtiden og til forventningene en i nåtiden kunne ha til den kommende tid. Etter *historia magistra vitae*-paradigmet kom ifølge denne teorien en langt mer *temporalisert* historieoppfatning og en oppmerksomhet mot samtiden og fremtiden som noe relativt frisatt fra fortidens erfaringer. Betingelsene for å snakke om «historie» som en temporal prosess springer ikke ene og alene ut av fortiden og at man gjennom beskrivelser av fortiden forsøker å gjøre fortiden nærværende og forståelig igjen, men også ut av at oppfatningene av fremtiden etter omkring 1800 ikke lenger er bundet til forestillinger om en forhåndsbestemt utgang i form av enten dommedag eller tusenårsriket. Det er først når fremtiden blir «åpen» at fortiden blir en annen og mer fremmed dimensjon.

Lesningen av Kosellecks begrep om historisk tid som et element i en modernitetsteori har blitt omsatt i ulike varianter i nyere kulturteori, blant de mest sentrale er Aleida Assmanns begrep om det moderne tidsregimet og Francois Hartogs begrep om det moderne historisitetsregimet. Et kulturelt tidsregime er «*unterschiedlichen Formen, in denen sich Gesellschaften in der Zeit positionieren und mit ihrer Vergangenheit umgehen*», og trenger ikke «*vom Individuum selbst bewusst reflektiert werden*».⁴⁶ Ut fra det som er sagt tidligere om symbolske former og utsagn,

⁴⁵ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 21 ff.

⁴⁶ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 19. Dette er langt på vei i pakt med Foucaults vitensarkologi, som vi skal se, selv om Assmann legger betydelig mer vekt på medier.

er det nærliggende å forstå historisitetetsregimer som langvarige og kollektive måter å forme menneskers tidserfaringer på. Å snakke om et «regime» impliserer at det er snakk om en styrende struktur, om former og teknikker for å regulere og rytmisere temporalitet i en kultur.⁴⁷ Et slikt «historisitetetsregime» er åpenbart ikke noe som er «vedtatt» av politiske institusjoner, selv om de ulike deler av et historisitetetsregime kan ha politiske og sosiale konsekvenser. Det grunnleggende grepet i Assmanns så vel som Hartogs tilnærminger til tidens historie og tidens kulturelle forutsetninger, er ganske enkelt å ta utgangspunkt i at det ikke finnes en naturlig harmoni mellom fortid, nåtid og fremtid når en betrakter tid som et kulturelt fenomen, derimot er det en betydelig historisk variasjon og dermed en «strukturhistorie» som disponerer for hvilke verdier som tilskrives hver enkelt dimensjon.

I henholdsvis *Ist die Zeit aus den Fugen – Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* og *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time* tar Assmann og Hartog opp hvordan vårt forhold til tid har endret seg ganske radikalt i løpet av 1900-tallet.⁴⁸ Særlig dreier det seg om det de ser på som modernitetens oppvurdering av nåtiden og fremtiden på bekostning av fortiden, og om hvordan en skal forstå den senmoderne tilstand med hensyn til hvorvidt samtiden og fremtiden fremdeles har en privilegert status eller ikke, og om meningsinnholdet i samtiden har endret seg i retning av en «implosjon» om nåtiden og slik danner en patologisk avkortet tidsoppfatning – for Hartog en såkalt «presentisme» som betraktes som den sentrale senmoderne kulturelle patologi.⁴⁹ Assmann og Hartog skiller lag når det gjelder vurderingen av dette såkalte senmoderne tidsregimet eller historisitetetsregimet. Assmann ser på de siste 20–30-årenes fornyede interesse for kulturell erindring og tilhørende oppmyking av skillet mellom fortid og nåtid som en normalisering etter modernitetens ekstreme adskillelse av tidsdimensjonene. Hartog mener svekkelsen av de kulturelle skillene mellom fortid, nåtid og fremtid har ført til en situasjon der det store omfanget av både museer, kulturminner og kulturarv blir et sykdomstegn på en

⁴⁷ Helge Jordheim, «Introduction: Multiple times and the work of synchronization» *History and Theory* 53, nr. December (2014): 509–10.

⁴⁸ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*.

⁴⁹ *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 107–14.

«kvasifortid» som i virkeligheten springer ut av nåtidighetens dominans og manglende symbolske ressurser til å se ut over vår egen tid.

Assmann peker også på tidlig 1900-tall som det moderne tidsregimets høykonjunktur, og det som kjennetegner det er å aktivt *sette* og gripe inn i skillene mellom fortid, nåtid og fremtid. Før den tid ble epokegrenser *konstatert*, men nå – altså i første halvdel av 1900-tallet – ble de *proklamert*.⁵⁰ Det vil si at en vesentlig side ved det moderne tidsregimet – og den moderniteten det definerer – var eller er å markere, dramatisere og produsere skillene mellom fortid, nåtid og fremtid som også gjør de respektive tidsdimensjonene gjensidig utelukkende. Assmann peker på en «Eposchenzäsurenrhetorik», altså en slags epoke- og brudd-retorikk, som konstruerer forskjeller mellom tidsdimensjonene. Under det moderne tidsregimet kom således fortiden til å bli angrepet for slik å «frigjøre» nåtiden fra dens grep. Dette var/er en avgjørende betingelse for idéen om fremskritt. Fortiden var ikke lenger er kulturelt reservoar av overhistoriske normer og verdier, men en byrde og en forsinkelse på veien til fremtiden. Ifølge Assmann var en viktig side ved moderniteten å kaste av seg fortiden ved å *erklære* noe som dødt og gammelt.⁵¹ Det å erklære noe som «utdatert», gir altså bare mening i et gitt tidsregime, og stammer fra en oppmerksomhet mot epokale brudd som er karakteristisk for modernitetens temporale organisering i første halvdel av 1900-tallet. Dessuten må evnen til å skape radikale skiller stadig fornyes dersom det moderne tidsregimet skal overleve. Assmann skriver at grensene mellom fortid og nåtid stadig må reaktiveres dersom det nye skal oppfattes som noe virkelig nytt sammenliknet med det gamle. «Det gamle» eller fortiden kan bare holdes på avstand dersom det finnes kulturelle betingelser for å trekke klare skiller mellom tidsdimensjonene, og ikke minst *institusjoner*, slik som arkiver, biblioteker og museer.

En kritikk av lesningen av Koselleck som modernitetsteoretiker har blitt formulert av kultur- og idéhistorikeren Helge Jordheim, som i stedet for modernitetsteori setter det han kaller «synkroniseringspraksiser».⁵² Bakgrunnen for dette er å gjøre det mulig å beskrive ulike temporale lag og rytmer som kan

⁵⁰ *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 155.

⁵¹ *Ibid.*, 141 ff.

⁵² Jordheim, «Introduction: Multiple times and the work of synchronization.»

sameksistere i ett og samme øyeblikk, og som ikke nødvendigvis følger modernitetens angivelige brudd- og distinksjonslogikk. Med andre ord kan det finnes ulike tidserfaringer innenfor det samme historisitetetsregimet, eller man kan betrakte et historisitetetsregime som bestående av flere lag av tidserfaringer hvor noen er overordnet og andre er underordnet. Ifølge Jordheim er det mest fremtredende og viktigste ved historisk tid ikke enhet, homogenitet og overgripende perioder som rommer slike homogeniteter, men usamtidigheter: altså sameksistensen av ulike former for temporalitet fra ulike «perioder». I forlengelsen av den franske historikeren Ferdinand Braudel kan en tenke seg ulike typer varighet knyttet til de raske hendelsers og handlingers tid, til lengre sosiale og økonomiske sykluser, og til landskapets og geografiens lange tidsspenn. Det samme kan en ifølge Jordheims understrekning finne hos Koselleck i og med oppmerksomheten som der rettes mot at et og samme ord kan være begrepsmessig flertydig ved at det på et bestemt tidspunkt kan bygge på betydninger med opprinnelse i to ulike tider, slik som «demokrati» slik det ble brukt omkring 1780, da det på den ene siden brukes med en aristotelisk betydningsramme som en type styresett ved siden av aristokrati og oligarki, på den andre i en mer generell og fremvoksende betydning som noe knyttet til en offentlig sfære og som noe fremtidsrettet.⁵³

Men det betyr ifølge Jordheim ikke at det ikke kan være grunn til å snakke om moderne tidsregime og om perioder, men at modernitet er noe som er *produsert* av synkroniseringspraksiser som renser tiden for ulike tidssjikt. Fremskrittet er slik noe som ble «laget» gjennom politiske og vitenskapelige synkroniseringspraksiser som satte ulike lands utviklingstrinn inn i en og samme kronologiske tid, og dermed også skapte et bilde av mer primitive og mer siviliserte kulturer.⁵⁴ Problemet med periodiseringen er i dette perspektivet faren for å miste blikket for ulike tidssjikt, men og å forstå det moderne tidsregimet eller det moderne historiebegrepet som mer ferdig laget enn det i realiteten er. Min tilnærming til å beskrive museene har vært at det i utgangspunktet virker rimelig å knytte dem til det moderne tidsregimets grunntrekk med tanke på brudd og rene tidsdimensjoner slik det er presentert hos Assmann, men

⁵³ «Against periodization: Koselleck's theory of multiple temporalities,» 169.

⁵⁴ «Introduction: Multiple times and the work of synchronization,» 513.

at understrekningen av ulike tidssjikt er en viktig presisering med tanke på å motvirke en «ovenfra og ned» bevegelse som er faren med et prosjekt, som tross alt også er teoridrevet i den forstand at jeg også ønsker å finne ut av hvordan metahistorie kan fungere som museologisk forskningsperspektiv, ved siden av at jeg vil gi en empirisk nyansert beskrivelse av hvordan tidserfaringene er formet og formes i og med de tre museene. Det analytiske perspektivet blir et slags kompromiss mellom periodisering som forenkler, og tidssjikt som nyanserer, slik at det er mulig å få frem hvor sammensatte tidserfaringene knyttet til de ulike museumsprosjektene har vært, og at det fremskrittet som har vært knyttet til den teknisk-industrielle utvikling har vært langt fra en så entydig lineær tidsoppfatning som en kanskje skulle tro.

Den periodiseringen som Assmann lanserer og den såkalte «presentisme» som vi finner hos Hartog, skal ikke forstås som fiks ferdige historiske beskrivelser, men som hypoteser som kan få en til å se i en bestemt retning. Det som jeg mener har vært nyttig med disse er at de tross alt retter oppmerksomhet mot at historisk tid har to viktige nivåer. Jeg tenker meg at historisk tid både handler om relasjoner og sjikt. Det handler om *tidsrelasjoner* forstått som verdioppfatninger og styrkeforhold som tilskrives selve forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Som vi skal se er det variasjoner mellom de tre museene med tanke på dette forholdet, selv om alle tre befinner seg innenfor det moderne tidsregimet dersom en aksepterer det som periodebetegnelse på de siste 200 års forhold til tiden. Men det handler også om *tidssjikt* fordi slike relasjoner kan være flere og eksistere lag på lag i et og samme museum eller tematiske felt. Vi skal også se at det finnes eksempler på slikt i de tre museene, og at de dermed ikke så enkelt kan sies å alle være uttrykk for den samme homogeniserende «brudd- og epokeretorikk» som ifølge Assmann isolerer fortiden fra nåtiden på den ene siden, og fremtiden og nåtiden fra fortiden på den andre. Det gjenstår altså å se om den fremtids- og samtidsorientering som hevdes å være den moderne tidserfaringens sentrale kjennetegn, faktisk er så fremtids- og samtidsorientert i de aktuelle museene, og om dette betyr det samme i de ulike museene. Vi skal se at det finnes andre og for moderniteten fremmede eller fortrenge lag av tidserfaring innbakt i tidserfaringenes form i museene.

Avhandlingen kretser altså om tre analytiske begreper: historisitet- eller tidsregime, tidssjikt og tidserfaringer. Men det er det siste som har vært utgangspunktet og som har motivert bruken av de to første. Grunnen til dette ligger i det som er antydnet lenger frem om at museer kan undersøkes som steder der symbolske former og diskurser om tiden blir mer håndgripelige. I tillegg er dette kanskje en måte å se på museer som kan få frem hvordan museer dels overtar, dels transformerer og dels skaper erfaringsformer som vi bruker i vår omgang med tid og historie. Og som nevnt gjelder ikke dette bare den symbolske fortiden men også den symbolske fremtiden. Visse forhold til fremtiden har gjort seg gjeldende også i museene og virket på deres fremstilling av fortiden, og omvendt. I dette ligger det kanskje også en slags museumsteori slik det ville se ut fra et metahistorisk perspektiv. Museene kan studeres som apparater mennesker bruker for å tenke om, minnes eller glemme, eller forestille seg sin plass i tiden og verden. Museet er slik sett mer å betrakte som en eksteriorisering eller forlengelse av menneskelig hukommelse og forestillingsevne, enn en bestemt institusjonstype som kan defineres ut fra hvilke manifeste sosiale interesser eller kulturelle verdier som lå til grunn for dem. Museer er tidsteknikker, tidsstrategier og tidsgestaltende apparater som både bevarer, markerer og forbereder menneskers forhold til tiden.⁵⁵ Museer både er og inneholder medieteknikk/er tegnbærer/e som fremstiller, lagrer og overfører tegn.⁵⁶ Dessuten forekommer det bestemte historiske kunnskapsformer ved museene, som dels kan være overført til museene fra på forhånd opparbeidede former for historie, dels kan museene inngå i etableringen eller realiseringen av historiske kunnskapsdisipliner. For å forstå den nære sammenhengen mellom erfaringsinnhold og museet som erfaringsmedium, må vi reservere oss mot å objektivere museene som sosiale institusjoner og organisasjoner og redusere dem til arenaer for kamp mellom ulike sosiale grupper. Vel å merke utelukker ikke menneskelig selvproduksjon slike institusjoner eller maktrelasjoner, tvert imot, men for å få frem tidserfaringen som

⁵⁵ Om museet som en kulturteknikk som produserer erfaringer av tid, se Wolfgang Ernst, «Das historische Museum – Über die kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen,» *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 4(1991). Og *Sorlet från arkiven: ordning ur oordning* (Göteborg: Glänta, 2008).

⁵⁶ Om museet og «semioforer» (tegnbærere), se Pomian, *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln*, 84 ff.

gjøres gjennom museene som *tidserfaring* skal jeg holde meg nær hvordan slike erfaringer kommer i stand gjennom ord og medier.

En av intensjonene med denne avhandlingen har nemlig vært å vise hva en rendyrket humanvitenskapelig fortolkende synsvinkel kan få frem, og da har jeg valgt å beskrive tidserfaringer ved å beskrive de ord og symboler de kommer til uttrykk i, og på aktørsiden som vehikler for ord og symboler. Det jeg har gjort gjennom denne avhandlingen er å forsøke å beskrive tidserfaringene gjennom å se på betingelsene for tidserfaringene. Disse betingelsene er knyttet til i hovedsak avsendersiden ved de tre museene, men de kan ikke reduseres til intensjoner museumsforkjemperne måtte ha hatt, og jeg har forsøkt å peke på forbindelseslinjer til mer allmenne tenkemåter i tiden for museenes etablering. Disse betingelsene er verken rent private eller helt universelle, og jeg har forsøkt å sikte meg inn på et nivå som gir de ulike museene et mulighetsrom eller det Foucault kaller et «historisk apriori», altså historisk betingede erfaringsformer som lar det ene eller andre museumskonseptet være forståelig i et gitt tidsrom.⁵⁷ Her kan jeg utdype det som er sagt om metodikk tidligere, og forklare min nøling mellom å snakke om ord eller medier. Jeg følger da to sett av betingelser i museene, det første knyttet til ord, tekster og diskurser, det andre til medier eller ulike typer tegnberere – altså en kombinasjon av ressurser fra «vitensarkeologi» og «mediearkeologi».⁵⁸ Det første vil rette seg mot å identifisere nøkkelbegreper, relasjoner mellom begreper slik de definerer en bestemt måte å omtale et fenomen, mot å påvise elementer av fag eller vitenskap i de ulike emnekretsene for museene som kunstindustri, teknikk og industri. Her vil jeg avdekke periodiseringer, epokeinndelinger, former fortellinger som museenes emnekretser organiseres ved. Dersom vi snakker om historieskriving på dette nivået mener vi ulike former for narrativ organisering av historiske forløp, og ulike varianter av historiske fag som kulturhistorie, kunsthistorie, teknologihistorie, industrihistorie etc. Det andre settet av betingelser vil rette seg mot å identifisere hvilke medier som brukes i museene, og da særlig hvilken rolle det faktum at betydelige deler av historiefortellingen ved museene

⁵⁷ Foucault, *The archaeology of knowledge*, 126–31. Det er ikke «formale» og transcendentale betingelser, men historiske betingelser for det «foregitte». Jf. «avselvfølgeliggjørelse» som forskningsstrategi nevnt tidligere.

⁵⁸ Michelle Henning, *Museums, media and cultural theory* (Maidenhead: Open University Press, 2006).

er knyttet til historieskriving og dermed til de særskilte betingelser skrevet og trykt historie gir for å forme tidsdimensjonen knyttet til kunstindustri, teknikk og industri, til forskjell fra eller ved siden av muntlig historie. Det vil si at jeg da behandler *skrift* som et medium som gir visse forutsetninger for behandling av hendelser i fortiden, i måten hendelser kan sammenstilles, og for hvordan hendelsene da skal forvaltes i fremtiden. I dette perspektivet vil også gjenstanders temporale strukturer kunne formes på to ulike nivåer; i det første vil de inngå i meningsdannende fortellinger, i det andre vil de i en forstand være «data» eller kildemateriale som ikke kommenteres men som bevares som en latent del av det kulturelle minnet.

Jeg vil avslutningsvis i denne teorijennomgangen forklare hvordan jeg vil trekke inn elementer av minneteori i beskrivelsen av tidserfaringer. Som nevnt lenger frem blir forhåpentligvis noe av denne avhandlingens bidrag til forskningen på museer at den gjør en oppmerksom på hvordan historisk tid er noe som blir formet gjennom måten forholdet mellom alle tre tidsdimensjonene fortid, nåtid og fremtid er strukturert. Da kan det kanskje synes merkelig at Assmanns begrep om kulturelt minne anføres som analytisk redskap. Utelukker ikke det nettopp den prospektive dimensjonen? Svaret på dette må bli nei, siden Assmann forstår kulturelt minne som noe som er knyttet til materielle bærere som eksisterer i en gitt sammenheng der de ikke bare har en supplerende funksjon, men en strukturerende rolle i den forstand at det kulturelle minnet kontinuerlig avgjør hva som skal ha verdi for *ettertiden*.⁵⁹ I sammenhenger som forvaltning og byråkrati, eller i vitenskap og teknologi, har minne en underordnet funksjon, men i sammenhenger omkring historie, religion og kunst har minnet en primær funksjon fordi det her hele tiden må etableres forbindelser mellom fortid, nåtid og fremtid. Her gjentas, etterliknes, nedskrives, resiteres, leses, fortolkes, distribueres, diskuteres og vurderes det som ble gjort i fortiden, og dermed blir fortiden også satt i et forhold til fremtiden, ved at dens gyldighet og verdi blir fastlagt. Her er forholdet mellom tidsdimensjonene stadig under forhandling gjennom å tilbakelegge noe og samtidig foregripe noe.

⁵⁹ Aleida Assmann, «Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnis» i *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, (red.) Astrid Erll og Ansgar Nünning (Berlin: Walter de Gruyter, 2004), 46–47.

I stedet for å skille mellom historie og minne som to helt ulike tilganger til fortiden, den ene angivelig ut fra fortidens egne premisser og ut fra en bevisst vitenskapelig metodologi, den andre ut fra samtidens kulturelle impulser og sammenvokst med den, legger Assmann opp til å se på funksjonsminne og lagringsminne som to komplementære måter å strukturere tiden på. «Historie» og «minne» betraktet som kulturelt minne er komplementære, og begge har prospektive så vel som retrospektive roller.⁶⁰ Men hovedforskjellen mellom dem er at funksjonsminnet er den siden som velger ut det som skal holdes frem av fortiden, det er den siden ved det kulturelle minnet som står i forgrunnen, det er her kollektive identiteter blir formulert. *Funksjonsminnet* er «group related, selective, normative, and future-oriented». *Lagringsminnet* er på den andre siden noe som «feeds on past memories and in new ways reconstructs that which has lost its living relevance to the present».⁶¹ Typisk vil samlinger i biblioteker, museer og arkiver høre til lagringsminnet i kulturen, der kan fortiden i en forstand «glemmes» eller skyves i bakgrunnen av det kulturelle minnet. Forbindelsen mellom dem består i at i og med at lagringsminnet innebærer at noe kan glemmes, men altså ikke forsvinner ut i intet, for det er der i en latent tilstand og kan reaktiveres av funksjonsminnet, så kan reservoaret av material fra fortiden gi nye betydninger og nye fortellinger som da flytter det inn i funksjonsminnet. Lagringsminnet er en halvveis kjent og halvveis bevisst fortid, som omgir funksjonsminnet som en komethale, og det vil være en trafikk mellom det aktuelle og det latente nivået. Et viktig premiss for dette er for Assmann av mediehistorisk art, for det er bare i skriftkulturer eller kulturer med egne og relativt komplekse teknologier for lagring av informasjon at det kan være et skille mellom funksjon og lagring, eller bruk og reservoar. Typisk for orale kulturer er at man ikke kan vite noe mer enn man kan huske, mens i skriftlige kulturer så vil alltid lagringsminnet være større enn funksjonsminnet og slik alltid være i ubalanse. Det er alltid mer som kan bevares enn det som kan holdes levende i minnet. Jeg trekker inn

⁶⁰ Motsetningen mellom historie og minne er kanskje mest kjent fra den franske historikeren Pierre Nora, i artikkelen/utdraget «Between Memory and History: Les Lieux des Mémoire» *Representations* 26, nr. Spring (1989). Assmann går uttrykkelig mot en slik deling mellom historie og minne, se *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 123.

⁶¹ *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 123.

dette skillet først og fremst for å kunne etablere noen perspektiver på hva det historieskriving innebærer med tanke på struktureringen av tidserfaringer i de tre museenes etablering og fremvekst. Historieskrivingen har både hatt innholdsmessige og materielle effekter på museene, og som vi skal se skal gjenstandenes rolle i museene sees i forhold til skrivingen, som både kan virke som en kommentar eller fortolkning av gjenstandene, men også som et lagringsmedium med egne effekter på forholdet til historisk tid i museene. Kort sagt, det er en forskjell på om tiden erfares gjennom ting, skrift eller muntlig tale, og museene er institusjoner der slike medier kan virke side om side og skape ulike effekter av nærhet og avstand i tid.

DEL 1 – Kristiania kunstindustrimuseum

Kapittel 2 –

Kristiania kunstindustrimuseum – et fremskrittsoorientert museum?

Et nytt ord i en ny tid

Den første museumstypen jeg skal ta opp er kunstindustrimuseet, og jeg skal i de tre følgende kapitler se på hvordan Kristiania kunstindustrimuseum kan beskrives i lys av begrepet om historisk tid. Første kapittel om Kristiania kunstindustrimuseum er viet til å beskrive hvordan tematikken kunstindustri ble oppfattet som noe nytt og moderne, og denne oppfatningens oppkomst og svekkelse i tiden mellom 1870 og 1930.

Innledningsvis kan vi si at dannelsen av kunstindustrimuseer som en særegen museumstype i Norge og Skandinavia i siste kvartal av 1800-tallet, var uløselig knyttet til fremveksten av kunstindustri som nytt ord, forestilling og begrep på denne tiden.

Mot slutten av 1800-tallet ble det etablert tre kunstindustrimuseer i Norge. Først Kristiania kunstindustrimuseum i 1876, så Vestlandske kunstindustrimuseum i 1887 og til slutt Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i 1894. Da Lorentz Dietrichson og Henrik Grosch, henholdsvis Kristiania kunstindustrimuseums styreformann og direktør/konservator, i 1886 redegjør for det da 10 år gamle kunstindustrimuseets oppgaver, viser begge til at kunstindustri er et nytt ord. Dietrichson, som i mars 1886 holdt et foredrag i Universitetets festsal i anledning Kristiania kunstindustrimuseums tiårsdag, daterte ordets opprinnelse til 1851 og til verdensutstillingen i London. Ordet kom ifølge Dietrichson til som en følge av at engelskmennene hadde oppdaget nødvendigheten av å forene varenes soliditet med formsans for å kunne hevde seg i den internasjonale konkurransen. «Da berigedes Sproget med et nyt Ord

'Kunstindustri'...», skriver Dietrichson i 1886.⁶² Likedan fremstiller museets daværende direktør og konservator Henrik Grosch saken for Den polytekniske forening i november samme år. «Kunstindustri er det ord, der skylder nutiden sin tilblivelse, en omstændighet så betegnende at den vel fortjener at lægges mærke til.»⁶³ Idéer om kunstindustriens modernitet var altså integrert i fremveksten av kunstindustrimuseet som museumsform. Forestillingen om at kunstindustrien representerte noe nytt og fremtidsrettet var en uløselig del av begrunnelsen for å etablere Kristiania kunstindustrimuseum. «Det nye» ble gitt en egen kvalitet i forhold til det gamle.

Men kan man si noe mer presist om hvilken funksjon ordet kunstindustri hadde som tidsmarkør, og hva kan vi lese ut av det når det gjelder museets orientering mot modernitet? Ved etableringen av Kristiania kunstindustrimuseum appellerte museets forkjempere til den støttende funksjon museets kunne ha for selve «kunstindustribevegelsen», som var en estetisk reformbevegelse for og innenfor den håndverksmessige produksjon. Kunstindustribevegelsen og kunstindustrimuseene var på 1870- og 80-tallet langt på vei to sider av samme sak. Men ordet eller begrepet «kunstindustri» var først og fremst viktig for museene, som brukte dette til å formulere et ideal for produksjonen og til å peke ut et nytt kulturhistorisk vitensområde. I den faktiske kunsthåndverksmessige produksjon på 1870- og 80-tallet var bruken av ordet kunstindustri mindre viktig. Formgivning og en egen rolle for kunstneren i produksjonen hadde et svært begrenset omfang i Norge før 1890-tallet.⁶⁴ Likevel fant det langsamt sted endringer innenfor håndverksmessig produksjon der *formgivningsarbeidet* var i ferd med å skilles ut begrepsmessig så vel som reelt fra selve fremstillingen, i form av å utdanne seg til «tegner» eller «dessinatør».⁶⁵ Dette ga museet muligheten til å fremheve former for produksjon som var aktuelle og som var i samsvar med de kunstindustrielle idealene om å forene «skjønnhet og soliditet», men

⁶² L. Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886* (Christiania: [Museet], 1886), 7.

⁶³ H. Grosch, «Den kunstindustrielle bevægelse i nutiden» *Teknisk Ugeblad*, nr. 47–48 (1886).

⁶⁴ Fredrik Wildhagen, *Norge i form: kunsthåndverk og design under industrikulturen* (Oslo: Stenersen, 1988), 35 ff.

⁶⁵ Ibid. I Polyteknisk forening ble begrepet «dessinatør» introdusert allerede i 1866 gjennom oversettelser av tyske artikler om kunstindustri, se for eksempel A. Töpfer, «Industriens Kunst og Kunstnere,» *Polyteknisk tidsskrift* 13(1866).

for å forstå fremveksten av Kristiania kunstindustrimuseum som et historisk museum og se nærmere på hva som lå i forholdet til «det nye» og til den bredere teknisk-industrielle modernisering som fant sted i samtiden, skal jeg skille mellom en *formgivningshistorie* knyttet til selve kunsthåndverket og en *museumshistorie* knyttet til institusjonsdannelsen og den betydning historiske diskurser fikk for den. Det er det museumshistoriske sporet jeg skal følge her. Ved å se på diskusjonene rundt Kristiania kunstindustrimuseum mellom 1870 og 1930, skal jeg se på hvilke forestillinger om modernitet og fremskritt som gjorde seg gjeldende i konseptualiseringen av kunstindustrimuseers egenart. Jeg skal også se på hvordan idéen om modernitet endret meningsinnhold over tid, og vise at modernisme og funksjonalisme som formgivningsideal for museet fra 1920-tallet i vesentlig grad var et spørsmål om struktureringen av historisk tid.

I museumsforskningen har det (med rette) blitt sagt at det var fremtids- og samtidsorienteringen i kunstindustrimuseene som var denne museumstypens egenart.⁶⁶ Men selv om forskningen har sett på kunstindustrimuseene som museer som skilte seg ut fra andre museer i og med (frem)tidsorienteringen, vet vi lite både om detaljene i forestillingene om og forventningene til fremtiden, og om hvilket historiebegrep som eksisterte i miljøet rundt Kristiania kunstindustrimuseum. Fantes et historiebegrep i det hele tatt i kunstindustrimuseene, og hvis det gjorde det, hvorledes grep det inn i struktureringen av fortid, nåtid og fremtid på det kunstindustrielle området i sin helhet? Et sentralt spørsmål er om museumsprosjektet ble planlagt og konseptualisert som et historisk museum samtidig med at det rettet seg mot «nutiden». Var Kristiania kunstindustrimuseum et historisk museum, i hvilken betydning var det i så fall et historisk museum, og i hvilket forhold stod det til andre museer i samtiden med tanke på betydningen av en historisk dimensjon? Sammenliknet med Oldsaksamlingene, Etnografisk Museum og Skulpturmuseet/Nasjonalgalleriet på 1870-tallet, la Kristiania kunstindustrimuseum – i alle fall i aktualitetsretorikken – langt større vekt på fremtidsorientering som en vesentlig del av museets eksistensberettigelse, men var forskjellen egentlig så stor? Fremgangsmåten i dette kapitlet er at jeg beskriver

⁶⁶ Eriksen, *Museum – en kulturhistorie*, 73. Anne-Sofie Hjemdahl, *Liv i museet: Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær, 1928–1960* ([Oslo]: Universitetet i Oslo, Humanistisk fakultet, 2013), 11–13.

kjennetegn på tidskulturen i Kristiania kunstindustrimuseum ved å plassere institusjonen i forhold til museumslandskapet og museumsidéer i det siste kvartalet av 1800-tallet. Jeg ser også på hvilke(t) samlingsprogram som gjorde seg gjeldende ved museet og hvordan det var vektet i forhold til historie og aktualitet, i tiden fra etableringen i 1876 og frem til omkring 1930. Da lanserte Thor B. Kielland et reformprogram for museet nettopp for å komme i «kontakt med utviklingen» og «moderniseres».⁶⁷

Et museum for hjemmets interiør

Den generelle samfunnsmessige bakgrunn for kunstindustrimuseene er tiltakende industriell vareproduksjon og utviklingen av borgerskapet/småborgerskapet som klasse fra 1860-70-tallet. Fabrikkbasert industri på 1860- og 70-tallet var fremdeles begrenset til det sentrale østlandsområdet og Bergensområdet.⁶⁸ Samtidig er det klart at industriell vareproduksjon signaliserte endringer og nye utfordringer for produsenter og distributører. Kunstindustri eller kunsthåndverk var, til forskjell fra husflid/hjemmeindustri, varer som ble produsert for å selges på et marked, enten helt anonymt via «magaziner» eller som «bestillingsarbeid» med rom for mer individuelt tilpassede produkter. Kunstindustrien som idé om reform av håndverket, var betinget av vareproduksjonen ved at den selv ble forstått som en særskilt type vare. Museets formann Lorentz Dietrichson beskriver øyeblikket for fødselen av ordet «kunstindustri» slik: Da England opptok konkurransen med Frankrike på det europeiske markedet «gaves kun en Vei: til sin egen Vares Soliditet at optage den franske Formsans, der gav den franske Vare Fortrinnet i den europæiske Konkurrence».⁶⁹ Kunstindustri var knyttet til kommodifiseringsprosesser som følge av sterkere industrialisering og mer omfattende handel og transport av varer i og mellom landene. Varene som ble gitt en tiltalende form ble regnet som et konkurransefortrinn. Kristiania kunstindustrimuseum deltok både som utstillere og arrangør på

⁶⁷ Thor B. Kielland, *Kunstindustrimuseenes fremtid i almindelighet og Oslo's i særdeleshed: byggekomiteens planer og direktørens premisser* (Oslo: Mallingske Bogtrykkeri, 1930), 19.

⁶⁸ Om industrialiseringens omfang og gjennomslag i Norge, se Ragnhild Rein Bore og Tor Skoglund, *Fra håndkraft til høyteknologi: norsk industri siden 1829*, vol. 100 (Oslo: Statistisk sentralbyrå, 2008), 33.

⁶⁹ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 7.

verdensutstillinger og industriutstillinger mot slutten av 1800-tallet. Slike utstillinger kan betraktes som en form for protoreklame. Blant annet stilte museet ut tekstilprodukter fra «norsk folkeindustri» ved verdensutstillingen i Paris i 1878 i samme utstillingsklasse som store fabrikkprodusenter av tekstil som Hjula Væveri, Christiania Seildugsfabrik og bomullstøffabrikken P. Jebsen & Co. fra Bergen.⁷⁰ Museets leder Lorentz Dietrichson var dessuten med i den norske komiteen for deltakelse i Paris, og senere i Den norske industri- og kunstutstilling i Christiania i 1883. I forbindelse med den siste uttalte han også at den «ræpresentative side» ved produsent og kjøper var av aller største viktighet. I den nye konkurransesituasjonen med utlandet var det for ham viktig å sikre publikums interesse for «indenlandske varer». Her var utgangspunktet for komiteen som ledet utstillingen at det ville være gunstig med etablering av faste utsalg, magasiner, basarer eller permanente utstillinger. Forbruksvareindustrien var i ferd med å bli en realitet som museet visste om og agerte i forhold til.⁷¹ Med andre ord skilte kunstindustrien eller kunsthåndverket seg mindre fra fabrikkindustrien når det gjaldt distribusjonsform og handel, enn de bestemte krav som ble rettet mot produksjonsprosessen og produktets utforming. Problemet med fabrikkene var ikke at de fremstilte varer, men at de gav varene en slett estetisk utforming.

Produktgruppen kunstindustri ble frem til omkring 1910 forstått som gjenstander som gikk inn i hjemmets interiør. Etter 1910 og frem til om lag 1920 stilte museet også ut en del arkitekttegninger, plakater, fotografier og billedkunst. Men før denne tiden ble kunstindustriens definisjon som en kombinasjon av «skjønnhet og hensigtsmessighed» først og fremst anvendt på husets *interiør*. Der arkitektur dreide seg om utformingen av husets eksteriør, ble kunstindustri forstått i forlengelsen av dette som utformingen av «Orden og Skjønnhet i Hjemmet».⁷² Det var først og fremst den «gode Borgers» hjem som i praksis rommet det interiøret kunstindustrien dreide

⁷⁰ Exposition universelle 1878 Paris, *Beretninger om Norges deltagelse i Verdensutstillingen 1878 i Paris* (Kristiania 1880), 71.

⁷¹ Fritz Hodne og Ola Honningdal Grytten, *Norsk økonomi i det nittende århundre* (Bergen: Fagbokforl., 2000), 252.

⁷² Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 4.

seg om. Forestillingen om det borgerlige hjemmet ble utformet ved å støtte den mot en bestemt materiell kultur i form av «vaaningens dekoration og udstyr», som var undertittelen på Nikolay Nikolaysens oversettelse av den tyske kunstindustriteoretikeren Jakob Falkes bok *Die Kunst im Hause* i 1872.⁷³ I tiden rundt etableringen av museet var borgerskapets kulturelle identitet selv i støpeskjeen og det var særlig *hjemmet* som fungerte som en markør av bestemte verdier. Alle tingene, rominndelingene, og dekorasjonen av boligen korresponderte med oppkomsten av en bestemt borgerlig kultur som i langt sterkere grad enn tidligere skilte mellom det private og offentlige rom.⁷⁴ For kunstindustribevegelsen var det imidlertid hjemmet som forberedelse til det offentlige liv eller «den gode Borger», som også ga hjemmet sin verdi utover orden og skjønnhet i hjemmet. Ligningen om at «det gode Hjem frembringer den gode Borger» som Dietrichson ytret i 1886, var som annen forskning også har vist en utbredt måte å koble sammen det private og det offentlige på i denne tiden. Som redskap til å foredle sansen for det skjønne hjemmet hadde Kristiania kunstindustrimuseum i første omgang ingen andre ambisjoner for historien enn å lære «den gode Borger» en fornuftig omgang med de historiske stiler. Den uhemmede bruk av «kopistiler» som preget deler av det nye borgerskapet, var ifølge Dietrichson en uting. Men den «daarlige Mani at bo i en historisk Stil» var ingen forkastelse av fortidens verdi for kunstindustrien som sådan, problemet var at historismen var en misforståelse av stilbegrepet.⁷⁵ Den hindret fornuftens aktuelle bruk i formgivningen, og gjorde formen til en kunstig tilgift til tingenes formål. I utgangspunktet kan det derfor se ut til at det var hensynet til kunstindustrien i nåtiden som var museets hovedinteresse på slutten av 1800-tallet.

Kristiania kunstindustrimuseums forhold til historie som vitenskapsfag

At kunstindustrien ble aktuell i Norge på 1870-tallet gjennom endringer i vareproduksjonens og konsumets mønstre, forteller oss imidlertid lite om hvordan og hvorfra begreper og forestillinger om et *museum* for kunstindustri kom til i samme

⁷³ Jacob Falke, *Kunsten i Huset: Studier over Vaaningens Dekoration og Udstyr*, overs. av N. Nicolaysen (Kristiania: Cammermeyer, 1872).

⁷⁴ Jonas Frykman and Orvar Löfgren, *Det kultiverte mennesket* (Oslo: Pax, 1994), 104 ff.

⁷⁵ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 7.

tiden. Hvorfor kunne ikke kampen for sansen for orden og skjønnhet fortsette gjennom industriutstillinger eller andre midlertidige utstillinger? Var det en spesiell grunn til at museumsmediet var å foretrekke? Vi må vi se nærmere på hva slags museumskonsept det ble arbeidet ut i fra. I den forbindelse gjorde nemlig visse faglige og vitenskapelige interesser seg gjeldende, og preget museets (temporale) innretning mer enn den ytre rammen av «det borgerlige hjem». Et påfallende trekk ved Kristiania kunstindustrimuseum er dets relative «outsider»-posisjon i forhold til det etablerte museumslandskapet omkring 1870-tallet. Kunstindustrimuseet ble oppfattet som en distinkt museumstype blant forkjemperne i etableringstiden, og var også sett fra ettertiden en ny museumstype som på flere punkter brøt med det etablerte museumslandskapet mot slutten av 1800-tallet.

I tiden rundt etableringen av Kristiania kunstindustrimuseum var museene allerede faglig spesialisert rundt kunst, kultur eller natur.⁷⁶ Blandingene av kunst, kultur og natur som kjennetegnet museene på 1700-tallet var da Kristiania kunstindustrimuseum ble planlagt og konseptualisert allerede forsvunnet til fordel for rene kunstsamlinger, eller museer og samlinger for natur- eller kulturhistorie. I og med Universitetets oldsaksamlinger, Myntkabinettet og Etnografisk Museum var også tanken om rene *historiske* museer rimelig godt etablert i tiden rundt Kristiania kunstindustrimuseums etablering. Et annet viktig museum på samme tid stod for et historisk perspektiv på museumsvirksomhet var Nasjonalgalleriet. Året før Kristiania kunstindustrimuseum ble etablert, ble det den gang nye faget kunsthistorie gjort til et av formålene med Nasjonalgalleriet. Bestyrelsen for Nasjonalgalleriet hadde i 1874 i forbindelse med innkjøp av en samling av akvarellkopier av eldre kunstverk, uttalt seg positivt til denne fordi det i fravær av originaler av fortidens mestere likevel ville «give et anskueligt Overblik over Malerkunstens historie».⁷⁷ Året etter bevilget Stortinget midler til en universitetslærer i kunsthistorie som altså ble Lorentz Dietrichson, og Nasjonalgalleriets samlinger ble ved siden av samlingens egenverdi sett på som «kunsthistorisk undervisningsmateriale».

⁷⁶ Brita Brenna, «Halvannen tekopp av kokosnøttskall ; vitenskapelige og sosiale gjenstander i 1700-tallets samlingskultur» *Agora* (2006): 34.

⁷⁷ L. Dietrichson, *Det norske Nationalgaleri: dets Tilblivelse og Udvikling: i Anledning af dets 50-aarige Tilværelse, 2. hefte* (Kristiania: Cammermeyer, 1887), 41.

Om den historiske og temporale dimensjon var mer avklart i universitetets kulturhistoriske samlinger og i nasjonalgalleriet, var det ikke gitt at 1870-tallets kunst- og kulturhistoriske museer og samlinger kunne danne mønster for hva slags museum Kristiania kunstindustrimuseum skulle være. I og med at det første norske kunstindustrimuseet ble planlagt i hovedstaden, måtte det også tilpasses til det dels allerede eksisterende og dels planlagte museumslandskapet og til allerede eksisterende oppfatninger av hva et museum var. For å erobre plass for en ny kategori museer som kunstindustrimuseene den gang var, argumenterte kunstindustribevegelsen både i Danmark og Norge med det man kan kalle en museal eksepsjonalisme. For det første ble det hevdet at kunstindustrimuseene stod i en særstilling med tanke på å svare på de aktuelle utfordringer i tiden, altså på konkurransen fra utlandet og fra maskinbasert masseproduksjon av bruksgjenstander. For det andre mente en at kunstindustrimuseene til forskjell fra de vitenskapelige museer ikke skulle fremstille historien, men mer bruke den som et stilreservoar for formgivningen innenfor det aktuelle kunsthåndverket. De skulle lære håndverkere å forstå og gi brukstingene en god form. I sin mest rendyrkede form skulle kunstindustrimuseer ikke ha noe med verken fortid eller historie å gjøre i det hele tatt, et synspunkt som vel å merke ikke ser ut til å ha blitt fremmet i norsk sammenheng, men som i Danmark ble anført av den sentrale kunstindustriforkjemperen og museumsteoretikeren Camillus Nyrop, hvis synspunkter var godt kjent i Norge. I 1889 hevdet Nyrop at kunstindustrimuseene måtte følge «[...] en anden ordningsregel end den kronologiske [...]».⁷⁸ En kronologisk ordning var naturlig for kulturhistoriske museer og sentrale vitenskapelige museer, men ikke for kunstindustrimuseer. Ifølge Nyrop burde de ordnes etter de ulike håndverksfag i og med at det var samlingenes praktiske nytte som var særmerket ved disse museene. I en polemikk mot kronologiens dominans i datidens danske museer, spør Nyrop om det gir mening å spørre om leirvaretilvirkning er eldre enn veving, eller om det motsatte er tilfellet. For ham var dette et meningsløst spørsmål, og poenget var at disse to er ulike *som* fag. Dersom det skulle være snakk om kronologi var det bare innenfor hvert enkelt fag. For Nyrop var det «tekniken» som var det avgjørende og «Den praktiske Mand spørger ikke om, fra hvilken Tid eller hvilket Land, den Gjenstand er, hvis

⁷⁸ C. Nyrop, «Om Oprettelsen af et Museum for Kunstindustri» *Tidsskrift for Kunstindustri* 5(1889): 30.

Teknik han i praktisk Öjemed vil undersøge [...]».⁷⁹ Problemet med det bestående museumssystem var for ham først og fremst at det var «for Fortiden».

I Norge og i Kristiania kunstindustrimuseum ser det ut til at forholdet til «den praktiske mand» var mer teoretisk. Innretningen av samlingene var både styrt av materialinndeling og av stilhistoriske periodebegreper. Men fortid var allerede i utgangspunktet tenkt som en del av museets arbeidsområde og som en naturlig del av et kunstindustrimuseums innretning.⁸⁰ For det første var selve oppkomsten av fenomenet kunstindustri understøttet av en historisk fortelling om at kunstindustrien også var en gjenoppliving av en eldre harmoni mellom kunst og nytte. Henrik Grosch, som var konservator ved Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichsons ledertid, skriver for eksempel i 1886 at gjennom historien hadde kunst og håndverk alltid vandret hånd i hånd. Det var først i nyere tid at kunsten og industrien hadde sett på hverandre med fiendtlige øyne.⁸¹ Det samme mente den tyske kunstindustriteoretikeren Jacob Falke, og i stedet for arkeologiens fremskrittfortelling om menneskehetens utvikling fra steinalder, til bronsealder og jernalder, burde man satt den greske myten om forfallet, der menneskene startet i gullalderen og gikk nedover gjennom jern-, bronse- og steinalder.⁸² For det andre la museet allerede fra første stund betydelig vekt på å samle eldre kunstindustrielle gjenstander i den «industrihistoriske samlingen» eller «kunstindustrihistoriske samlingen». Denne samlingen hadde ingenting med industri i betydningen fabrikkbasert masseproduksjon å gjøre, men med håndverksmessig fremstilte gjenstander som viste en harmoni mellom kunst og formålstjenlighet, eller «form og funksjon» dersom en velger å uttrykke seg i vår tids språk. I alle fall var den ahistoriske pragmatisme som Nyrop argumenterte for ut fra en direkte motstilling mellom kunstindustrimuseer og andre museer når det gjaldt spørsmålet om tidens betydning, mindre aktuell i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum. Om det ikke var en «kronologisk» oppstilling, var materialsystematikken koblet med historiske og temporale begreper. Kristiania

⁷⁹ Ibid., 31.

⁸⁰ Samlingenes inndeling og ordning kommer jeg tilbake til.

⁸¹ Grosch, «Den kunstindustrielle bevægelse i nutiden.»

⁸² Jacob Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet* (København: P. G. Philipsens, 1885), 9–10.

kunstindustrimuseums ledende fagpersoner Dietrichson, antikvaren Nicolaysen og juristen Henrik Grosch, forsøkte riktignok utad å vinne gehør for museets idé ved å appellere til dets nytte for håndverket og for den voksende klasse av konsumenter i borgerskapet, og la opp til en samling av «Forbilleder og Mønstre til studium og Efterdannelse, og vort Publikum Anledning til at lære ret at vurdere Haandverkerens Arbejde». I virkeligheten foregikk arbeidet med å bestemme hva museets skulle være i minst like stor grad i dialog med datidens museumsinstitusjoner, det akademiske miljø rundt universitetet og det øvrige museumsfaglige miljø i hovedstaden.⁸³

Kristiania kunstindustrimuseum i det norske museumslandskapet på 1870-tallet

Ett av de viktigste museumspolitiske spørsmål på 1870-tallet var om det burde etableres *ett* nasjonalmuseum som omfattet både kunst- og kulturhistoriske museer. Her dukker idéen om fortidens forenende funksjon for nasjonen opp. Ut fra Assmanns teori om det moderne tidsregimet, har vi her å gjøre med en borgerlig historisme som kjennetegnet 1800-tallets tidskultur. Denne var preget av en gjenoppliving av eldre stiler og av heroiserende fremstillinger av fortiden, av nasjonsbygging gjennom mytologiserende historiefortellinger. Historismen forstått slik stod i motsetning til det moderne tidsregimets epokebruddsretorikk, og ble tidlig på 1900-tallet satt under stadig sterkere press fra modernister som oppfattet den som nostalgisk og uten selvstendig skaperkraft.⁸⁴ Hvordan kan Kristiania kunstindustrimuseums syn på fortiden på 1870- og 80-tallet plasseres inn i dette bildet? Nicolay Nicolaysen, som var formann i Forening til norske Fortidsmindesmærkers Bevaring og senere styremedlem i Kristiania kunstindustrimuseum, lanserte for eksempel i 1863 idéen om et norsk «rigsmuseum» i en toetasjes bygning der Nasjonalgalleriet skulle være i andre etasje, mens Oldsaksamlingen og Myntkabinettet skulle være i første etasje, og skilles ut fra universitetet.⁸⁵ Dessuten hadde det i 1872/73 kommet forslag om å legge Skulpturmuseet med tilhørende Nasjonalgalleri i Studenterlunden rett overfor universitetets bygninger plassert på motsatt side av Karl Johans gate. Forslaget fra den

⁸³ Invitasjonsbrev til stiftelse av Kristiania kunstindustrimuseum, 1876. Kunstindustrimuseet i Oslos arkiv.

⁸⁴ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 179.

⁸⁵ Ingvald Undset, *Om et norsk National-Museum* (Kristiania: Cammermeyer, 1885), 4.

tyske arkitekten Heinrich Ernst Schirmer ville forene institusjoner for kunst og vitenskap, men denne plasseringen ble det aldri noe av, og allerede året etter i 1874 besluttet Stortinget at Tullinløkka var en bedre egnet lokalisering.⁸⁶ Der ble det planlagt en bygning for et kulturhistorisk museum på den ene delen av tomten, og et kunstmuseum (Skulpturmuseet og Nasjonalgalleriet) på den andre delen, og det dannet de videre rammene for museumsdebatten i hovedstaden. Dette veivalget dannet en ramme også for hva Kristiania kunstindustrimuseum skulle bidra med som historisk museum. Dietrichson, som var involvert i både Skulpturmuseet og i Kunstindustrimuseet, hevdet i retrospekt i 1917 at det var ut fra Tullinløkkeløsningen han hadde planlagt Kristiania kunstindustrimuseum og at «Jeg samlede det Hele i et stort Bygningscomplex paa den da endnu helt ubebyggede Tullinløkke: Kunstmuseet der, hvor det nu virkelig ligger, Kunstindustrimuseet der, hvor det historisk Museum nu ligger, og mellem dem langs Christian Augusts Gate Kunstscolen, det Hele ved aabne Arcader forbundet til en arkitektonisk Helhed».⁸⁷

Denne planen ble aldri realisert, noe Dietrichson selv bemerket i 1917. Men det interessante ved denne bygge- og lokaliseringsproblematikken er at den kan si noe om hvordan forholdet mellom de ulike kunst- og kulturhistoriske fag ble tenkt og om hvilken rolle museene skulle ha som historiske institusjoner. I dette spilte som vi straks skal se også den territorielle avgrensningen av historien en rolle. I alle fall var skillet mellom kunst- og kulturhistoriske fag og museer frem mot 1920 blitt skarpere, samtidig som det nettopp var kunst- og kulturhistoriske museer som dannet motoren i historiseringen av museene. Da Norske Museers Landsforbund ble etablert i 1918, var det en sammenslutning av kunst- og kulturhistoriske museer, og konkret ble fire eller fem museumstyper regnet som naturlig representert i foreningens styre ved siden av riksantikvarens faste plass: «oldsaksmuseene», «kunst- og kunstindustrimuseer», «folke- og bygdemuseer» og «spesialmuseer».⁸⁸ En arbeidsdeling langs to historiske fag var dessuten kommet på plass, arkeologi og kunsthistorie var de elementære museumsfag for foreningen i 1918. To tekster gir oss et innblikk i hvordan Kristiania

⁸⁶ Mari Hvattum, «Umistelig monument» *Fortidsvern* 40, no. 3 (2015).

⁸⁷ L. Dietrichson, *Mellem to Tidsaldre: en gammel Romantikeres Oplevelser og Reflexioner* (Christiania: Cappelen, 1917), 122.

⁸⁸ «Love for Norske Museers Landsforbund», i Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1918.

kunstindustrimuseum ble plassert i forhold til kunsthistoriske og kulturhistoriske museer i etableringsfasen. I 1885 skrev arkeologen Ingvald Undset om museumssituasjonen i Norge. Da var spørsmålet om de *nasjonale* museumsinstitusjoner og om planene for et *Norsk national-museum* sentralt. Omtrent samtidig, i 1887, skrev Lorentz Dietrichson historien om *Det norske nationalgaleri* der også tanker om det eksisterende og fremtidige museumslandskap ble presentert. Undset var også assistent ved Oldsaksamlingen samtidig med at arkeologen Oluf Rygh var bestyrer. Det var tett kontakt mellom Dietrichson og Rygh, slik at vi må kunne snakke om et museumsfaglig miljø der Kristiania kunstindustrimuseum var en del av bildet gjennom Dietrichsons kontakt med arkeologene. Leser man Ingvald Undset ut fra spørsmålet om hva slags form for historisitetsregime det var snakk om i datidens museumsdebatt, er det ganske tydelig at han tenkte museenes rolle i forlengelsen av idéer fra en 1800-tallsnasjonalisme. Særlig gjaldt dette nasjonen som nøkkelbegrep og den primære gjenstand for historieskrivingen, og spørsmålene om hva som var de nasjonale *særtrekk* og hva som var deres opprinnelse. Undset skrev at selv om det ikke var nødvendig å anbringe kunstsamlingene og de kulturhistoriske samlingene i en og samme bygning, var de likevel bundet sammen ved at det var kunsten og kulturen som kunne si noe om det særegne i den nasjonale historien:

Ikke alle videnskabelige samlinger, der er nationaleiendom, vil retteligen og hensigtsmæssigen samles i et nationalmuseum: et sådant i egentlig forstand må komme til at omfatte særlig de samlinger, der tjener til direkte at belyse nationens historiske liv og fremvækst, dens eiendommeligheder og særegne udviklinger under de forskjellige faser, stedse såvidt mulig i det nationales forhold til den almindelige verdenskultur: såvel de nationalt eiendommelige omforminger af det udenfra modtagne, som folkets selvstendige bidrag til verdenskulturen.⁸⁹

Idéen om et samlet nasjonalmuseum der Kristiania kunstindustrimuseum var en av komponentene, finner vi også hos Dietrichson i tiden rundt den faktiske etablering og

⁸⁹ Undset, *Om et norsk National-Museum*, 5.

utvikling av Kristiania kunstindustrimuseum på 1870 og 80-tallet. I utgangspunktet var det riktignok verken Oldsaksamlingen, Myntkabinettet eller Etnografisk Museum som opptok Dietrichson, slik at hans tilnærming til Kristiania kunstindustrimuseum først og fremst sprang ut av de ulike samlingene som skulle utgjøre Nasjonalgalleriet. Samtidig skriver Dietrichson i 1885 i *Det norske Nationalgaleri – dets Tilblivelse og Udvikling* at et viktig mål ble nådd i 1882 da Nasjonalgalleriet fikk et fast lokale i Skulpturmuseets andre etasje, som nettopp hadde flyttet inn i en ny bygning på Tullinløkka. Fordelen med en slik lokalisering var ifølge Dietrichson at respekten for kunsten ble større og at studiet av kunsten ble mer allsidig, for ved siden av Nasjonalgalleriet var også den private stiftelsen Håndtegnings- og kobberstikksamlingen plassert i lokaler tilknyttet Skulpturmuseet. Dette hadde «en ikke uvæsentlig betydning for kunstsansens utvikling i et land». I tillegg skriver Dietrichson at en annen fordel var at Nasjonalgalleriet da lå i nærheten av Kunstindustrimuseets og kunstforeningens felles bygning, og nær universitetets samlinger.⁹⁰ Kunstindustrimuseet hadde da siden 1882 vært lokalisert sammen med kunstforeningen i Pilestredet, og Kunstindustrimuseet ble værende der frem til 1904 da det flyttet inn i et nytt museumsbygg i St. Olavsgate der det fremdeles holder til i dag. I alle fall mente Dietrichson, som altså var formann i styret for Kristiania kunstindustrimuseums samtidig med at han var formann for Nasjonalgalleriet mellom 1885 og 1887, at alt «hvad landet og hovedstaden eier af kunst og kunstindustri, kan siges at være saa nær forenede, som omstændighederne tillader, et stort skridt henimod maalet: Dannelsen af et nationalmuseum for norsk kunst og kultur».⁹¹

Forholdet mellom nasjonalhistorie og stilhistorie i Kristiania kunstindustrimuseum

Tankene om hva som var eget og hva som var «det andre» hadde implikasjoner for hva et nasjonalmuseum skulle være og for hvilken rolle historie skulle ha i et slikt museum. For Undset var også dette utgangspunktet for å skissere forholdet mellom kunst- og kulturhistorie i et samlet nasjonalmuseum, og for å plassere Kristiania

⁹⁰ Dietrichson, *Det norske Nationalgaleri: dets Tilblivelse og Udvikling: i Anledning af dets 50-aarige Tilværelse*, 2. hefte, 48.

⁹¹ Ibid.

kunstindustrimuseum innenfor eller utenfor et slikt museum, ut fra dets samlingsvirksomhet. Undset kritiserte i planen fra 1885 implisitt en del av datidens historietenkning og mente at man ikke kunne beskrive folkets individualitet bare ved å trekke dens historie lengst mulig tilbake i tid.⁹² I en gjennomgang av hva et nasjonalmuseum skal samle på, kommenterer han at det er underlig med den sterke interessen for å samle nasjonaldrakter som det viktigste blant «folkelivets antikviteter». Han skriver «Mange har visselig ment, at vi i dem har havt noget ældgammelt indenlands, fastholdt fra oldtiden; men intet kan være mere feilagtigt».⁹³ Det fantes en åndelig selvstendighet og særegenhet i Norge, men den var også et resultat av kontinuerlig påvirkning utenfra og «eiendommelige tilpasninger». Nasjonalmuseets hovedoppgave er nettopp å belyse dette. Det samme gjaldt ifølge ham for nasjonalbiblioteket og riksarkivet. Arkiv, museum og bibliotek skulle bevare material fra fortiden, men for å tjene nåtidens krav og utviklingen i fremtiden «i et sådant nationalmuseum vil vi kunne belyse, hvorledes vi fra fjerne tider af har kunnet udvikle en vis åndelig selvstændighed, der stadig har vokset sig stærkere, i hvilken vi også må erkende et grundlag for og berettigelse til vor nuværende og fremtidige åndelige selvstændighed og politiske uafhængighed».⁹⁴ Her er det en gjenklang av den mer kosmopolitiske nasjonsforståelse og Undset plasserer dermed nasjonalmuseet på den mindre patriotiske siden av nasjonalismedebatten som blusset opp igjen på 1870 og 80-tallet, og Dietrichson identifiserte seg mer med 1840-tallets kosmopolitisme enn med 1880-tallets «Chauvinisme».⁹⁵

At historie, museum og nasjon slik ble koblet sammen, var imidlertid langt fra like enkelt og rett fram for kunstindustrimuseenes del. Selv om både Undset og Dietrichson anså Kristiania kunstindustrimuseum for å være en del av komplekset av historiske museer i hovedstaden, var det likevel i randsonen for de historiske museer og representerte i praksis en utfordring av sammenkoblingen av nasjon og historie, og

⁹² Han kritiserer den såkalte «norske historiske skole» representert ved blant annet Peter A. Munch og Rudolf Keyser som også var aktører i museumsfeltet ved å være bestyrere ved henholdsvis Etnografisk Museum (1854–1862) og Oldsaksamlingen (1828–1862).

⁹³ Undset, *Om et norsk National-Museum*, 14.

⁹⁴ *Ibid.*, 5.

⁹⁵ Mari Hvattum, «'En Medkjæmper for den gode Sag': Heinrich Ernst Schirmer og Intelligensens arkitektur», *Kunst og kultur* 93, nr. 01 (2010): 10.

dermed for hva slags forbindelse det skulle være mellom museer og historie. Mens Undset var ganske sikker på at det skisserte nasjonalmuseum i fremtiden ville omfatte både de kulturhistoriske samlinger og kunstsamlingene, var han i tvil om alle Kristiania kunstindustrimuseums tematiske felt burde være med i nasjonalmuseet. Det var i forholdet mellom samling for norsk folkeindustri og kunstindustrihistorisk samling, at kunstindustrimuseets plass i nasjonalmuseet ble et problem. Undset mente det «turde indtræde en spaltning» mellom de to avdelinger i to ulike museumstyper. Undset regnet samling for norsk folkeindustri som en naturlig del av nasjonalmuseet og at den kunne inngå i en nærmere forbindelse med de nasjonale kulturhistoriske samlinger, mens den «almindelige afdeling» med ulike industrigreners historie og teknikk og mønstersamlinger, i stedet burde slutte seg til et «industri- og handelsmuseums, en slags permanent udstilling af varer og industriprodukter».⁹⁶ Selv om Undset som vi så over i utgangspunktet distanserte seg fra patriotismen og nasjonalsjåvinismen, var det likevel det ved kunstindustrien – altså norsk folkeindustri – som var relevant for nasjonens historie som legitimerte Kristiania kunstindustrimuseums plass i et eventuelt nasjonalmuseum. Merkelig nok var det faktum at den industrihistoriske samling skulle omfatte «saavel inden- som utenlandske» kunstindustriobjekter, ikke tilstrekkelig for å innlemme Kristiania kunstindustrimuseum i et nasjonalt historisk museum.⁹⁷

For Dietrichson og Kristiania kunstindustrimuseum var synet på forholdet mellom nasjonal og europeisk (stil)historie mer balansert. Den europeiske stilhistorien var like viktig som samling for norsk folkeindustri når det kom til å utvikle kunstindustriens historiske dimensjon gjennom samlingsvirksomheten. Kunstindustrihistorisk samling var etter hvert den som fikk mest plass i museet og som det ble brukt mest ressurser på, selv om samlingen av folkeindustri forble viktig som et uttrykk for Norges eldste kunstindustri. Kunstindustrihistorisk samling rommet også norskprodusert kunstindustri, men det var i hovedsak materiale fra 1600- og 1700-tallet og fremover som stammet fra en europeisk orientert bykultur. Den territorielle

⁹⁶ Undset, *Om et norsk National-Museum*, 26.

⁹⁷ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 11.

dimensjonen ved kunstindustrien drev frem ulike former for temporalitet: hvorfra skulle forbildene komme, hvem var i stand til å lese dem, og for hvilken fremtidig utvikling? Prioriteringen av det egne eller de andre, var en problemstilling som kunstindustrimuseet delte med særlig Etnografisk museum og senere med Norsk Folkemuseum. Etnografisk museum under historikeren Ludvig Daas ledelse samlet både norsk folkekultur og europeisk kultur, men med historikeren Yngvar Nielsen som bestyrer mellom 1877 og 1916 ble innsamlingsarbeidet til den europeiske avdelingen i løpet av 1880-tallet avsluttet fordi et etnografisk museum, ifølge Nielsen, ikke skulle inneholde europeisk kulturstoff. Til forskjell fra dette ble det ved Kristiania kunstindustrimuseum aldri formulert et spørsmål om enten norsk folkeindustri eller kunstindustrialhistorisk samling, *begge* kunne inneholde et forbilledlig potensiale.⁹⁸ Da Norsk Folkemuseum ble grunnlagt i 1894, ble innsamlingsarbeidet rettet mot norsk folkekultur i stor grad overtatt av dem, og for Kristiania kunstindustrimuseums del ble samling for norsk folkeindustri mer og mer marginalisert utover begynnelsen av 1900-tallet. Anders Bugge, som var konservator og assistent ved Kristiania kunstindustrimuseum mellom 1912 og 1918, vurderte i 1933 også museet som like forpliktet til nasjonal som europeisk kulturhistorie «Trods sin nationale indstilling hadde kunstindustrimuseerne dog vel saa meget sit ansigt vendt ut mot Europa. De hadde derfor ikke betingelserne for at bli de specielt norske museer som utviklingen arbeidet sig frem imot».⁹⁹

Skulpturmuseet som modell for Kristiania kunstindustrimuseums forhold til fortid

Universitetets samlinger, nasjonalgalleriet og kunstindustrimuseet var deler av det samme institusjonelle landskap, og den historiske dimensjonen ved dette landskapet var for Dietrichson viktig. Det historiske kunne ikke stå i en motsetning til pretensjonene om et museum som skulle være på høyde med verken det samtidige eller den kommende utvikling. Selv om forventningshorisonten for den

⁹⁸ Arne Aleksej Perminow, Ann Christine Eek, og Jostein Bergstøl, *Kulturhistorier i sentrum: Historisk museum 100 år* (Oslo: Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004), 55.

⁹⁹ Anders Bugge, «Norges antikvariske oppdagelse og erobring» *Årsbok för Hembygdsvård* (1933): 120.

kunstindustrielle produksjon dels var formet av antakelsene om at den fabrikkmessige masseproduksjon kom til å bli en del av den materielle produksjon i fremtiden, var det samtidig en reell tro på at det var mulig å etablere kontinuitet med fortidens kunstindustri. For å få et mer direkte innblikk i hva slags kontinuitetsdannende temporal strategi som ble knyttet til kunstindustrimuseet, kan man sammenlikne det med hvilken posisjon Skulpturmuseet hadde i museumssystemet som tok form i hovedstaden på 1870- og 80-tallet. Skulpturmuseet dannet nemlig langt på vei modellen for tidsgestaltningen i Kristiania kunstindustrimuseum, og dette museet var klart kosmopolitisk anlagt ved å sette antikken som felles europeisk fortid. Jeg har allerede antydnet at de historikere og arkeologer som ble bestyrere ved Oldsaksamlingen, Etnografisk Museum og Myntkabinettet – Munch, Rygh, Keyser, Daa og Nielsen – stod nærmere en moderne historievitenskapelig posisjon enn den eldre klassisistiske og forbildepregete historieoppfatning, og at også Nicolaysen og Dietrichson delte disse oppfatningene langt på vei. Men samtidig er det vanskelig å se vekk fra at for særlig Dietrichsons del var beundringen for antikken sterk, og at forbildebegrepet herfra langt på vei ble overført til de sider av Kristiania kunstindustrimuseum som ble preget av en historisk orientert forbildetekning. Dette gjaldt, som vi så over, først og fremst kunstindustrihistorisk samling som både var motivert av fortelling eller «oversigt» og av presentasjon av forbillidlig kunstindustri.

Av Skulpturmuseet og Nasjonalgalleriet, var det Skulpturmuseet som først ble institusjonalisert gjennom en egen museumsbygning i 1881. Egen bygning for kunstmuseum og tegneskole hadde i og for seg vært på dagsorden i alle fall siden 1859, men det var først Skulpturmuseet som fikk finansiert en egen museumsbygning gjennom støtte fra Christiania Sparebank. Filosofene Johan Sebastian Welhaven og Marcus J. Monrad drev iherdig påvirkningsarbeid for å få realisert et slikt museum, og i 1871 stilte staten Tullinløkka til rådighet for museet dersom det på sikt også kunne huse Nasjonalgalleriet.¹⁰⁰ Forslaget om en egen antikksamling ble også lansert av P.A. Munch og Ludvig Daa i 1862 i forbindelse med en gjennomgang av samlingene ved Etnografisk museum.¹⁰¹ Denne antikksamlingen skulle da ligge under Universitetet, og

¹⁰⁰ Hvattum, «Umistelig monument.»

¹⁰¹ Perminow, Eek, og Bergstøl, *Kulturhistorier i sentrum: Historisk museum 100 år*, 57.

det var de gamleegyptiske, greske og romerske oldsakene som skulle skilles ut. Monrad var også opptatt av å etablere en slik antikksamling, men tok etableringen av den i retning av et privatfinansiert skulpturmuseum sammen med Dietrichson som ved innvielsen av Skulpturmuseet i 1881 satt sammen med Monrad i bestyrelsen. Monrad var som vi skal se i kapittel to Dietrichsons støttespiller og lærer i estetikk på 1870-tallet og bidro til å utforme Dietrichsons mer detaljerte oppfatninger av kunstindustriens plass i kunstens system. Innslagene av forbildetenkning indikerte dessuten en historieoppfatning som i sin form var annerledes enn alle de andre kunst- og kulturhistoriske museene, bortsett fra det som kom til uttrykk ved Skulpturmuseet. I Skulpturmuseet ble prototypen for erfaringen av historisk avstand – forholdet til noe «klassisk» – på sett og vis opparbeidet og tatt med inn i Kristiania kunstindustrimuseum senere. Den antikke skulpturens status som klassisk, viste frembrudd og historisk avstand. Antikkens forbilledlighet var dels et uttrykk for en kontinuitetsrettet historisme, men også for en erfaring av at noe var gått tapt med «fremskrittet. Her kan man snakke om flere tidssjikt som eksisterte i ett og samme syn på historie. Men hva slags forbilledlighet var det egentlig snakk om i Kristiania kunstindustrimuseum, hvor stammet selve idéen fra?

En forbildetenkning som konkret ble opparbeidet i fortolkningen av antikken, var i tysk sammenheng utbredt fra tidlig på 1800-tallet, og var også der en modell for forbildetenkningen knyttet til kunstindustrimuseene. Interessen for antikken forekom også det norske kunstindustrimiljøet, og holdt seg en god stund etter den raskt ble diskreditert i Tyskland etter kritikken av Verdensutstillingen i London i 1851.¹⁰² For Dietrichson var gresk og romersk skulptur en av hans historiske hovedinteresser, ved siden av kunstindustrien.¹⁰³ Rollen antikkens skulptur hadde for idéen om forbilledlighet var for 1800-tallets kunsthistorikere, herunder Dietrichson, relatert til den *kunstform* og *kunstabegrep* den ga det historiske opphavet til. Antikken som periode overlappet med skulptur som kunstform, og omvendt. Antikkens historiske betydning lå for dem i at den «oppdaget» skulpturen eller billedhuggerkunsten og

¹⁰² Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, 14.

¹⁰³ L. Dietrichson, *Skulpturmuseets Samling af Afstøbninger og originale Billedhuggerarbejder: en historisk-kritisk Beskrivelse* (Christiania: [Skulpturmuseet], 1882).

frigjorde den fra dens tidligere underordnede funksjon som arkitektonisk ornament. I Dietrichsons kunstoppfatning – som vi kommer tilbake til mer i detalj i kapittel tre – var nettopp skulpturen prototypen på rent etterliknende kunst, altså på kunst som er rent mimetisk eller gjengivende. Med skulpturen oppstår «etterbildandet» som selvstendig kunstart, og etterlikning ble forstått som en avdekking av former. Dietrichsons etterlikningsbegrep kom fra en idealistisk estetikk der skjønnhet ble forstått som det som åpenbarer *idéen*. I hans hovedverk *Det skönas verld* fra 1870-1879 heter det at det skjønnne er tingenes skinn som påminner om sin «inneboende idé».¹⁰⁴ Derfor var «etterbildandet» noe helt annet enn den kopiering som foregikk i den mekaniske reproduksjon av eldre stilidealer under historismen mellom ca. 1850 og 1890. I Dietrichsons kunstoppfatning var skulptur eller plastisk kunst den første formen for kunst der mennesket hevet seg over naturen, og hadde slik sett ingenting med industriell masseproduksjon eller serieproduserende håndverk å gjøre. Skulpturen er «rent etterbildande, ågergifver naturens former aldeles direkt».¹⁰⁵ Med utgangspunkt i skulpturen og mer konkret i Skulpturmuseet kunne man lære om god formsans uavhengig av om den ble anvendt i kunstindustriell eller kunsthåndverksmessig produksjon. Antikkens skulpturer dannet en alltid aktuell fortid. Den hadde en evig gyldighet som manifestasjon av kunstens vesen som mimesis, det gjeldt «at aabne Øje og Sind for den antike Kunsts Væsen og dens Betydning ogsaa for den moderne Cultur».¹⁰⁶ På dette punktet må en kunne si at Dietrichson ga uttrykk for en oppfatning av historisk tid som blandet elementer fra klassisk og moderne historisitetetsregime.

Dietrichson arbeidet vitenskapelig, kunsthistorisk og arkeologisk med antikkens skulptur. Blant annet gjorde han det gjennom studier av Antinooslegenden og Antinoosskulpturer i 1883/84. Her kommer den klassisistiske orienteringens betydning for forbildetenkningen i kunstindustrien tydelig frem. For Dietrichson var utgangspunktet for studiet av Antinoos at det var overgangsperiodene i kunsten som

¹⁰⁴ *Det skönas verld: estetik och konsthistoria med specielt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, (Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1870), bind 1, 19.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 329. Dette er i samsvar med kunsten som «mimesis» i den klassiske antikke filosofien.

¹⁰⁶ *Mellem to Tidsaldre: en gammel Romantikens Oplevelser og Reflexioner*, 134.

skjulte historiens dypeste hemmeligheter og at gresk skulptur var et utmerket sted å studere kunstformers blomstringstid og undergang.¹⁰⁷ Selv om skulpturkunsten gikk under, overførte den et budskap om omforming og transformasjon som et grunntrekk ved kunsten til all ettertid. Overgangsperioder forstod Dietrichson som en relasjon mellom døende og levende elementer i kulturen. Når «det nye» har blitt sterkt i kulturen, får vi samtidig øye på hvordan det døende inngår i en kamp med det som er i ferd med å komme til liv, «die Wechselbeziehung zwischen dem Todeskampf des Ausgelebten und dem Entstehungsprozess des Neuen.»¹⁰⁸ Som regel er det slik, skriver Dietrichson, at det nye lett vinner sympati, fordi det viser inn i fremtiden. Men samtidig er det ved de historiske vendepunkter slik at det døende tar opp kampen med det nye og gir seg selv nytt liv. I slike situasjoner – som ifølge Dietrichson stadig gjentar seg i historien – minnes kulturen om hva den engang var. Minnet/erindringen (Die Erinnerung) maner frem igjen fortidens spøkelser, og gjør fortiden til et spill for livs- og fremtidshåp i samtiden. Det levende element søkes da i fortiden. I enhver overgangsperiode i historien gjelder det for samtidens aktører å revitalisere de døde/det døende gjennom minnet. Et syklisk syn på kulturers vekst og fall viser en viss sympati for en førmoderne historieforståelse. Ifølge Koselleck ble en slik syklisk tidsoppfatning fra omkring 1800 mer og mer erstattet av en lineær tidsoppfatning der analogier mellom det levende/døde og kulturen også forsvant.¹⁰⁹ Kulturer kunne da ikke lenger dø annet enn som midlertidige tilbakeslag for et (syn på) fremskritt som selv var udødelig. Dietrichsons bruk av liv/død-bilder på kulturer på 1880-tallet vitner om en viss avstandtagen til den mer lineære oppfatningen av tid og fremskritt som den gang gjorde seg gjeldende i norsk offentlighet.¹¹⁰

I antikkens plastiske kunsts vekst og fall finner Dietrichson en idealmønstre for historisk forandring. Historisk transformasjon er ikke bare noe som skjer av seg selv, men kan være mer eller mindre vellykket eller mislykket ut fra graden av kontinuitet og brudd. Historisk forandring er «vellykket» dersom den er knyttet til en erindring

¹⁰⁷ *Antinoos: eine kunstarchäologische Untersuchung* (Christiania: i Kommission bei H. Aschehoug, 1884), 1.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Koselleck, *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 226.

¹¹⁰ Liv Bliksrud, Geir Hestmark, og Tarald Rasmussen, (red.), *Vitenskapens utfordringer*, bind 4, Norsk idéhistorie (Oslo: Aschehoug, 2002), 245 ff.

som også aktivt etablerer forbindelser mellom fortid og nåtid.¹¹¹ Også kunstindustri ble forstått i lys av en slik temporalitet. Begrepet for den var strukturert om å ta det utdøende element i kulturen – kunsthåndverket – over i en ny fase og gi den nytt liv som kunstindustri. Kunstindustri var slik sett en form for erindring gjennom å motta og gi tingene form.¹¹² Kristiania kunstindustrimuseums selektive forhold til kunstindustriens historie var, sett på deres premisser, mer en dyd enn en epistemologisk brist eller mangel på historisk objektivitet. Samlingsvirksomheten i museet ble sett som en temporal strategi som skulle skape kontinuitet over tid, og ikke bare nøytralt representere «historien». Parallelt – eller kanskje heller bygget inn i – en form for historiefaglig og kildebasert beskrivelse av kunstindustri, hadde altså Dietrichson, Nicolaysen og Grosch samtidig et historiesyn der fortiden skulle gjøres nærværende eller «levende» i nåtiden. Historiens (historieskrivingens) rolle var underlagt kravene fra en kulturell erindring.

Sett i lys av forholdet til antikken generelt og til Skulpturmuseet, passer tilnærmingen til hva Kristiania kunstindustrimuseum skulle være godt med enkelte av trekkene Assmann skildrer som sentrale komponenter i den tidlige kulturelle modernisering som fant sted i tiden fra den franske revolusjon og utover første halvdel av 1800-tallet. Dietrichsons aktualisering av antikken i samtiden og museet som et prosjekt som skulle revitalisere kunsthåndverkets forening av skjønnhet og formålstjenlighet, kan forstås som uttrykk for en dialektikk mellom en erfaring av en tid i radikal forandring og en sikring av fortiden.¹¹³ Kanoniseringen av klassikere som foregikk i både ledende europeiske land som Tyskland og Frankrike, og i Norge, var en kulturell strategi der en forsøkte å gi elementer av fortiden en overtidslig gyldighet. Dietrichsons eksplisitte forsvar for det «udødelige» elementet kulturens fornyelsesprosesser er i samsvar med en slik strategi.¹¹⁴ Man kan også si at begrepet om kunstindustri i Dietrichsons perspektiv da måtte være gjennomsyret av to komplementære tidserfaringer, og at jo nærmere den ble plassert kunsten jo nærmere

¹¹¹ Mer om erindringens rolle i historien i kapittel 3.

¹¹² Jeg kommer tilbake til forholdet mellom erfaring av tid og produksjonsidealet for kunstindustri mer utfyllende i neste kapittel.

¹¹³ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 102.

¹¹⁴ Assmann formulerer det slik «Inmitten der 'heissen' Entwicklungszeit der Moderne besteht die 'kalte' Geltungszeit der Kunst mit ihrem 'sakralen' Anspruch auf Dauer und Unsterblichkeit», *ibid.*

var den bestandighet, og jo nærmere den var «hensiktsmessigheten» jo mer var kunstindustrien en del av forandringsprosessen. Men her kan en merke seg at det for Kristiania kunstindustrimuseums del mellom 1870-tallet og 1900, ennå ikke var snakk om et aktivt «angrep» på fortiden og tradisjonen som den kulturelle modernismen etter 1900 brakte med seg. Det var en strategi som balanserte en orientering mot det klassiske med en moderat anerkjennelse av at fremtiden var åpen og formbar.

Hvordan ble fremskrittetsbegrepet oppfattet i tiden omkring etableringen av museet?

Denne delvis modernitetskritiske orientering viste seg også i forholdet til begreper som «det nye» og «fremskrittet». Leser man Dietrichsons *Det skönas verld* fra 1871 og Groschs artikkel fra 1886 om *Den kunstindustrielle bevægelse i nutiden*, danner den franske revolusjon protagonisten for *det nye* og viste hvordan det nye kunne vinne innpass i det bestående enten på en vellykket eller mislykket måte.

Revitaliseringslogikken var normen for en vellykket tilpasning av det nye til det gamle, og den franske revolusjonen var ut fra dette mislykket. Frem til den franske revolusjon fantes ifølge Dietrichson og Grosch renessansens ånd som en sammenføyning av kunst og håndverk. Fra den tidlige italienske renessanse, til høyrenessansen, over barokken, til rokokkotiden og frem til Ludvig den 16des tid, ser Grosch en tilbakevending til antikkens former, frem til noe nytt og avgjørende skjer med den franske revolusjon. «Bevægelsen afbrydes» da, «[...] alt borthvirvledes og nedtrådtes [...]».¹¹⁵ Kommentaren til Grosch med hensyn til forholdet mellom det nye og gamle er interessant. Den «gamle skrift» var utradert, men det nye lot vente på seg for selv om revolusjonen fjernet «usunde og skadelige udvæxter» skar den så dypt at det nye og friske i revolusjonen heller ikke fant noe å bygge videre på. Altså er det igjen en mild sympati for fornying, samtidig som det tradisjonsbærende elementet i kulturen må bevares. Groschs fortelling er videre at etter revolusjonen fulgte keiserdømmet – Napoleonstiden. At den forsøkte å gjeninnføre de antikke former var bra sett fra museets produksjonsideal. Problemet var at det var et «magtbud fra oven». Revolusjonen hadde undergravid mulighetene for en naturlig videreføring av antikkens

¹¹⁵ Grosch, «Den kunstindustrielle bevægelse i nutiden,» 223.

former fordi det post-revolusjonære Frankrike vitnet om at formene hvilte på et «ytre apparat» som var løsrevet fra sin sammenheng. Dessuten kunne man lenge etter keiserdømmets fall (Napoleon) spore virkningene av en tilbakevending til tidligere former som ikke hadde et virkelig grunnlag i kulturen.

Noen generell tilslutning til «fremskrittet» kan vi altså ikke snakke om i forbindelse med den første generasjon kunstindustriideologer rundt Kristiania kunstindustrimuseum, selv om museumsprosjektet samtidig ble lansert som en del av «Tidens ædleste kulturstrømninger» og slik sett kan sees som uttrykk for en erfaring av en åpen og ukjent fremtid som kunne og måtte håndteres via bestemt temporale strategier i nåtiden. Dietrichson støttet fornyelse og var godt kjent med et moderne utviklingsbegrep, men problemet var at fornyelsen som fulgte etter den franske revolusjon, var for voldsom. Derfor kritiserer Dietrichson opplysningsideene «'Opplysningens' kalla ytlighet har nått sin höjd: den har så länge pinat och pressat alla människans ädlare krafter, tills dessa fordra luft och med explosionens våldsamhet spränga alla band.»¹¹⁶ Revolusjonen gikk hardt utover det gamle regimets fortid; arkiver ble brent, klostre revet, monumenter ble ødelagt, men samtidig ble en ny fortidsbevissthet drevet frem av destruksjonen.¹¹⁷

Til tross for «opplysningens» nivellerende effekter, var Dietrichsons strategi for å møte tiden likevel ugjenkallelig betinget av at samtiden var noe annet enn fortiden. Revolusjonen etablerte en forestilling om fremskritt som lot Dietrichson og andre intellektuelle i kretsen rundt Kristiania kunstindustrimuseum identifisere kulturelementer i samtiden som på den ene siden var anakronismer, og på den andre var levninger fra en annen tid som samtidens kultur kunne bygge videre på dersom den visste hvordan de skulle vekkes til live igjen. Den franske revolusjonen var ikke bare en spesifikk politisk omveltning og dannelsen av en ny stat, men også en kulturrevolusjon som ga et endret blick på forholdet mellom gamle og nye elementer i egen kultur. Formuleringer som «[...] den moderna kulturen trängt störande in i gamla seder, och som skönheten fortlefver [...]», viser at det gamle utskilles nettopp som noe

¹¹⁶ Dietrichson, *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 196.

¹¹⁷ Assmann, «Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnis,» 50.

gammelt. At skjønnet «fortlefer» forteller oss at kulturformer er noe som kan leve eller dø, eller leve videre dersom ettertiden forstår å ta den opp i seg igjen. For Dietrichson var fremskrittet og dens brudd med fortiden noe som fantes overalt i samtidens kultur, samtidig som han holdt fast ved en mer kontinuistisk tankegang om fremskritt gjennom revitalisering:

Framsteg öfveralt, materialla framsteg, vetenskapliga framsteg, politiska framsteg; men slägtet sjelft? Öfvergivivet af alla goda magter, knäböjer det för maskinernas och böckernas och stormagternas afgudabilder; - o, nog kan man stundom frestas att med Schiller utropa: 'Kom åter, du naturens hulda blomstringstid!'.¹¹⁸

Samlingen som uttrykk for historisk tid

Synet på fremskrittet som her kom til uttrykk med Dietrichson, kan til en viss grad gjenfinnes i måten Kristiania kunstindustrimuseums samlingsarbeid ble lagt opp på slutten av 1800-tallet. I utgangspunktet kunne man tro fremskrittiskritikken og oppfatningen av den postrevolusjonære historie som en forfallstid disponerte for en sympati for historisme og bruk av nystiler som var utbredt i den kunstindustrielle praksis i tiden da museet ble etablert. Dette var imidlertid ikke tilfellet, delvis fordi etterlikning ble oppfattet som «mimesis», og fordi historisme representerte et forhold mellom fortid og nåtid som ble ansett som kunstig og som preget av en forvrengt/kunstig kontinuitet mellom fortid og nåtid. I tiårstalen for Kristiania kunstindustrimuseum i 1886, skriver Dietrichson om den «[...] daarlige Mani at bo i en historisk Stil, der paa alle Punkter maatte støde an mod det moderne Livs Fordringer [...]».¹¹⁹ Dietrichson og Nicolaysen stod i en tradisjon der problemet med historismen mer var at dens forhold til fortiden var forvrengt enn det *at* den var orientert mot fortiden. Det var ingen prioritering av den ene tidsdimensjonen over den andre, som historismens prioritering av fortiden og modernismens prioritering av fremtiden. For

¹¹⁸ Dietrichson, *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 201.

¹¹⁹ *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 5.

Dietrichson og Nicolaysen var fortid, nåtid og fremtid mer eller mindre likestilt, og problemet med historismen var at den ødela en organisk sammenheng mellom dem, den «kopierte» i stedet for å «forstå». Nicolaysen skrev i 1872 at fortiden «[...] ved studium og efterligning have levende Betydning, synes os vigtigere og interessantere end rene Begyndelser eller ufuldkomne Udviklingstrin».¹²⁰ Nicolaysen beklaget at «vor Tid» ikke hadde en egen kunststil, men i stedet for å forsøke å foregripe utviklingen og tro at man kunne med «[...] en fart frembringe en ny stil for vor Tid [...]», burde man med tålmodighet følge med utviklingen som ikke lot seg påvirke av den «enkelte kunstner».¹²¹ Dietrichson skrev i 1873 i liknende vendinger at dersom man skulle unngå å bli «moddockor» så måtte det som eventuelt låntes fra utlandet podes på «[...] en egen stam, på hvilken det främmade kan inympas, en inhemsk kärna, kring hvilken det lånade kan utbildas och bli vårt eget [...]».¹²² Utviklingen måtte altså lytte til tradisjonen, men kunne heller ikke forseres ved vilkårlig å ty til kopistiler.

Da Dietrichson skisserte museets samlingsprogram i 1886, la han opp til en firedeling av samlingene i samling for norsk folkeindustri, mønstersamlingen, (kunst)Industrihistorisk samling, og bibliotek og plansjesamling.¹²³ I disse samlingene var det innarbeidet noe ulike historiesyn i og med at samling for norsk folkeindustri på den ene siden og industrihistorisk samling på den andre, var uttrykk for to ulike temporale strategier og to ulike historiske kunnskapsområder. Den ene, som var knyttet til samling for norsk folkeindustri, var knyttet til en forestilling om at fortiden av *nedarvet*, den andre, industrihistorisk samling, til at en samling skulle gi *oversikt* over historiske forløp eller stilhistorie. Selv om industrihistorisk samling var delt inn etter ulike materialgrupper som tekstil, glass, fajanse, porselen, leire og metaller, ble altså kunstindustri i denne sammenhengen pekt ut som et samlingstema ved hjelp av stilhistorie og hensikten var å vise «[...] Arbeidets og Stilens historie under de store

¹²⁰ Nicolaysen i forordet til Falke, *Kunsten i Huset: Studier over Vaaningens Dekoration og Udstyr*, 3.

¹²¹ *Ibid.*, II–III.

¹²² L. Dietrichson, «Den nordiska konstindustrien på verdensutställningen i Wien 1873,» *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1(1875): 203.

¹²³ *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 10–12.

kulturepoker [...]».¹²⁴ Samling for norsk folkeindustri skulle på sin side inneholde «rester» av folkeindustrien som var nedarvet. Slike rester var gjenstander som var «[...] paatrykt vor Nationalitets eiendommelige Stempel» som ifølge Dietrichson «endnu bevares i vore Dale[...]».¹²⁵ Tiden her ble gestaltet som et forhold mellom «før» og «nå», uten noen videre periodiske distinksjoner eller dateringer som kunne si noe om hvilket «før» det var snakk om. Folkeindustriens gjenstander var samtidig overføringsmekanismer som viste en naturlig forbindelse mellom før og nå, ved at fortiden i en forstand fremdeles eksisterte i nåtiden. Det var bonden som legemliggjorde fortiden i nåtiden, og det var ikke bykulturen, men bygde- og bondekulturen som ble bærer av en langsom og kontinuerlig tid. Om det var en forskjell mellom disse samlingene med tanke på deres rolle som forbilder for datidens kunstindustri, er tvetydig. For på den ene siden omtales begge i forbindelse med å gi «forbilleder og mønstre til studium og efterdannelse», på den andre ser det ut til at det var først og fremst samling for norsk folkeindustri som man skulle «bevare og utvikle».¹²⁶ I tillegg var det også snakk om en egen mønstersamling som skulle inneholde de beste «moderne arbeider» – altså gjenstander som ikke hadde med historie å gjøre i det hele tatt, men som var forbilledlige på grunn av god kvalitet (form).

Omkring 1890 inneholdt samling for norsk folkeindustri i hovedsak tekstiler (broderier, tepper), sølv (bestikk, pokaler m.m.) og treskjærerarbeider (kirkeportaler, stoler, ølboller, manglebrett m.m.). Hva som ble ment med begrepet folkeindustri er ikke uten videre klart. Samlingene av treskjærerarbeider inneholdt eksempelvis både bruksgjenstander som ølboller og mer rent dekorative arbeider på kirkeportaler. I hvilken forstand det sistnevnte var konsistent med et begrep om kunstindustri som en sammensmeltning av skjønnhet og formålstjenlighet er heller ikke selvsagt. At det var snakk om en produksjon utført av «landets bønder» var klart, men hvorvidt det var en forskjell på bondearbeider fra 1600-tallet og på treskjærerarbeider utført av

¹²⁴ Gjengivelse av museets statutter frem til 1903; Hans Dedekam, *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti aar: 1876–1926* (Oslo: Malling, 1926), 80.

¹²⁵ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 10.

¹²⁶ Se arkivet til Kunstindustrimuseet i Oslo; Invitasjonsbrev til stiftelse, 1876. Og *ibid.*, 10–11.

profesjonelle kunsthåndverkere på 1800-tallet, eventuelt av ansatte lønnsarbeidere på verkstedene, var ikke et tema. Med folkeindustri ser det ut til at det ble siktet til det som i ettertid har blitt kalt «folkekunst» – jf. Dietrichson om «treskjærererkunsten» som en del av folkeindustrien – og at man i Kristiania kunstindustrimuseum på 1870- og 80-tallet tenkte dette ut fra en situasjon der mer profesjonelle kunsthåndverkere lagde produkter for et anonymt marked i byene.¹²⁷ Den gamle folkeindustrien var da en inspirasjon, men til forskjell fra den nye – som i museets ble samlet på lik linje med den gamle – var den ikke profesjonell, siden utøveren verken hadde utdanning i et fag eller hadde det som eneste levevei. I kunstindustrimuseet var det formgivning som var det historiske nøkkelbegrepet, slik at om produksjons- og omsetningsforholdene hadde endret seg så var det av underordnet betydning for begrepet folkeindustri. Det var «nationens formsans» som var det sentrale, og i det henseende var folkeindustrien forenlig med et mer allment begrep om kunstindustri og med utviklingen av ny vareproduksjon basert på gamle forbilder. Folkeindustrien ble forstått mer i lys av et moderne kunstbegrep, enn et moderne industribegrep. Det «industrielle» her var foretaksomheten produsentene utviste, og slik sett mer et moralsk og estetisk begrep enn et sosiologisk eller økonomisk.

Ved Kristiania kunstindustrimuseum var mønstersamlingen formulert som en del av samlingsprogrammet fra 1876. Den skulle bidra til museets formål ved å samle og tilgjengeliggjøre «Modeller og Mønstre av nyeste Tilvirkning, anvendelige for vor Industri, samt dertil hørende Redskaper (*Mønster-Samlingen*)».¹²⁸ Mønstersamlingen var altså ikke en samling som i utgangspunktet hadde noe med historisk fremstilling å gjøre eller med nasjonsbyggende kollektiv hukommelse. Formålet med den var ifølge Dietrichson å «forskaffe vore Haandverkere en samling mønstergyldige, moderne Arbeider fra Ind- og Udlandets bedste Verksteder».¹²⁹ På den ene side kan man få inntrykk av at *alt* materiale i museet uavhengig av samlingstype var forbilledlig og underlagt en kvalitetsbedømmelse før det ble tatt inn. På den andre siden var det ikke opplagt hvordan gjenstandene i samlingene som ikke var markert som

¹²⁷ Dag Sveen, *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk: norsk treskjæring 1847–1879* (Oslo: Pax, 2004), 26.

¹²⁸ Dedekam, *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti aar: 1876–1926*, 80.

¹²⁹ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 10.

«mønstersamlinger» konkret skulle brukes som forbilder. Eldre gjenstander i industrihistorisk samling og samling for folkeindustri kunne karakteriseres som verd å etterfølge, ved siden av at de også ble beskrevet mer nøytralt historisk, men de ble som regel ikke forstått som modeller og mønstre i streng forstand. Min oppfatning er at det var snakk om forbilledlighet på to ulike nivåer og med ulik grad av etterlikningsteknologier knyttet til dem. Den første mer «åndelig» som en stimulering av inspirasjon og innbildningskraft, den andre mer «materieell» gjennom plansjeverk og modelltegninger som håndverkere direkte kunne bruke som arbeidstegninger. I invitasjonsbrevet til stiftelsen av museet var det snakk om «studium og efterdannelse». Den løsere varianten av forbilledlighet tok industrihistorisk samling og samling for norsk folkeindustri seg av. De var samlinger av gjenstander som ble vist frem som gode og eksemplariske gjenstander, men var altså ikke en del av en egen mønstersamling. Den mer direkte forbilledligheten ble knyttet til selve mønstersamlingen, som bestod av et lite antall gjenstander som var «Prøver paa Udlandets bedste Frembringelser i de forskjelligste Stoffe».¹³⁰ Disse burde også kunne etterliknes.

Etter 1888 ble mønsterbegrepet først og fremst brukt i forbindelse med mønsterbladsamlingen, og det er i denne tilrettelegging for etterlikning gikk lengst. I 1888 laget museet en egen samling av plansjer, fotografier og tegninger, og det var disse som over tid definerte hva forbilledlighet og etterlikning var i museal sammenheng. Forbilder var i utgangspunktet gjenstander, men etter hvert ble det etterlikningsteknikkene som bestemte hva forbilledlighet og etterlikning dreide seg om.¹³¹ Mønsterbladsamlingen var bilder i form av plansjer, fotografier og tegninger, et såkalt «Museum i Billeder» som Henrik Grosch sa i 1888. Det var en viktig satsning for museet helt fra begynnelsen å gi ut publikasjoner av egne mønsterblader, og det kan sees som en del av en mangfoldiggjøringsstrategi som tilrettela for kunstindustriell

¹³⁰ Kristiania kunstindustrimuseum, *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveaarige virksomhed 1876–1901* (Kristiania: [Museet], 1901), 11.

¹³¹ Om mønstersamlingen skriver Henrik Grosch i 1888 at «Her opptages Afbildninger af ethvert Slags, Fotografier, Kobberstik, Træsnit og Litografier fra alle Kunstens og Kunstindustriens Omraader, der mer tiden vil danne et fuldstændigt Museum i Billeder hvor Haaandværkeren og den Studerende paa den bekvemteste Maade kan gjøre sig bekendt med Kunstindustriens mærkeligste og smukkeste Frembringelser til alle tider og i alle Lande». H. Grosch, *Kunstindustrimuseet i Kristiania – En fører gennem dets samlinger* (Kristiania: [Museet], 1888), 63.

produksjon. Mønsterbladene var, i motsetning til kunstindustrialhistorisk samling, ikke innrettet på å gi «oversikt» eller «studium» over historien, og må sees på som en type tegn som ble distribuert for å stimulere mottakeren til «efterdannelser».

Mønsterbladsamlingen lå slik sett nærmest kunstindustrimuseenes idealtypiske særtrekk, nemlig som en samling som legger til rette for praktisk etterlikning av eksemplarisk kunstindustri. Samtidig var det mønsterbladsamlingen som først ble marginalisert i museets samlingsarbeid utover på 1910-tallet. Også mønstersamlingen forstått som gjenstander, ble på samme tiden omdefinert. Fra 1903 da museet gjennom nye vedtekter i praksis også reviderte sitt samlingsprogram, ble mønstersamlingen innlemmet i en samling av «nutidsarbeider fra alle land, egnet til at gi et bilde av samtidens kunstindustri». Forbildets temporale organisering var dermed heller ikke entydig fortidsrettet. I den løse varianten av forbilder kunne det gjerne være snakk om eldre gjenstander fra europeisk kunsthåndverk, mens det i den strenge varianten av forbilder helst var snakk om «mønstergyldige, moderne Arbeider fra Ind- og Udlandets bedste verksteder», eller om gjenstander fra samling for norsk Folkeindustri.¹³² Forbilder kunne komme både fra fortiden og fra nåtiden, men som vi skal se var forbilder fra fortiden i praksis norsk folkeindustri (frem til også den ble mer historisert etter 1900), mens forbilder fra nåtiden i praksis var den kontemporære europeiske kunstindustri som museet fikk kjennskap til gjennom verdensutstillingene. Dietrichsons grunnleggende skepsis mot radikal modernisering var derfor ikke sammenfallende med stilletterlikning og historisme. I 1886 advarer han mot romantikken og mot den «daarlige Mani at bo i en historisk Stil».¹³³ Dietrichsons og Groschs posisjon på denne tiden er da rettere å betegne som en slags «transformativ» historisme der forbilder fra fortiden ikke skulle avføde kopier men være impulser for en bearbeiding av tradisjonen.

Etter 1916 opphører mønsterbladsamlingen som selvstendig samling. Den ble ikke regnet som en del av museets overordnede samlingsprogram, men som en underkategori av bibliotekets samlinger av trykt material. Dermed ble også gjenstander

¹³² Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 10.

¹³³ *Ibid.*, 5.

det dominerende mediet for formidling mellom tidsdimensjonene. Ser man på forholdet mellom de tre eller fire delsamlingene over tid og frem til «modernismens» kunstindustrimuseum som etter hvert satte seg gjennom på 1920-tallet, er det påfallende at verken mønstersamlingen/nåtidssamlingen (av gjenstander) eller mønsterbladsamlingen (av bilder) sto seg særlig godt i forhold til betydningen kunstindustrihistorisk samling fikk i utviklingen av Kristiania kunstindustrimuseums identitet. Kunstindustrihistorisk samling definerte gradvis hva museet var, og i denne samlingen var det ingen sidestilling mellom bilde og gjenstand slik det var i mønstersamling og nåtidssamlingen. Dermed ble museets beskrivelser av tingene også mer knyttet opp til stilhistoriske begreper og periodiseringer, enn til fremstilling av mønstre eller avbildninger som kunne brukes direkte i kunstindustriell produksjon. Gjenstandene skulle forstås teoretisk, ikke reproduseres i praksis. De ulike variantene av samlingene lar seg godt dokumentere ved endringer av oppstillingen av samlingene i 1892, 1903, 1916/26 og i 1939/49, og viser at det historiske i form av stilhistorie bare ble viktigere og viktigere. Men før jeg sier noe mer om hvordan historiesynet manifesterte seg i samlingene, skal jeg forklare hvordan *samlingsprogrammet* begynte å bli grunnleggende utfordret allerede omkring 1900. Da ble forestillingen om «det nye» og det «nåtidige» viktigere enn det hadde vært, og historie begynte også å endre betydning og verdi.

Nåtidens krav rammer inn tidserfaringene på ny omkring 1900

I Hans Dedekams tekst *Om museumsordning: særlig med hensyn til kunstindustrimuseer* fra 1903, erklæres forsøket på å være forbildesamlinger som mislykket og utdatert som museumsprosjekt. «Man kopierede istedenfor at forstaa», skriver han.¹³⁴ Teksten indikerer et tiltakende oppgjør med forbilders relevans for kunstindustrimuseene. Problemene med å knytte Kristiania kunstindustrimuseums egenart som museum til aktualitet, ble imidlertid først og klart uttrykt etter at Dietrichsons rolle som faglig leder for museet var blitt svekket til fordel for Henrik Grosch som fra 1897 ble fulltidsansatt direktør ved museet. Dietrichson var

¹³⁴ Hans Dedekam, *Om Museumsordning: særlig med hensyn til kunstindustrimuseer* (Kristiania: Cammermeyer, 1904), 6.

styreformann frem til 1905, men det var Grosch som i 1901 satte museets grunnlag i forbilder og mønstre i et kritisk søkelys da han holdt foredraget *Kunst og Haandverk i Nutiden* som ble publisert som et vedlegg til museets årsberetning for 1901. Her var ordet «kunstindustri» mer eller mindre forlatt til fordel for «kunsthåndverk», og noe av konteksten med tanke på det mer rent formgivningshistoriske var at det blant de utøvende kunsthåndverkere var kommet nye idéer fra den engelske Arts- and Crafts bevegelsen på midten av 1890-tallet. I 1901 ble Foreningen for anvendt kunst dannet, noe som også signaliserte et oppbrudd med idéene om en kunstindustri som var lojal mot fortiden. Fredrik Wildhagen skriver at det som kjennetegnet kunsthåndverket rundt 1900 var at det ble utviklet som et alternativ til den industrielle modernitet, uten at den forpliktet seg på stilhistorien slik den mer tradisjonsorienterte kunstindustrien hadde gjort tidligere.¹³⁵ Et tradisjonsbrudd i formgivningsmiljøene ser ut til å rime godt med det nye program Grosch presenterte for museet i 1901. Perspektivet for vurderingen av museets og kunstindustriens resultater i samtiden, var nettopp tidsdimensjonen og forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Det nye og det aktuelle kommer med Grosch i 1901 ikke lenger harmonisk til ved at produksjonen bearbeider modeller og mønstre fra fortiden eller nåtiden, men fra en forventningshorisont der fremtiden er ukjent og uforutsigbar og der kunstindustriens strekker seg mot fremtiden. For Grosch hadde kontinuitet basert på tradisjonsbevissthet ikke bare blitt uønskelig, men umulig å opprettholde fordi nåtiden hadde sine *egne krav*.

Med Groschs orientering mot «tiden», ble motsetningen til historismens kunstindustri radikalisert, og muligens ble nyansene det eldre etterlikningsbegrepet Dietrichson stod for visket ut i kritikken. Etterlikning for Dietrichson var som sagt over en bearbeidende gjentakelse, men med Grosch og den påfølgende modernisme ble begrepet mer eller mindre ensbetydende med kopi. For Grosch hadde museet til tross for gode intensjoner, i realiteten medvirket til historisme og kopistiler. Grosch pekte i 1901 ut historismen som hovedproblemet for den aktuelle kunstindustri, og historisme hadde da blitt noe forgangent og ikke lenger en aktuell kunstindustriell praksis slik den var i Dietrichsons tid. Problemet for Grosch var at «[...] Interessen for

¹³⁵ Wildhagen, *Norge i form: kunsthåndverk og design under industrikulturen*, 62.

ældre Tidens Stilformer var nemlig efterhaanden bleven en Modesag.»¹³⁶ Historismen tilskrev alle historiske stilarter evnen til å introdusere noe nytt, mens den omvendt gjorde nåtiden ute av stand til å generere noe nytt. Kritikken viser at det nye i seg selv hadde blitt en kunstindustriell verdi. En sammenblanding av mønstersamling og nåtidssamling var ikke lenger mulig, siden det nåtidige i seg selv utelukket etterlikning og forbilder. Men, for Grosch var det likevel håp for nåtiden dersom den konsentrerte seg om gjenstandene med sterkere vekt på «stoffets og Brugens krav». Kursskiftet viste seg i praksis blant annet gjennom besøk og innkjøp av gjenstander fra Verdensutstillingen i Paris i 1900. Der hadde museet kjøpt inn en rekke gjenstander som ble stilt ut i en temporær utstilling i 1901, og i en kommentar til Parisutstillingen skrev Grosch at «De historiske Stilarter havde aapenbart tabt sin Tiltrækning og veget Pladsen for det omhyggeligste *Studium af Naturen og Stoffets Egenskaper*».¹³⁷ Grosch refererer begeistret til Art Nouveau-stilen som en overvinning av historismen. Kilden til det nye var naturen og stoffets egenskaper som satte premissene for utformingen av gjenstanden, og det var den aktuelle teknikken som var tilgjengelig i *samtiden*. Art Nouveau, Henry Van der Velde, Paris 1900, ble symboler for at nåtiden endelig stod på egne ben, og brøt med etterlikningsregimet som hadde preget både museet og den kunstindustrielle bevegelse. Grosch mente altså at nå var museet i utakt med den reelle kunsthåndverksmessige produksjon, uten at museets innretning av den grunn ble tatt opp av ham. At den temporale dimensjon var avgjørende var imidlertid klart «Fra den lange, vildsomme Færd i fjerne, fremmede Lande er Tidens Søn vendt tilbage til Hjemmet, beriget med dyrt vundne Erfaringer og i fuld Tillid til sin egen Kraft».¹³⁸

Et «permanent moderne» museum

Som Grosch formulerte det i 1901 handlet kunstindustrien da om at «vor egen tid» skal ha «Tillid til sin egen Kraft». Slik sett var Groschs kunstindustrimuseum mer moderne enn Dietrichsons forsiktige progressivisme, som fremdeles var preget av idéen om

¹³⁶ H. Grosch, «Kunst og Haandverk i Nutiden» *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums virksomhed i aaret 1901* (1901): 6.

¹³⁷ Henrik Grosch, *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en Fører gennem dets Samlinger* (Kristiania: [Museet], 1892). [Groschs kursivering.]

¹³⁸ Grosch, «Kunst og Haandverk i Nutiden» 24.

reetablering. Men hva var da grunnlaget for Kristiania kunstindustrimuseum som historisk museum? Hva skulle man med et kunstindustrimuseum som samlet eldre gjenstander dersom oppdraget lå i nåtiden? Grosch trakk ingen direkte konsekvenser for museets eksistensberettigelse ut av sin kritikk av kunstindustribevegelsen, og mente at det var publikum og håndverkere som ikke hadde forstått at bevegelsens ledere ikke mente at fortidens arbeider skulle «direkte efterlignes».¹³⁹ Et mer radikalt oppgjør med den museumstyrte delen av kunstindustribevegelsen kom ikke før omkring 1920, med blant annet den toneangivende kunsthistorikeren Carl W. Schnitler. Med tydelige referanser til kunstindustrimuseene i Norge skrev Schnitler at i de virkelig vitale perioder i kunstens historie var «Man heldig nok til ikke i større grad at besitte reproduksjoner eller let overkommelige plancheverker etter gammel kunst. Museer var man ogsaa lykkelig fri for».¹⁴⁰ En vital kunstindustri kunne godt klare seg uten museer i det hele tatt. Situasjonen ved museet fra 1900 og årene fremover var i virkeligheten at interessen for fortiden *som* fortid ble sterk, samtidig som nåtiden *også* ble viktigere. Den tilsynelatende paradoksale utvikling var altså at nåtid og aktualitet ble utpekt som interessant etter 1900, mens det var samlingen av kunstindustrialhistorisk materiale som dominerte museets samlingsvirksomhet. På den ene siden ville museet være et museum av og for «nutiden», på den andre innrettet det sin samlingsvirksomhet på materiale fra fortidens kunstindustri. Hvordan kunne dette henge sammen?

Fortiden ble rett og slett noe *annet* enn nåtiden, slik at en sterkere vektlegging av fortiden samtidig ble en måte å sette av et eget rom for nåtiden. Dessuten fikk fortiden en mer og mer lineær organisering, slik at det heller ikke var mulig å forvente at fremtiden kom til å likne på fortiden. Hver «tid» var ny og uavhengig av en annen tid. Nåtiden ble derfor også en åpen variabel der det gamle forvitret og nytt kom til, slik at det moderne ikke kunne holdes fast men måtte bli noe «permanent moderne» i den forstand at moderne samlinger kontinuerlig måtte endre seg. Begrepet om det «permanent moderne» kom opp i 1924 i en diskusjon i Kristiania

¹³⁹ Ibid., 7.

¹⁴⁰ Carl W. Schnitler, *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlinger 1902–1926* (Oslo: Gyldendal, 1927), 255.

kunstindustrimuseums styre. Denne diskusjonen hadde som utgangspunkt at nåtidssamlingen var forsømt og at det var på tide å gjøre noe for å fremme denne. Bare noen få år tidligere, i 1918, hadde museets styre vedtatt å satse mer på de historiske samlinger, men nå ble et engasjement for det moderne etterlyst og anført av arkitekten Carl Berner, som da satt i styret. Det bemerkelsesverdige i denne debatten er at Berner foreslo å magasinere nåtidssamlingen inntil videre, for slik å kunne få plass til en *permanent moderne* samling.¹⁴¹ En permanent moderne samling var ikke en samling i den forstand at det stadig skulle tas inn nytt materiale i samlingene, men i virkeligheten et «tomt» medium der den eneste formen for permanens var stedet tingene var lokalisert, altså en permanent skiftende utstilling. I 1930 ble denne idéen gjentatt og gjort til en del av museets fornyede program formulert av Thor B. Kielland, som ble Kristiania kunstindustrimuseums nye direktør i 1928. Her ble det foreslått og senere realisert en permanent samling av moderne kunstindustri basert på idéen om at gjenstandene her kunne stilles ut så lenge de var i «kontakt med den aktuelle utvikling».¹⁴² Men det var i dette ikke et angrep på de historiske samlinger i og for seg, tvert imot ser det ut til at deres fortidighet ble mer og mer markert samtidig som det moderne ble tydeligere skilt ut som noe annet enn det historiske. Motsetningen mellom historisk og moderne var et skinnproblem, og i virkeligheten var det ene en forutsetning for det andre.

Ut fra førerne eller veilederne for museet fra 1892, 1903, 1926 og 1939/49, er det mulig å gi et riss over hvordan nåtid og fortid ble satt i forhold til hverandre gjennom måten de faste utstillingene tematiserte ulike aspekter ved kunstindustri. Både den materielle-romlige organiseringen av gjenstandene og språklige utsagn i beskrivelsen av samlingene i veilederne kan si noe om hvordan forholdet mellom fortid og nåtid endret seg over tid. Ved siden av de faste utstillingene var det etter at museet flyttet inn i ny og større bygning i 1903, også skiftende utstillinger, anslagsvis mellom fire og åtte utstillinger per år. Arbeidsdelingen mellom fast og skiftende er i seg selv en viktig nøkkel til forholdet mellom samtidsorientering og fortidsorientering,

¹⁴¹ Kunstindustrimuseets arkiv, styreprotokoll, 1924. Carl Berner redigerte for øvrig seksjonen om arkitektur og dekorativ kunst i Teknisk Ukeblad på 1910-tallet.

¹⁴² Kielland, *Kunstindustrimuseenes fremtid i almindelighet og Oslo's i særdeleshed: byggekomiteens planer og direktørens premisser*, 31.

men det var ikke slik at de skiftende utstillinger var viet samtiden og de faste til fortiden. De faste utstillinger berørte på ulike måter det moderne eller samtidig kunstindustri på ulike måter. De skiftende utstillingene vekslet mellom historisk og moderne tematikk, spesielt utover 1930-tallet da «moderne» og «gammel» ofte ble markert som en del av de skiftende utstillingenes navn.

Når det gjelder de faste utstillinger er 1892-varianten preget av at nyere kunstindustri er stilt ut sammen med eldre kunstindustri. Som allerede skissert over, ble det for folkeindustriens del postulert en slags organisk sammenheng over tid, slik at for eksempel prøver av arbeider fra datidens treskjærere som Ole Olsen og Lars Kinservik ble presentert i samme rom og i sammenheng med langt eldre norsk treskjærerkunst. Bortsett fra et brudd med en «Nedgangs- og Forfaldsperiode» innenfor treskjærerkunsten i slutten av det 14. århundre, markerte Grosch i 1892 kontinuiteten mellom nåtid og en fortid som er mer eller mindre udifferensiert «Ved Optagelse af romanske Motiver er det, uden at bryde Traditionen, lykkedes *L. Kinservik* i høi Grad at udvide Kredsen af de ornamentale Former».¹⁴³ Majoriteten av gjenstander i samling for norsk folkeindustri var vel å merke eldre gjenstander, og presenterte bare unntaksvis samtidens folkeindustri. Samtidig er det tydelig at det fantes en modell for hvordan fortidens folkeindustri skulle mottas i nåtiden, den skulle ikke bare bevares men også «gjenopptas» eller «videreutvikles». For industrihistorisk samling var det derimot slik at den også inneholdt en betydelig andel kunstindustri fra samtiden. Industrihistorisk samling var i utgangspunktet delt inn etter en materialsystematikk i form av glass, metall, keramikk – og bokbind, tepper og møbler. Ved siden av materialsystematikken var det temporale distinksjoner og historiske begreper – og for så vidt også geografiske/territorielle. Det var ingen ren materialsystematikk, men en miks av temporalitet og materialitet. Dessuten var møbler, tepper og bokbind – eller kirkeinventar – heller ikke materialsystematiske begreper i streng forstand. Samtidig var det et viktig poeng at industrihistorisk samling ble konseptualisert ut fra en tanke om historisk verdi. Som jeg skrev over, så var det rundt 1890 også snakk om en møstersamling av gjenstander som ble regnet som de beste blant moderne arbeider. Også denne samlingen skulle være «naturlig inndelt

¹⁴³ Grosch, *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en Fører gjennom dets Samlinger*, 14.

etter Stofferne», men det betød altså ikke at verken mønsterarbeidene eller folkeindustrien kunne slås sammen med industrihistorisk samling fordi alle tre på et nivå sorterte mellom gjenstander ut fra material. Museets tredeling av *samlingene* var altså ikke materialsystematisk, men basert på tid og sted. Utskillelsen av en egen industrihistorisk samling som skulle samle «ældre Tiders Kunstindustrigenstande» er utenkelig uten en historisk logikk.

Innenfor industrihistorisk samling var det omkring 1890 da likevel slik at det i praksis ikke bare var eldre tiders kunstindustrigenstander, som ble samlet og stilt ut. Glassalen, keramikksalen og metallsalen dekket både eldre gjenstander og «nutids» gjenstander. Det som ble regnet som «eldre» glass i norsk sammenheng var fra det eldste norske glassverk fra 1739, men det som ble regnet som nyere tids glassarbeider var arbeider utført av Kristiania Glasmagasin på 1880-tallet. I føreren var det ikke snakk om noen direkte kontinuitet mellom den gamle og nye glassindustri med tanke på form eller teknikk, men den nye glassindustri var heller ikke markert som noe helt annet enn den gamle glassindustri. Både glass, keramikk og metall var saler som rommet eldre og nye gjenstander, uten at det nye ble markert som noe brudd med det gamle. Det nye var snarere nytt fordi det var på høyde med stilutviklingen på kontinentet ellers. I 1903 hadde museet flyttet inn i ny museumsbygning i St. Olavsgate i Kristiania, noe som åpnet for en reorganisering av samlingene. Med dette fikk museet betydelig mer utstillingsareal til disposisjon. Den opprinnelige tredeling i folkeindustri, kunstindustrihistorie og mønstersamling ble opprettholdt som samlingsprogram, mens den tidligere ordning med å bruke de historiske rommene til samtidig å vise nåtidig kunstindustri innenfor glass, keramikk og metall ble forlatt til fordel for egne utstillingsrom for «nutids» glass, metall, keramikk og møbler. Samtidig ble det i museets 2. etasje etablert en rent historisk møbelutstilling. Dette hadde vært et ønske i 1892, men da hadde det vært for liten plass til å vise noe annet enn møbler fra det 17. og 18. århundre. I 1903 ble begrepene renessanse, barokk, rokokko, Ludvig XVI-stil og Empire for første gang strukturerende for den romlige organisering av samlingene/fast utstilling. Denne løsningen passer rimelig godt med den vending mot aktualitet som vi så med Grosch i 1901. Sett i sammenheng med oppmerksomheten

mot nåtidens krav som da fremkom, var fordelingen av samlingene på nåtid og historie noe mer enn uttrykk for mer plass.

Går en nå videre til forholdet mellom presentasjonen av nåtid og historie i museet i 1926, var museets etasjevise organisering av samlingene nå blitt mer eller mindre identisk med en tredeling i folkeindustri, systematiske samlinger og historiske samlinger. Termen «systematisk samling» var da ny i forbindelse med beskrivelsen av samlingene. I museets vedtekter fra 1919 som definerte museets samlingsområde når det gjaldt gjenstander til å være for det første «Ældre arbeider av norsk og fremmed opprinnelse saavel fra folkeindustriens som kunsthåndverkets omraade», og for det andre «Nutidsarbeider fra alle land, egnet til å gi et billede av samtids kunstindustri».¹⁴⁴ Her ble altså gjenstandsfeltet delt inn rent temporalt i fortid og nåtid. Oppstillingen av gjenstandene i museet i 1926, svarte imidlertid ikke direkte til denne todelingen. De systematiske samlinger inneholdt i hovedsak gjenstander fra 1600, 1700 og 1800-tallet, altså gjenstander som ikke hadde noe med det nåtidige å gjøre. De var altså eldre gjenstander, men ikke markert som historiske samlinger fordi de var oppstilt etter materialet. De historiske samlinger var en merkelapp som først og fremst ble brukt på møbelsamlingen og på oppstillingen av dem etter en nøyaktig kontinuerlig og periodisk inndeling. De historiske samlinger inneholdt også kategorien «nutidsarbeider». I forhold til 1903-oppstillingen er hovedforskjellen med hensyn til behandlingen av tidsdimensjonen at de nevnte «nutidsarbeider» ikke lenger var bundet til materialsystematikken i form av nåtids glass, keramikk eller metall, men at det nåtidige var skilt ut som en materialuavhengig kategori. Med materialuavhengig mener jeg ikke at det ikke var gjenstander som representerte nåtiden, men at det nåtidige rommet ulike slags gjenstander og slik gjorde materialforskjellene underordnet som forståelsesform. Rett nok var det snakk om to rom av i alt tolv i museet tredje etasje, men det viser at også etter at mønstersamlingen av de beste nåtidsarbeider var forlatt som samlingsbegrep, så ble visse gjenstander som ble regnet som et uttrykk for samtiden skilt ut og stilt ut for seg selv. Dette var billedtepper fra omkring 1900, boller og begre i sølv eller tinn fra omkring 1900, keramikk, bokbind, møbler og emaljearbeider.

¹⁴⁴ Gjengitt i; Dedekam, *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti aar: 1876–1926*, 82.

En annen vesentlig forskjell sammenliknet med både 1903 og 1892 er at den historiske samlingen i 1926 hadde blitt langt mer fininndelt når det gjaldt inndelingen i periodestiler. For det første så var det en betydelig vekst i de historiske samlinger fra omkring 1910 og frem til slik museets samlinger ble ordnet i 1926. Ved innkjøp og gaver fikk museet en rikholdig historisk samling. For det andre ble nå det historiske i de historiske samlinger mer markert ved at stilhistoriske begreper ble fininndelt. Dietrichson snakket i 1886 mer overordnet om inndeling av kunstindustrihistorisk samling etter antikken, middelalderen og moderne tid, der antikken rommet gresk og romersk kunstindustri, mens middelalderen ble delt inn i bysantinsk, arabisk, romansk og gotisk, og moderne tid i renessanse og barokk. I 1926 er historisk samling delt inn i middelalder og datert til tiden mellom 1000–1500; romansk renessanse 1500–1600; nordisk renessanse 1600–1650; barokken i brukbarokk 1640–80, blomsterbarokk 1680–1710, båndbarokk 1710–40; engelsk barokk 1660–1700; senbarokk og régence 1700–1725; rokokko 1725–50; chippendalestil 1745–70; Louis XVI-stil 1760–89; engelsk klassisisme 1770–1800; empire 1789–1820: senempire 1820–40. Med andre ord ble historien her forstått som en fortid som gikk frem til om lag 1840, mens nåtidssamlingen først og fremst gikk tilbake til 1900, men inneholdt også noen få møbler som ble datert til 1840-tallet. Med dette ble det i selve samlingsoppstillingen innarbeidet en sammenhengende tidslinje. Ved å bruke periodebegreper som førte den ene perioden frem til punktet der en annen startet, ble stilhistorie en lineær historie der en stil avløste den andre. Et annet trekk som angår selve teksten i føreren fra 1926, som indikerer noe av hvordan samlingsvirksomheten ble oppfattet fra museets side, var at beskrivelsen av de systematiske samlinger til forskjell fra i 1903 og 1892 i 1926 brukte stilhistoriske distinksjoner svært aktivt for å beskrive de systematiske samlinger. Leser man føreren omkring glass eller sølv, så er det påfallende at det innenfor materialkategoriene var snakk om «barokksølv», «renessansesølv», «rokokkosølv», «klassistisk sølv» etc. Det vil si at selv om selve gjenstandene var ordnet etter material, var de primære begreper for å beskrive dem og gi dem mening og verdi av historisk art. Dette hadde særlig å gjøre med at en egen kunsthistorisk diskurs etablerte seg på 1920-tallet og fikk betydelig effekt på museet. Dette tar jeg imidlertid

opp igjen i kapittel 4, da vi skal se mer direkte på hvilke typer historieskriving som dannet museets idé- og vitenskapshistoriske betingelser.

Moderne kunstindustri blir definert som «kontakt med tidens formsprog»

Fremvisningen av gjenstander som tilhørende den ene eller andre stilhistoriske perioden gjorde fortiden fjernere. Dersom en gjenstand tilhørte en historisk kategori som samtidig sa at det handlet om en forgangen tid, var den aktualitet tilsvarende begrenset. På den andre siden ser det ut til at den endrete betydningen fortiden da fikk, spilte på lag med å skape en nåtid som var noe annet og selvstendig i forhold til fortiden. Gjenstander som ga uttrykk for samtidighet var en sjeldenhet og nåtidsamlingene var tilsvarende små. Men det innebar at samtidig kunstindustri var noe som krevde en særskilt kvalitet og innsats, som var i stand til å artikulere det moderne av seg selv. Det holdt ikke at gjenstandene kronologisk sett kunne dateres til nåtiden, de måtte også artikulere denne nåtidigheten i sin form. Eller med andre ord så måtte nåtidig kunstindustri også være kvalitativt *ny*. At en gjenstand var «fra» nåtiden betød ikke at den var «i» nåtiden eller ga uttrykk for aktualitet. Under Dietrichsons ledelse var kunstindustriens modernitet nærmest sikret ved at den var på høyden med den europeiske stilutvikling. Derfor kunne museet planlegges med en mønstersamling av moderne arbeider som kunne etterliknes uten av etterlikningene av den grunn mistet sin verdi.

I 1926 ser det ut til at denne løsningen hadde mistet sitt grunnlag og moderne kunstindustri var noe langt mer labilt. Nåtidssamlinger var i sin natur permanent skiftende samlinger. Med Thor B. Kielland ble befatningen med «det moderne» noe som førte til nye spørsmål om forholdet mellom før og nå, mellom nytt og gammelt. Dietrichsons og dels Groschs kunstindustrimuseum, var ikke lenger et troverdig alternativ for hva som var nytt og moderne. Det nye måtte fremstilles på nytt og på nytt, og kunne ikke uten videre skjøtes på eksisterende samlinger. Kielland skriver i 1930 at det er kun som

aktuell representasjons- og propagandasamling [...] en permanent moderne avdeling [har] sin berettigelse». «I det øieblikk de moderne samlinger ikke lenger er i kontakt med den aktuelle stilfølelse og tidens formsprog, så er de

ikke lenger moderne, men historiske. Som historiske samlinger ligger de imidlertid altfor nær innpå nutiden til å være brukbare både som forbilleder i undervisningen og for den aktuelle propaganda.¹⁴⁵

For Kielland var altså fortidens forlengelse inn i nåtiden blitt et problem *for nåtiden*. Det moderne var ikke noe som hadde fremkommet og stabilisert seg etter 1900 som hos Grosch, men var noe flyktig og uavklart. Samtidig ville ikke Kielland oppgi museets forbildefunksjon. Ifølge Kielland hadde denne forbildefunksjonen forfalt etter 1900 fordi museet da hadde konsentrert seg om de historiske samlinger og om de historievitenskapelige spørsmål. Til forskjell fra Dietrichson blir altså forbilledligheten for Kielland mer direkte knyttet til kunstindustriens aktualitet og museets evne til å samle og formidle aktuell kunstindustri. Fortidens kunstindustri kunne ikke lenger virke som forbilde i nåtiden, eller med andre ord ble forholdet mellom historisk tid og kunstindustri som forbilde tenkt på en annen måte. Dessuten ble de temporære utstillinger virkelig temporære i den forstand at de ikke bare var midlertidige, men også tittel og tematikk var markerte som moderne eller historiske. Overskriftene for de skiftende utstillingene utover på 1920-tallet er gjennomgående preget av ord som «ny», «moderne» eller «gammel». I dette henseende kan vi forstå tidserfaringene som kom til uttrykk i Kunstindustrimuseet i Oslo på 1920- og 1930-tallet som nærmere det moderne historisitetsregimet som idealtipe enn det samme museet i Dietrichson-tiden da det var langt mer tvetydig med tanke på å markere skillene mellom fortid, nåtid og fremtid. Men måten den historiske tiden ble forstått i museet kom også til uttrykk i synet på hva kunstindustriell produksjon var. Ved å undersøke begrepet om kunstindustri nærmere skal vi se at heller ikke det utvetydig viser tidserfaringer som kan analyseres i lys av det moderne historisitetsregimet. Også selve idéen om kunstindustri viser at tidserfaringene som lå til grunn for museet endret seg over tid, og at noe av forklaringen på dette ligger i forholdet til kunst på den ene siden og teknikk på den andre. Neste kapittel skal handle om kunstindustri som produksjonsbegrep.

¹⁴⁵ Kielland, *Kunstindustrimuseenes fremtid i almindelighet og Oslo's i særdeleshed: byggekomiteens planer og direktørens premisser*, 30.

Kapittel 3 –

Fremskrittskritiske impulser i Kristiania kunstindustrimuseum

Fantes det ulike tidssjikt i kunstindustribegrepet?

Samlingslogikken som begrunnet etableringen av Kristiania kunstindustrimuseum i 1870- og 80-årene var, som vi så i forrige kapittel, preget av elementer fra det man kan kalle et moderne tidsregime. De ulike tidsdimensjonene fortid, nåtid og fremtid ble rimelig klart skilt fra hverandre. Med et modernitetsteoretisk uttrykk var de «utdifferensiert», og som vi har sett var det ulike strategier museet brukte for å være på høyde med «nutiden».¹⁴⁶ Men frem til omkring 1900 ble ikke tidsdimensjonene satt i et radikalt motsetningsforhold til hverandre, vi kan ikke snakke om en «Epochenzäsurenrhetorik» som aktivt fremhever brudd.¹⁴⁷ Allerede fra starten markerte museet tilhørighet til en museumsoppfatning der den historiske dimensjon var viktig, selv om Kristiania kunstindustrimuseum ikke like utvetydig som Oldsaksamlingen eller Skulpturmuseet var et «historisk museum». Likevel var bevaringsaspektet ved samlingsvirksomheten og temporale kategorier som «før», «nedarvet» og «historie» så viktige at Kristiania kunstindustrimuseum ikke kunne eller ville begrunne sin eksistens ved å være en del av «fremskrittets fester» slik verdens- og industriutstillingene i samtida representerte. Den formen for aktualitet og fremtidsorientering som industriutstillingene stod for, lot seg ikke uten videre oversette en museal variant av industriell modernitet, selv om museet både utstilte ved

¹⁴⁶ Jf. Assmann om det moderne tidsregimet som definert ved en systematisk utdifferensiering av tidsdimensjonene; *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 132 ff.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 155.

og rapporterte fra verdensutstillingene i 1878, 1883 og 1900. Som museumstype førte Kristiania kunstindustrimuseum noe nytt med seg i og med at det ville tematisere kunstindustri i lys av «det nye», men samtidig vokste det frem i samsvar med det etablerte museumssystem der museer var faglige/vitenskapelige institusjoner forankret i historiske og antikvariske fag. At Kristiania kunstindustrimuseum skulle være en samling med forbilder og mønstre til «efterdannelse» i og for nåtiden, utelukket ikke at det samtidig ble formet av en historisk logikk der museet skulle gi «Oversigt over kunstindustriens historie».¹⁴⁸ Kristiania kunstindustrimuseum ble til i en situasjon der museenes institusjonelle egentyngde allerede disponerte for å arbeide for temporal kontinuitet.

Men vender vi nå blikket mot hvilken produksjonsoppfatning og begrep om kunstindustri som rådet i museet, vil vi se at museets forhold til fortiden, særlig under Dietrichsons ledelse, var knyttet til en bestemt idé om kunstindustriens egenart som produksjonsform, ved siden av det historiske museet som museumssjanger. På den ene siden var det en eksplisitt strategisk og fremtidsrettet begrunnelse for en kunstindustriell samling ved etableringen i 1876, på den andre var verdien av kontinuitet som må rekonstrueres gjennom en detaljert begrepsanalyse for kunstindustri. Dersom man ser nærmere på hvordan kunstindustrien ble oppfattet som produksjonsform, vil man kunne få øye på en måte å orientere seg i tiden som forklarer noe av den fremskrittscritiske impulsen som ledsaget museets posisjonering i den «nye tiden», som vi så i forrige kapittel. Stikkordet her er altså kontinuitet og en form for selvperiodisering som var basert mer på kunsthistoriske begreper enn på teknologihistoriske begreper. Kunstindustri ble altså sett på både som et *motsvar* på en teknisk utvikling, men også som en *fortsettelse* av en kunsthistorisk utvikling. Men teknikk og kunst representerte ulike tidssjikt, med ulikt tidsdyp og ulike temporale holdepunkter. Det vil si at vi i dette kapitlet skal se på hvordan kunstindustribegrepet i Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichsons ledertid også skapte en fortid, som også ble et element i en teknologikritisk holdning som ble rettet mot maskinbasert produksjon.

¹⁴⁸ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 11.

I dette kapitlet vil jeg vise at museet fra etableringen og frem til omtrent 1920-tallet arbeidet ut fra en idéramme der maskin- og teknologikritiske forestillinger fikk stor betydning for verdsettingen av historisk kontinuitet. Maskinen ble et symbol på en form for uønsket disruptiv modernisering, og en type fremskritt som med Dietrichsons uttrykk må regnes som «humbug».¹⁴⁹ I og med at produksjonsbegrepet som stod til rådighet for museet var overlignet av et klassisistisk etterlikningsideal, kunne ikke fortidens materielle kultur gjøres til «ren fortid». Produksjon kunne ikke reduseres et teknisk og økonomisk anliggende, men var viklet sammen med teorier og forestillinger om kunst på en grunnleggende måte. Og der var et erindringsmessig forhold til tingene sentralt. Siden det på dette punktet foreligger en grundig refleksjon omkring hva arbeid utført som kunstindustri skulle innebære med tanke på kunst, i form av en rekke kunstteoretiske tekster av Dietrichson, har jeg valgt å legge hovedvekten på dem. Tekstene gir et godt innblikk i hva slags tidserfaringer som var viklet inn kunstindustribegrepet. Avgrensningen museet foretok mot maskinbasert industriproduksjon vil her være viktig, og jeg skal forklare hva som var grunnen til at Dietrichsons begrep om kunstindustri langt på vei ble bygget opp som en eksklusjon av maskinen fra den ideelle produksjonsform (kunstindustri). Først og fremst spør jeg (et begrephistorisk spørsmål) om det er rimelig å si at det fantes et distinkt produksjonsbegrep: Fantes det et begrep som isolerte frembringelsen av materielle goder fra andre typer virksomhet – slik vi kjenner fra nyere industribegreper? For det andre: hva slags status hadde kunstindustriens «frembringelser», var de produkter eller også (kunst)verk, og hvordan balanserte museet forholdet mellom teknologisfæren og kunstsfæren?

Kunstteoretiske pregninger av kunstindustribegrepet omkring 1870

Opprinnelsen til produksjonsidealet i Kristiania kunstindustrimuseum må søkes i måten kunstindustri ble sett i forlengelsen av et kunstbegrep som fremdeles bar i seg eldre betydninger som frembringende virksomhet av alle slag. På 1870-tallet var det ennå ikke etablert en distinkt kunstindustriell diskurs i Norge, og den idémessige

¹⁴⁹ *Mode og dragtreform: tre foredrag holdte i universitetets festsal i mai 1886* (Kristiania: Cammermeyer, 1887).

påvirkningen fra utlandet fikk stort spillerom. Dietrichson, Nicolaysen og Grosch dannet første generasjon lesere av tysk kunstindustrieteori i Norge, og i dette tekstmaterialet kan vi finne et forhold til tingene der det vi ikke kan skille mellom idealer og beskrivelser uten å gjøre vold på dette forholdets historiske egenart. Det har blitt skrevet av kunstindustrimuseene var sterkt normative og pedagogisk drevne museer, noe jeg i og for seg er enig i, men samtidig vil jeg fremheve at ideal og virkelighet var langt tettere på hverandre da enn det ble senere. Produksjonsidealet fantes ikke i en fjern utopisk fremtid, men var et spørsmål om å sette den i overensstemmelse med menneskets natur, som i seg selv var av overhistorisk art. Som vi skal se lenger ut i kapitlet ble produksjon av alle slag da målt opp mot en lære om mennesket der forholdet mellom sansning og intellekt stod sentralt. Den norske kunstindustrielle diskursen ble da også langt mer formet av kunsthistoriske perspektiver og estetiske begreper, enn det som var tilfellet på kontinentet/Tyskland. Der ser kunstaspektet ut til å ha vært mer underordnet handelsmessige og teknologiske hensyn, og etter hvert som museene hadde utspilt sin rolle for et slikt hensyn ble de fleste kunstindustrimuseene i Tyskland lagt ned på 1890-tallet.¹⁵⁰

I Norge var Kristiania kunstindustrimuseum i utgangspunktet omfattet av en kunstproblematikk, siden det ble planlagt sammen med andre kunst(relaterte) museer og Kunst- og håndverksskolen. Videre var plassen for kunstindustri i Dietrichsons teoretiske system allerede betinget av en teori om ren kunst og en tilhørende tanke om erindring som et sentralt moment i kunstproduksjonen, blant annet påvirket av Dietrichsons læremester i filosofisk estetikk, professor i filosofi Marcus J. Monrad. Monrad satte, som fornuftsorientert idealist, ikke rent nytteorienterte handlinger særlig høyt, og omtalte blant annet håndverkerens arbeid som «blot et tjenende Middel uden at have noget Værd eller Interesse i sig selv», og fabrikkarbeidet som en virksomhet der mennesket «[...] nædsettes til en Maskindeel [...]».¹⁵¹ Dietrichson på sin side skal ha uttalt at ting uten kunstnerisk interesse ikke hadde noe på et museum å gjøre.¹⁵² Utgangspunktet for Dietrichsons syn på kunstindustri var derfor naturlig nok mer

¹⁵⁰ Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, 15.

¹⁵¹ Marcus Monrad, *Det Skjønnes Begreb og det Naturskjønne*, bind. 1, Æsthetik: Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst (Christiania: Cammermeyer, 1889), 288.

¹⁵² Shetelig, *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*, 216.

kunsten enn industrien (enten den var forstått som fabrikkmessig produksjon eller håndverk), slik at for ham var kunstteori/estetikk og kunsthistorie –koblet med kulturhistorie – det begrepsmessige feltet kunstindustrien skulle innpasses i først. Men hvilket kunstbegrep var det snakk om?

En forestilling om ren kunst – som noe annet enn kunstindustri og «kleinkunst» eller anvendt kunst – fantes både hos Dietrichson, Nicolaysen og Grosch og deres tyske åndsfelle, kunstindustrimannen Jakob Falke.¹⁵³ Moderne estetisk teori var etablert som utgangspunkt for en slik forestilling, uten at det førte Dietrichson i retning av modernismen og autonomiestetikkens forsøk på å fristille kunsten fullstendig fra samfunnmessige forhold. Ren kunst var for Dietrichson ikke det samme som høymodernismens autonomiestetikk, men heller at menneskelig fantasi og forestillingsevne fikk virke uavhengig av krav om praktisk nytte. For Dietrichson var estetikk «[...] kunsten at se, at undersøge med øjet [...]» eller «[...] läran om den *sinnliga* kunskapen [...]».¹⁵⁴ I kunstindustrien lå altså et sterkt *sansemessig* forhold til tingene, samtidig som det sanselige ble forsøkt holdt sammen med det nyttige og praktiske. Derav det Falke kalte en «praktisk estetikk» eller en «Æstetik for livet», som var et forsøk på å gi kunstindustrien en filosofisk og teoretisk overbygning.¹⁵⁵ Dietrichson og Monrad delte oppfatningen om at det var en forskjell på fri og tjenende kunst. Den frie kunsten hadde sitt mål i seg selv ved at den gikk inn i menneskets dannelse av seg selv som menneske. Riktignok frembringer kunsten noe objektivt, og kunst i sin alminnelighet kan også for Monrad omfatte «haandværkerens Kunst [...] at frembringe Klæder, Sko, Møbler [...]», men dette må da regnes til de *tjenende, ufrie kunster* som ikke er til for sin egen skyld og går inn under; «Nyttighedens, Hensigtsmæssighedens Kategorie».¹⁵⁶ Billedkunst, musikk og poesi var derimot den egentlige frie og rene kunst, og dannet i en forstand verdimålet for kunstindustrien selv

¹⁵³ Ingeborg Glambek skriver at Dietrichson kjente Falkes bøker og var påvirket av ham, se Ingeborg Glambek, «Jacob Falke og Justus Brinckmann: Representanter for to stadier av den kunstindustrielle bevegelse,» i *Om kunstindustri*, (red.) Thomas Ramstad, et al. (Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1991), 38.

¹⁵⁴ Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, 3. Dietrichson, *Det skönas verld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 1.

¹⁵⁵ Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, 4.

¹⁵⁶ Marcus Monrad, *Kunsten og Kunstnerne*, vol. 2, *Æsthetik: Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst* (Christiania: Cammermeyer, 1890), 5–6.

om den per definisjon aldri kunne bli ren kunst, fordi den nettopp var henvist til hverdagslivets «[...] trånga sfer».¹⁵⁷ Vi kan også legge merke til at det er lite snakk om *originalitet* i dette kunstbegrepet. Det er viktigere at kunsten er fri enn at den er original. Det sentrale motsetningsparet går mellom fri/tjenende, ikke så mye mellom original/kopi, som den kom til å gjøre etter 1900, både innenfor kunsten og kunstindustrien.

Kunstindustrien ble av Dietrichson regnet som en del av kunstens system allerede ved museets etablering. I og med at kunst ble forstått som alle former for frembringende virksomhet, var de frie og ufrie kunster fremdeles *kunster* og ikke *Kunsten*. Både Dietrichson og Monrad pretenderte å ha en enhetlig teori om alle former for materiell produksjon, slik at en egen konseptualisering og kategorisering av de «ufrie kunster» som noe vesensforskjellig fra kunstene, allerede i utgangspunktet var overflødig. I møtet med den nye teknologibaserte industriproduksjonen («maskinen») fikk begrepet om tjenende kunster en viktig rolle som en alternativ konsepsjon av vareproduksjon som basert på kunst – altså kunstindustri. Forestillingen om de tjenende kunster og «haandverkerens kunst» dannet en fortolkningsramme for tekniske virksomheter, og førte dem tilbake til det helhetlige kunstsystemet som i stedet skilte mellom fri og ufri *kunst*. Denne fortolkningsrammen gjorde det umulig for Dietrichson og kunstindustrimuseet å snakke om teknologi som et distinkt felt med egne regler og institusjoner, slik for eksempel teknikerne som samlet seg i Norges Ingeniør- og arkitektforening (1874) gjorde da de ville skille seg fra det mer erfaringsbaserte håndverket og rendyrke teknikken som fag.¹⁵⁸ Parallelt med Kristiania kunstindustrimuseums etableringsfase og i kulturen ellers var det frisatt en teknisk vitensform og en egen teknisk tidsgestaltning, men forestillingen om de ufrie kunster gjorde det likevel mulig å holde teknikken *innenfor* kunstens domene, forstått som en totalitet av produktive aktiviteter, frie som ufrie.¹⁵⁹ Teknikken kunne ikke gis en

¹⁵⁷ Om Monrad og materialismen i idéhistorisk lys, se Blikrud, Hestmark, og Rasmussen, *Vitenskapens utfordringer*, 71 ff.

¹⁵⁸ Edgeir Benum, «'Dannelse', 'Tillid' og 'Autoritet' – Teknikere, fag og samfunn 1874–ca. 1900,» i *Makt og motiv: et festskrift til Jens Arup Seip 1905 – 11. oktober – 1975*, red. Ottar Dahl, et al. (Oslo: Gyldendal, 1975), 126.

¹⁵⁹ En teknisk-instrumentell rasjonalitet kan allerede påvises i 1830–40 årene, se Rune Slagstad, *De nasjonale strategier* (Oslo: Pax, 1998).

essens eller underlegges en faglig renselsesprosess som omdannet den til teknologi, men forble underordnet kunsten selv om kunstindustri hadde en klar nyttedimensjon. Bredden i kunstbegrepet virket i en forstand mot den marginalisering av kunstindustrien som synes å ligge i skillet mellom fri og ufri, eller stor og liten, kunst, og regulerte kunstindustriens forventingshorisont mer i retning av kunstens enn i teknikkens verden.

For det andre var begrunnelsen for Kristiania kunstindustrimuseum at den skulle være en samling som skulle «[...] arbejde paa at tilæmpe Kunstens Former paa Industrien».¹⁶⁰ Det betød at kunstindustriens opprinnelse av Dietrichson ble avledet fra foreninger og differensieringer *innenfor* kunsten. Til forskjell fra Falke, som utviklet en teori om kunstindustrien *direkte* på kunstindustriens praksis, opererte Dietrichson på 1870-tallet og utover med en inndeling av kunstene som ble overført fra den «store» kunsten, til kunstindustrien og de lavere kunster. Modellen for kunst, ble gjort gjeldende både for både den virkelige kunst – billedkunst, musikk og diktekunst – men også for fremstillingsformer i det praktiske livet som er «berørt av» kunsten, men som selv ikke er fri kunst: håndverk, fri lek og det sedelige livet.¹⁶¹ Det vi skal merke oss her er at tredelingen av kunsten i billedkunst, tonekunst og diktekunst, for Dietrichson også inneholder håndverket og kunstindustrien som et potensial. Også kunstindustrien deler fantasien som skapende kraft med kunsten, forskjellen ligger bare i *typen* fantasi. På dette punktet er Dietrichson helt klar; det er fra *billedkunsten* kunstindustrien låner sine former.¹⁶² Dietrichson skiller mellom tre arter av fantasi – som er (alle) kunstfremstillingens kilde – nemlig den anskuende, lyttende og innadvendte fantasi. Den anskuende fantasien som viser båndet mellom kunsten og kunstindustrien, eller mellom «skjønnheten og behovet», som Dietrichson også uttrykker det. Den bildende kunsten faller nemlig videre i bygningskunst, billedhuggerkunst og malerkunst. Kunstindustrien stod i dette skjemaet nærmest byggekunsten, da den i likhet med den fremstiller faste stofflige former med behovet som utgangspunkt, men regulert av

¹⁶⁰ Korrespondanseprotokoll, Kunstindustrimuseet i Oslos arkiv.

¹⁶¹ Dietrichson, *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 256.

¹⁶² *Ibid.*, 256–57. «Producentens och Konsumentens förhållande till frågan om skönhetsinnetts utveckling i vårt dagliga lif,» *Nordisk tidskrift för byggnadskonst och slöjd samt tillämpad mekanik m.m.* 13(1871): 3.

skjønnheten. Men der arkitekturen angår huset eksteriør, angår kunstindustrien husets interiør. Vi kan merke oss at begrepet om kunstindustri dannes ved differensieringer av kunsten, som til slutt fører til kunstindustriens egenart som produksjonsform. Kunstens enhet omfatter «[...] Økonomie- og Arbejdsbygninger [...] Meubler, Huusgeraad, Smykker, alleslags Kar og Redskaper i Menneskelivets Tjeneste [...]».¹⁶³ Kunsten absorberte altså fremdeles det som senere ble brutt løs som «teknologi».

Teknologibegrepets pregning av kunstindustri

Som en forlengelse av kunsten gikk idéen om kunstindustri i andre halvdel av 1800-tallet inn i et spenningsforhold til begrepet om teknologi. Konsepsjoner av teknologi som en anvendelse av naturvitenskap i produksjonsøyemed, utviklet seg parallelt med oppkomsten av den kunstindustrielle bevegelse. Dietrichson stilte seg avvisende til oppkomsten av teknologi og teknologibasert industri, og så på Kristiania kunstindustrimuseum som en institusjon som dannet et alternativ til «maskinproduksjon». Lenger ut i dette kapitlet skal vi se næyere på forholdet til maskinen i Kristiania kunstindustri over litt lenger tid enn da Dietrichson var museets leder, men først vil jeg nøste opp i hva som gjorde at den «teknikk» som det var snakk om i forbindelse med kunstindustri var en del av en bredere teori om formgivning av materielle gjenstander. I denne formgivningsteorien var det elementer som gjorde at synet på material og teknikk gikk i en helt annen retning enn i teknologimiljøene som den gang var nær på kunstindustrimiljøene i og med felles arenaer som industriutstillingene og verdensutstillingene. Dietrichson var for eksempel også medlem i arrangementskomitéen for Den Norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania i 1883, der det både ble stilt ut kunsthåndverksprodukter, håndverksprodukter, industrivarer og vitenskapelige instrumenter. Videre var Kristiania kunstindustrimuseum utstiller ved den store verdensutstillingen i Paris i 1878, hvor det som kjent også var et betydelig innslag av moderne teknologi og industriprodukter basert på teknologisk anvendelse av naturvitenskap.¹⁶⁴ Men

¹⁶³ Monrad, *Kunsten og Kunsterne*, 2, 104.

¹⁶⁴ Exposition universelle 1878 Paris, *Beretninger om Norges deltagelse i Verdensutstillingen 1878 i Paris*. Frithjof Foss, *Beretning om Den Norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883, og den dermed forbundne Landbrugsudstilling* (Christiania: Cammermeyer, 1884).

kunstindustribevegelsens oppfatning av å produsere var knyttet til et bestemt forhold mellom begrepene form, teknikk og materiale, som førte selve begrepet om kunstindustri i en modernitetskritisk retning og i et spenningsforhold til teknologi- og naturvitermiljøets omfavnelser av «utviklingen».

Begrepet om *teknologi* der var noe annet enn den «frembringelse» kunstindustribevegelsen snakket om. Ifølge teknologenes teknologibegrepet hentet de sine opplysninger og data gjennom eksperimenter, mens teoriens formål ville være anvendelse, og inngå i en symbiose av teori og teknologi. I motsetning til teknologi skapte ikke kunsten noe nytt uten forbilder, men stod i et forhold til allerede eksisterende former og materialer som den *omformet*. Idéen som originalitet og absolutte begynnelser som etter omkring 1900 ble så viktig i det moderne tidsregimet, eksisterte i en viss grad allerede i andre halvdel av 1800-tallet, men da innenfor den nye naturvitenskapelig baserte teknologien. Der ble det ikke bare fremstilt nye redskaper, men også nye syntetiske materialer og energikilder som ikke fantes som noe foregitt. Den «teknikk» det var snakk om i forbindelse med kunstindustri tok derimot utgangspunkt i naturlig eksisterende materialer og former, og i på den måten verken kunne eller ville gjøre krav på originalitet eller absolutte begynnelser/oppfinnelser. Det generelle idéhistoriske bildet av 1800-tallet er at kløften mellom kunst og teknologi øker, for å fullbyrdes med en forestilling om ren kunst på den ene siden og ren teknologi på den andre.¹⁶⁵ Dette stemmer til en viss grad hvis man tenker på kunstindustrimuseene som prosjekter som skal bremse eller gjenforene den voksende kløften mellom kunst og teknologi. Men ser vi på begrepsbruken rundt kunstindustrimuseene var det ikke snakk om å gjenforene kunst og teknologi, men om å forene det skjønne med det formålstjenlige. I teknologimiljøene i Polyteknisk Tidsskrift og Polyteknisk Forening var det fra omkring 1850 snakk om teknologi som naturvitenskapens praktiske anvendelse, mens teknikkbegrepet hos Dietrichson både 30 og 40 år senere (fremdeles) var alliert med kunsten. Oppfatningen av produksjon eller «frembringelser» hos Dietrichson ble liggende ganske nær det klassiske kunstbegrepet forstått «poiesis». «Frembringelse» blir da forstått som en praktisk

¹⁶⁵ Håkon With Andersen et al., *Fabrikken* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2004), 204–05.

bearbeidende omforming av et material av hvilket som helst slag, om kunst som en *kunnen*.¹⁶⁶ For å virkeliggjøre de på forhånd intellektuelt anskuede gjenstander, må man *kunne* bearbeide stein, leire, behandle farger og bruke redskaper. Å produsere eller arbeide betyr tilnærmet det samme som kunst, det er snakk om en kunstighet i den forstand at det er noe som tilføres utenfra, det er fremstilling («poiesis») i sin alminnelighet.¹⁶⁷

Produksjonsbegrepet slik det er skildret over var videre en del av en bredere oppfatning innenfor kunstindustrimiljøene om forholdet mellom mennesker og ting, og i ideen om frembringelse lå det også en disposisjon for å se på arbeid som en utveksling mellom menneske og natur, mer enn som naturbeherskelse eller, som i datidens politiske økonomi, se arbeidet ut fra arbeidskraftens varekarakter. For å få et grep om hva slags produkt eller frembringelse det da kunne være snakk om i forbindelse med kunstindustri, skal jeg gi et eksempel på hvordan en gjenstand typisk kunne beskrives i Kristiania kunstindustrimuseum og relatere det til de sidene av idéen om kunstindustri som viser at den også var en kritisk estetikk. Den kritiske dimensjonen lå i å kunne *skjelne* mellom produkter som var kunstindustri og produkter som var kommet til som følge av fabrikk- og masseproduksjon. Her var *harmoni* mellom ulike momenter i fremstillingsprosessen det avgjørende kriteriet for om noe var kunstindustri eller ikke. For det første var det snakk om å forene «skjønnhet og soliditet», eller form og funksjon, som var den generelle definisjon av kunstindustri.¹⁶⁸ For det andre fantes det en utvidet variant av denne definisjonen som presiserer hva formgivning innebar utover at form skulle svare til det gjenstanden skulle brukes til. Kunstindustrien som en slags harmonimodell for den materielle produksjon, gikk da dels på harmoni mellom formålstjenlighet og form, dels på en harmoni mellom de kunstindustrielle «frembringelser» generelt og *naturen* som man støtte på gjennom *materialet* gjenstandene ble fremstilt av. I forbindelse med spørsmålet om den idéhistoriske bakgrunnen for Kristiania kunstindustrimuseum og hva som var grunnen

¹⁶⁶ Dietrichson, *Det skönas verld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 230.

¹⁶⁷ Andersen et al., *Fabrikken*, 190.

¹⁶⁸ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 7.

til den teknologi- og modernitetskritiske holdning, er et sentralt moment forholdet mellom menneske og natur.

Om de som fremstiller kunstindustri skrev Falke at «Han kan vælge sit Materiale, men han tør ikke mishandle det, han tør ikke stille Fordringer til det, som det efter sine naturlige Egenskaber ikke kan opfylde».¹⁶⁹ Dietrichson kjente Falkes arbeider, og i likhet med ham forstås formgivning ut fra premisser som var uforenlige med det teknisk-naturvitenskapelig produksjonsbegrep som utviklet seg parallelt med den kunstindustrielle bevegelse. Det avgjørende i denne sammenheng er at det omkring Kristiania kunstindustrimuseum i siste kvartal av 1800-tallet sirkulerte en oppfatning av formgivning som «frembringelse» hvis meningsgivende kontekst mer eller mindre er forsvunnet for oss. Prøver vi å lese datidens tekster om kunstindustri uten å projisere våre tilvante forestillinger om teknologi på datidens begrep om formgivning, så ser det ut til at formgivning i langt større grad enn nå og etter omkring 1900 ble forstått som en *utveksling* mellom menneske og natur, eller subjekt og objekt, enn som en enveisprosess fra enten en original kunstner eller en original «oppfinner»/ingeniør. Dietrichson som Falke deler for det første begge oppfatningen om at formgivningen skal tilpasses det gjenstanden skal brukes til. Spekeret av bruksting ser ut til å være relativt stabilt; hva slags bruksting det kan være snakk om i forbindelse med kunstindustri var i liten grad knyttet til variasjon og uforutsigbarhet. Med andre ord var formålstjenligheten en dimensjon som i stor grad ble sett ut fra det opparbeide erfaringsrom, og det er vanskelig å påvise en forventningshorisont knyttet til formålene som var radikalt åpen. Det man hadde bruk for var mer eller mindre gitt. Derimot kunne det knyttes en forventning om en tilnærmet uuttømmelig variasjon til det Falke kaller den «kunstneriske hensikt» og som Dietrichson kaller «kunstform» eller ornament. Å «skape» i forbindelse med kunstindustri kunne derfor ikke være å sette noe helt nytt og revolusjonerende inn i verden. Forming var ganske enkelt *omforming*.

Den tidlige kunstindustribevegelsen kløyver i en forstand gjenstanden i to begrepsmessige deler: en som er uforutsigbar og en som er forutsigbar, og som ikke er reduserbar til den primære oppfatning av kunstindustri som en forening av skjønnhet og hensiktsmessighet. Falke uttrykker dette ved å si at kunstnerens vilje i

¹⁶⁹ Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, 79–80.

formgivningen støter på grunnformer som ligger utenfor hans «Vilje, naturlige Grundformer, som han maa anerkjende. Indenfor de derved paabudte Grænser kan han bevege seg frit; han kan gjøre Grundformen finere [...]». Men han kan *ikke* selv formulere eller finne opp såkalte «grunnformer». Det vil si han kan ikke si *hva* det praktiske formål skal være, for det er allerede gitt som «arter» som er uavhengige av ham. Falke sammenlikner derfor forholdet mellom de enkelte stykker kunstindustri og deres bruksområde – som for eksempel et individuelt drikkekar og den formålstjenlige idé om drikkekar – med individet og arten. Kunstindustriens grunnformer er «artsbestemte», og det kan ikke den enkelte produsent endre på, men han kan derimot variere hvordan individet utformes. «Kunstneren, Haandværkeren, frembringer det enkelte Stykke, Individet, men Arten, er i sin formelle Karakter uafhængig af ham».¹⁷⁰ I tillegg må kunstneren/håndverkeren være samstemt med materialet gjenstanden skal lages av ved å ta utgangspunkt i materialets naturlige egenskaper. Med naturlig mentes da egenskaper som var gitt i materialet: av tre, glass, porselen, fajanse, terrakotta, ulike metaller, lær og tekstiler. Selve fremstillingen av materialene som kunne ha et betydelig teknologisk innslag slik som porselen eller metallurgi ble ikke tatt opp, og sett fra kunstnerens eller håndverkerens side var også slike materialer «givne Betingelser».¹⁷¹ Dietrichson skriver allerede i 1871 i samme baner om kunstindustri som «det stilfulla arbetet», og akkurat som hos Falke må formgivning forstås både som å *motta* og oppfatte former, og konseptualisere og *gi* form. Også Dietrichson ser på kunstindustriens formgivning som noe som foregår innenfor ganske strengt definerte rammer. Et stilfullt arbeid – som altså ble satt som et definisjonsmessig krav til kunstindustri – var det som kunne tydeliggjøre «hufvudegenskaperna vid föremålets stoff, grundform och ändamål».¹⁷² Formdannelsens begrensede frihet avgrenset også mulighetene for å knytte kunstindustriens historie og utvikling til radikale brudd. Historie ble i denne forstand avgrenset til *formhistorie*, og i den ble det etablert mekanismer for kontinuitet som vi nå skal se nærmere på.

¹⁷⁰ Ibid., 58.

¹⁷¹ Ibid., 83.

¹⁷² Dietrichson, «Producentens och Konsumentens förhållande till frågan om skönhetsinnets utveckling i vårt dagliga lif,» 43.

Kunstindustribegrepet og erindringens tid

For Kristiania kunstindustrimuseums leder Lorentz Dietrichson var frisettingen av den teknisk-industrielle logikk fra kunsten en uheldig konsekvens av opplysningstidens «kalla ytlighet»: «[...] hela verden förvandlats till en stor fabrik [...] men resultatet, det vi alltid hafva kallat «arbetets öfverskott», den glada, fria, sköna personligheten, var finns hon?».¹⁷³ Men det innebar altså at oppfatningen av kunstindustri utviklet seg parallelt med industrialiseringen forstått som fabrikkmessig produksjon, basert på naturvitenskap og teknologi. Temporalt sett var kunstindustri og fabrikkindustri ganske ulike, og det var i synet på hva fremskritt var og på hvilken verdi akkumulert erfaring kunne ha i produksjonen av ting at forskjellene kom til syne. Eksempelvis kom det i Polyteknisk Tidsskrift til uttrykk et syn på fremskritt som var langt mer modernistisk orientert enn Dietrichsons motvillige tilnærming til fremskrittet. For det første tilskrives vitenskaper en evne til å forme «tidsalderen». De skriver «Endskjønt saaledes disse Videnskaber allerede have givet *vor* tidsalder et eiendommeligt, fra alle tideligere Tidsalderes forskjelligt Præg, tør man dog, naar man betænker, at flere af dem endnu saa at sige ere i deres Barndom, sikkert paastaa, at deres Indflydelse paa Fremtiden vil blive ulige større end den, de have havt på Nutiden.»¹⁷⁴ Med andre ord er det en kobling mellom det historiefilosofiske begrep om «tidsalder» som noe selvstendig, og med vitenskapens grenseløse evne til å forme fremtiden. Tidspdimensjonene er distinkte og står nærmest i et motsetningsforhold til hverandre. Det var det unike ved nåtiden som dannet kjernen i tidserfaringen, og en skjerpet (samtids)tidsbevissthet er også et kjennetegn på et moderne historisitetsregime.¹⁷⁵ I tillegg devaluerer og omvurderer nåtiden fortiden. Vitenskapene gjør gamle erfaringer utdaterte, ved at «Fordomme og Overtro have maattet vige for det Sandhedens Lys, de sprede til alle sider; de have lært os den indre Grund til mange gamle, men forhen uforklarede Erfaringer [...]».¹⁷⁶ Her er det interessant å merke seg at polyteknikerne selv peker på at erfaringen artikuleres på nytt, og at de eksisterende erfaringer ikke

¹⁷³ *Det skönas verd: estetik och konsthistoria med specielt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 200.

¹⁷⁴ Polyteknisk Tidsskrift, nr. 1, 1854, s. 1.

¹⁷⁵ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 24.

¹⁷⁶ *Ibid.*

lenger kan danne en selvsagt inventering av det gitte erfaringsrom. Ikke bare kan det gjøres nye erfaringer, men gamle erfaringer får ny betydning. De kan miste gyldighet og dermed forbilledlighet, det dannes en tvil om erfaringens bestandighet. I stedet for blindt å stole på den praktiske erfaring, altså fortiden, burde man ifølge Polyteknikerne heller ta i bruk vitenskapens nye måter å verifisere teorier. Mot dette satte Kristiania kunstindustrimuseum en skepsis mot det «blinde fremskritt» og en produksjonsmodell som nettopp forutsatte en respekt for fortiden.

Noe av det viktigste i avvisningen av diskontinuitet og forsvaret for kontinuitet, sprang ut av synet på kunstindustri som noe knyttet til menneskelig subjektivitet og (dermed) til *erindringens* sentrale rolle i (identifiseringen av det menneskelige i) produksjon. Med erindringen som en del av oppfatningen av hva kunstindustri var, kunne en frisatt og åpen forventningshorisont bare få en begrenset effekt på produksjonsidealene. Noe av bakgrunnen for at historie ved Kristiania kunstindustrimuseum ble sett gjennom erindringens medium, som vi så i forbindelse med museets rolle i erindringsnasjonens museer, lå i konseptualiseringen av kunstindustriell produksjon som kunstnerisk virksomhet der produsentenes sensibilitet og erindring kunne og burde sette spor etter seg på produktet. Erindringsnasjonen forutsatte erindringssubjekter. Som antydning over var det sentrale i produksjonsoppfatningen ved Kristiania kunstindustrimuseum, egentlig *produsenten* og dennes subjektive tilegnelse av verden («formsans»). Produksjonsfeltet handlet bare sekundært om produkter og produksjonsprosesser. Oppmerksomheten mot produsenten på den ene siden, og produktet på den andre, førte til en karakteristisk blindhet for de formidlende ledd mellom produsent og produkt. Teknologi, redskaper, produksjonsprosesser og arbeid, havnet utenfor begrepet om kunstindustri. Som vi så over var det «formdannelse» eller formgivning som formidlet mellom produsent og produkt, men det var et begrep som nettopp var kjennetegnet av en umiddelbar og tett relasjon mellom subjektivitet og idéer på den ene siden, og materialer og form på den andre.

Jeg tror det er viktig å understreke at kunstindustriens produkter var investert med betydninger på en måte som er fremmed for oss. Bruksaspektet var, i og med vektleggingen av å motta og gi form, i en forstand allerede i begrepet om kunstindustri

plassert i bakgrunnen for betydningsaspektet ved kunstindustri. Kunstindustri kunne bare være kunstindustri ved at det dannet *uttrykk* for produsentens idealitet, hans kunstneriske «hensigt» som vi så over. En god form var også et avtrykk av produsentens «ånd». Det avgjørende var om subjektet hadde tilført «[...] vor frie Aaands ejendommelige Stempel [...]» på produktene.¹⁷⁷ Skjønnhet og uskjønnhet var ikke bare et spørsmål om estetikk, men angikk i en vid betydning mennesket som *kulturvesen*. Hangen til skjønnhet i våre hverdagslige omgivelser var ifølge Dietrichson noe som skilte mennesker fra dyr. Bare mennesker kunne skjelve mellom trivsel og mistrivsel ut fra omgivelsenes skjønnhet eller uskjønnhet. Skjønnhet var med på å gjøre mennesker til moralske vesener, estetikk og moral var to sider av samme sak. Dietrichson skrev om dette at det som er uskjønt er noe vi dømmer på lik linje med det umoralske, mens det skjønn etterstrebes på lik linje med det gode.¹⁷⁸ Det vi nå skal merke oss i forbindelse med tidsgestaltninger er at Kristiania kunstindustrimuseums produksjonsoppfatning – når den var gitt innen rammene av en teori om erfaring – er at både fortid og fremtid ble holdt på plass av den aktuelle erfaringsmessige kobling til virkeligheten. Det var verken rom for en rent historisk fremstilling av kunstindustri som skrev den vekk fra konkret erfaring, eller for en teknologisk forestillingsevne som åpnet seg mot en «tom» fremtid frikoblet fra konkret erfaring. I og med at kunstindustri ble tenkt ut fra en perseptuell norm som både gjaldt produsent og konsument, ble også det subjektive levende minnet like viktig som tidsgestaltning som en historiografisk fremstilling av kunstindustrien ut fra stilhistorie. Denne dobbeltheten viste seg også som stilhistoriske samlingers dobbelthet som fortelling og oppmerksomhetsteknologi. På den ene siden skulle den gi «oversikt», på den andre virke på «formsansen». For formsansens del kunne ikke minnet bli et fremmedelement i kunstindustrien. Minnet viste en subjektiv mottakelighet for fortiden, som nettopp manglet i fabrikkindustrien og i teknologisert produksjon. Hvordan kunne en slik mottakelighet forenes med tanken om at kunstindustrien var en form for fremstilling som også kunne romme noe *nytt*?

¹⁷⁷ L. Dietrichson, *Den norske Træskjærerkunst: dens Oprindelse og Udvikling: en foreløbig Undersøgelse* (Christiania: P. T. Mallings Boghandel, 1878), 100.

¹⁷⁸ «Producentens och Konsumentens förhållande till frågan om skönhets sinnets utveckling i vårt dagliga lif,» 10.

Omdannelse var et hovedelement i den diskursive rammen som holdt materiell produksjon innenfor det som ble sett på som en verdifull kulturell kontinuitet. Så fremt produksjon også var omdannelse, var det en garanti for en fortsettelse av den kulturelle orden som allerede eksisterte. Dette forklarer også nærmere den relativt store skepsis til ny teknologi og maskinbasert industri som kjennetegnet Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichson-tiden. I denne rammen – som Dietrichson kan sees som den mest artikulerte representanten for ved Kristiania kunstindustrimuseum – var imidlertid utgangspunktet ikke minnet, men *fantasi* som en faktor i alle former for «frembringelse». Hos Dietrichson ser en at fantasien ble sett på som en transformator av virkelige «anskuelser» eller sansninger. Fantasien hadde et erfaringsmessig grunnlag som fantasien *omskaper*.¹⁷⁹ Fantasien har altså i utgangspunktet en sansemessig kontakt med verden, og står i forbindelse med bevisste og klare forestillinger. For Dietrichson hadde all kunst – også den «ufrie kunsten» som kunstindustrien – sin opprinnelse i fantasien siden den stod i et forhold til virkelige erfaringer som fantasien omdannet gjennom subjektive prosesser. Kunstnerens evne til å sanse verden og omsette det i skapende fantasi er altså utgangspunktet for kunsten i det hele tatt, men fantasien har også en produktiv funksjon, for den foregriper former ideelt, før de omsettes i konkret sansbar kunst. Denne forgripende aktiviteten gjelder alle former for kunst – herunder kunstindustrien – den gjør at «[...] den fantasibegåfvade forskaffa sig ett sinnligt *material*, i hvilket han kan öfverföra och utföra idealets fantasibild».¹⁸⁰ Fantasien legger så å si et konkret avtrykk på tingene.¹⁸¹ Å *skape* i kunstindustrien var derfor alltid å *omskape*. Det som ble skapt kunne ifølge dette fantasibegrepet nemlig ikke oppstå av ingenting, slik at radikalt ny innovasjon eller såkalte «oppdagelser» langt på vei var utelukket fra kunstindustrien. Med Koselleck kan vi si at fantasiens forventningshorisont var bundet til erfaringsrommet. Fantasien var en «[...] inre ombildningsprosess [...]» som tok utgangspunkt i «[...] föremålets egen gifna natur [...]» og løftet det ut av sin gitte tilstand til sin rene form.

¹⁷⁹ *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 216.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 230.

¹⁸¹ *Ibid.*

Holder man dette fantasibegrepet opp mot et av det moderne tidsregimets viktigste elementer ifølge Assmann – radikale begynnelse – ser man en tydelig forskjell.¹⁸² Fantasien tillater ingen vilje til en absolutt begynnelse ved å slette det allerede eksisterende. Fantasien som en måte å begynne en fremstillingsprosess måtte bygge videre på en allerede eksisterende verden, gjennom sansning og hukommelse. Det vil si at det fantes former for tidserfaring ved Kristiania kunstindustrimuseum omkring 1870–80-tallet som var ganske langt fra idealtypiske trekk ved den moderne erfaringen av historisk tid ifølge Assmanns modernitetsteori.

Formsansens tidlige struktur

Hvordan ble minnet tenkt som et element i Dietrichsons begrep om å frembringe noe? Fantasien bestod av tre stadier: anskuelse, innbildning og kunstnerisk fantasivirksomhet, og det er i denne rekken av stadier vi ser at minnet inngår som en uunnværlig del av omdanningsprosessen. Det første stadiet er anskuelsen, som gjør en oppmerksom på en gjenstand og rykker den ut av sin bakgrunn for observasjon. Både det man kan anskue direkte gjennom sansene er viktig materiale for fantasien, og det som anskues indirekte, gjennom tradisjon, fortellinger og lesning. Dietrichson skriver at det både er viktig å ha *sett mye*, og at det er viktig med historisk studium, for å fylle «själen» med bilder. At noe er bearbeidet gjennom tradisjonen forhindrer ikke at kunsten kan overta den til sitt eget formål, tvert imot «[...] historien är den skapande konstnärсандens eviga guldgrufva.»¹⁸³ Det neste stadium er innbildningskraftens arbeid som bevarer inntrykkene etter anskuelsens opprinnelige virksomhet. Når selve gjenstanden ikke lenger er til stede, sitter dens form «[...]fast «*in-bildad*» i mitt inre».¹⁸⁴ Her er det verd å legge merke til at innbildningskraftens virkemåte av Dietrichson ble fremstilt ved hjelp av metaforer hentet fra fotografiapparatet. Han skriver nemlig videre at anskuelsen er det indres fotografiske apparat, mens innbildningen som står igjen etterpå er den fotografiske platen hvorpå avtrykket fra linsen er bevart. Innbildningen er en «afgjutning». Disse bildene dykket så ned i

¹⁸² Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 160.

¹⁸³ Dietrichson, *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 208.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 209.

glemselens «natt» og dukker opp igjen derfra enten tilfeldig eller ved den frie viljes medvirkning. Dette kaller Dietrichson den «reproduktive innbildningskraften», og det er den som definerer minnet og gir det en plass i en teori om fantasien. Den reproduktive innbildningskraftens fantasier/bilder er imidlertid fremdeles ufri og kaotisk sammenliknet med omdanningsprosessens siste stadium: den «egentlige konstnærlige fantasien». Dennes rolle er endelig å forme og tydeliggjøre hovedtrekk ved gjenstanden, og si hva tingenes essens er, akkurat slik vi så ble gjort direkte gjeldende for kunstindustrien av Dietrichson i 1871.

Fantasibegrepet viser hvorfor og hvordan minne var en selvsagt del av kunsten og kunstindustriens frembringelser. Kravet om et bearbeidende eller fortolkende tillegg til forbildene sprang ut av tanken om at fantasien var en omdanningsprosess. I den grad kunstindustrien var en slektning av kunsten, var den i likhet med den på avgjørende vis knyttet til fantasibegrepet og synet på den som en omdanningsprosess. Dersom produksjonen forløp etter fantasiens omdannende prosess kunne heller ikke tidsgestaltung som et spørsmål om kontinuiteten mellom fortid, nåtid og fremtid egentlig dukke opp som et problem. Fantasien var jo gjennom innbildningskraften med nødvendighet knyttet til en aktiv og produktiv hukommelse. Med et persepsjons- og minneideal grunnlagt på fantasibegrepet, kan vi si at en bakgrunn for samlingsvirksomheten var å sørge for en subjektivitet som var mottakelig for inntrykkene tingene sendte fra seg. I statuttene var blant annet formuleringen om Kristiania kunstindustri museums formål at det skulle «[...] utvikle Almenhedens sans [...]» i en retning der skjønn og hensiktsmessig form kunne gjenkjennes, og i forbindelse med treskjæringen skriver Dietrichson at «[...] det er paa høje Tid, at noget Alvorligt gjøres for at lede dette Arbejde, saa vigtigt for Udviklingen af Nationens Formsands og kunstindustrielle Holdning [...]».¹⁸⁵ Kunstindustrimuseet var altså en institusjon som skulle produsere en form for subjektivitet og reseptivitet («holdning») som kunne manøvrere i en økt teknologisering av den materiell kultur. Museet samlet gjenstander, men målet og fundamentet for museet lå utenfor museet, i en subjektiv innstilling som skulle generaliseres til resten av kulturen.

¹⁸⁵ *Den norske Træskjærerkunst: dens Oprindelse og Udvikling: en foreløbig Undersøgelse*, 94.

Assmanns skille mellom minne og erindring i *Cultural memory and Western civilization* kan klargjøre hvordan det subjektive momentet ved kunstindustrien omhandlet kulturelt minne, men på en måte der det kulturelle minnets effekter ble vurdert ut fra subjektets evne til å oppta og omforme tidens materielle manifestasjoner. Assmann knytter an til et skille fra F. G. Jünger mellom «erinnerung» og «gedächtnis». ¹⁸⁶ Erinnerung/erindring er knyttet til internalisering og personlig erfaring, mens gedächtnis/minne er knyttet til kunnskap og kan læres. Innholdet i minnet kan reproduseres, mens innholdet i erindringen aldri kan gjøres helt bevisst og gjenkalles på frivillig vis. Det som er interessant i forbindelse med måten kontinuitet blir formulert, er at forholdet til tradisjonen retter seg etter hvordan den er *erindret* av tradisjonsbæreren. Tradisjonen handler fremfor alt om mottakeren av formene, og denne må ha den rette innstilling til fortiden for å fange opp og videreføre formsansen. Fortiden bør gjenopptas som en nærmest ubevisst gjennomtrengning av fortiden i nåtidens produksjon, det er egentlig ikke så mye snakk om et (frivillig) minne rettet mot fortiden fra nåtiden, men om en innpregning («er-innerung) eller inderliggjøring av fortiden. Med andre ord var det å *samle* et ytre minne poengløst dersom det samtidig ikke stod i et forhold til erindring. For Dietrichson kunne relasjonen til fortiden aldri teknifiseres og gjøres rent kunnskapsmessig/intellektuell, en genuin bearbeiding av fortiden i nåtiden kunne bare finne sted ved en *nedsenkning* i erindringen. Noen formuleringer om den «produktiva stämning» fra *Det skönas värld* presiserer og tydeliggjør dette: «I detta själens dunkla djup, deri den fantasibegåfvade nedsänker föremålet till dvala och död, för att det i sin undergång skall uppstå odödligt som poesi [...]». ¹⁸⁷ I dette sjelens dyp var det ingen prinsipiell forskjell på om fortiden det var snakk om var nær eller fjern. I «[...] det indres fotografiska kamera [...]» var den subjektive omdanning som ble tilført gjennom erindringen det sentrale, og slik sett var det måten fortiden ble tatt opp i nåtiden som var det sentrale og ikke hvilken fortid som ble tatt opp.

¹⁸⁶ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 19.

¹⁸⁷ Dietrichson, *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 213.

Et grunnleggende paradoks: historie som avdekning av de evige ting

Med dette rammeverket ble kunstindustri plassert midt i sentrum for filosofiske og teoretiske spørsmål omkring evighet og forgjengelighet. Gitt den store oppmerksomheten evolusjonisme og Darwin-inspirert utviklingsteori fikk norsk intellektuelt liv på 1870-tallet og utover, er det interessant å merke seg at Dietrichson på denne tiden stod nærmere Monrad, som var en av utviklingsteoriens sentrale kritikere, enn de som støttet utviklingsteorien og dermed en mer radikal historisk tenkning som stod i motsetning til idéer om evighet.¹⁸⁸ For Dietrichson var jo også fantasiteorien en markering mot radikal historisitet, for den gjorde det mulig å gi en beskrivelse hvordan mennesker var i stand til å skape orden og enhet ut av spredte sanseintrykk. Fantasien reduserte forgjengeligheten og tilfeldighetenes spill på alle områder. Det høyeste målet for enhver kulturell bestrebelse ifølge Dietrichson var da også å sørge for at idéens virkelighet viste seg gjennom å regulere/forme forgjengelighet og tilfeldighet. Genuint kulturelt fremskritt kunne slik oversettes til utviklingen av skjønnhetsansen. Dietrichson skriver at «[...] detta sinnes utveckling utgör en gradmätare för sjefva kulturens [...]».¹⁸⁹ Og videre: « Den ideala människan i oss är nära beslägtad med guddomstanken i hela tilvaron, med föremålen i deras sanning och fullkomlighet, i deras *idealitet*, och i tillvarons medelpunkt lefver det ideala och ordnar det, som för människans öga är kaos, til ett harmonisk helt.»¹⁹⁰ Det skjønne pekte dermed utover kunst i en snever forstand. Med dets generelle ordensskapende rolle i sansningens mangfoldighet var det også et kulturbegrep.¹⁹¹ En utviklet kultur var kjennetegnet av en utviklet «ideal människa», men her må det understrekes at dette ikke var knyttet til en utopi eller eskatologi. Det ideelle mennesket fantes i en forstand allerede i og med menneskets erkjennelsesevner. Kunstindustriens grunnlag var derfor ideelt, men ikke utopisk. Det normative kunstindustrien knyttet til mennesker og ting var ikke å overskride naturen, men å være i samsvar med den og avdekke den slik den var her og nå.

¹⁸⁸ Bliksrud, Hestmark, og Rasmussen, *Vitenskapens utfordringer*, 127 ff.

¹⁸⁹ Dietrichson, *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 7.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 14.

¹⁹¹ *Ibid.*, 29.

Hva var for kunstindustriforkjemperne det konstante elementet i kulturen som gjorde fremtiden uløselig bundet til fortiden og det bestående? Igjen vil jeg fremheve at kunstindustri dermed handlet like mye om en måte å erfare tingene på – altså en perseptuell norm – som om gjenstandene i seg selv. Kultivering var en kultivering av subjektivitet og sensibilitet; den kunstindustrielle formgivning var samtidig menneskers bearbeidelse av seg selv. I den estetiske tenkning som preget Kristiania kunstindustrimuseum på 1870- og 80-tallet, var imidlertid selve persepsjonsformene overhistoriske og dannet en slags overhistorisk målestokk for kulturell utvikling. I Dietrichsons kunstteori/estetikk kom dette konkret til uttrykk i en direkte sammenkobling av evighet og skjønnhet. Det skjønn er rett og slett gleden over det evige, og over å tøyse de ødeleggende makter «[...] tillfällighet och förgängelighet [...]».¹⁹² Han skriver at et usammenhengende mangfold av inntrykk bare virker forstyrrende og ubehagelig, «[...] vår ande, som sjelf är enhet, i mångfalden känner sig icke hemmastadd utan förvirrad [...]».¹⁹³ Det skjønn er også «idéens form», altså det som gjør tingene til det de er. Fra Dietrichsons idealisme er det idéen som gjør at vi oppfatter hva som er tingenes virkelige vesen, og ideene er evige. Derfor får evighet en sentral plass i Dietrichsons estetikk, ved at evigheten er det som vinner over tilfeldighet og forgjengelighet. Kunstindustriens frembringelser kunne omfattes av stilmessige forandringer, men (i den subjektive idealismen var) forholdet mellom mennesker og ting konstant. Tingenes utseende kunne endres, men måten tingens skjønnhet erfares på var (og skulle være) uforanderlig. Skjønnhet var ikke annet enn en stadig repetisjon av subjektets mestring av tilfeldighet og forgjengelighet, mens selve persepsjonsformene ble sett på som uforanderlige. Forventningshorisonten i kunstindustrien var slik langt fra den aktualitets- og fremtidsorientering som senere kom til med «maskinestetikken» og begrepet om «maskinform» som kom til innenfor kunstindustribevegelsen mot 1920.

Humanistiske idealer i fremskrittskritikken

Med maskinform ble erfaringen av kunstindustriens modernitet utfordret. Kontinuitet

¹⁹² Ibid., 16.

¹⁹³ Ibid., 19.

knyttet enten til stilhistorisk inspirasjon eller til forestillinger om en «ande» som var innrettet på å overvinne «tillfällighet och förgängelighet», ble forskjøvet av en modernisme som heller dyrket tilfeldighet og forgjengelighet. Formbegrepet i den tidlige konsepsjonen av kunstindustri var, som vi har sett, like mye plassert på «subjektsiden» som på «objektsiden». Museets arbeidsfelt var *formsansen* parallelt med gjenstandens form. I den grad det gir mening å snakke om «materialitet» i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum på denne tiden, må det etter mitt syn sees i sammenheng med den sentrale rollen *mennesket* spilte i hele konsepsjonen av kunstindustrien som felt. Derfor ble også maskinens inntog i vareproduksjonen sett i lys av implikasjonene for persepsjon eller «formsans». Da «maskinestetikk» og begeistring for fabrikkbasert masseproduksjon ble mer utbredt innenfor kunsthåndverket rundt 1920, ble det tradisjonsbruddet som ble innledet med Grosch fra omkring 1900 utdypet og forsterket. Museets subjektivism ble utfordret både utenfra og innenfra. *Foreningen Brukskunst*, dannet i 1918 som uttrykk for et oppgjør med den eldre kunstindustri som fremstilling av «luksusgjenstander», var et tegn på at maskin og masseproduksjon var i ferd med å etablere seg som en anerkjent del av kunstens forhold til industri. Her var det et fundamentalt brudd med synet på subjektets formende aktivitet som noe uforanderlig: en *teknisk form* hadde verken forbilder eller kunne knyttes til fantasi og erindring, den var radikalt *ny*. Men museet holdt på denne tiden fremdeles fast på et reformert begrep om kunstindustri som kunsthåndverk og anvendt kunst. Brukskunstperspektivet hadde relativt liten effekt på selve konseptualiseringen av kunstindustri, frem til Kielland mot slutten av 1920-tallet åpnet mer opp for slike perspektiver.¹⁹⁴

Ut fra spørsmålet om hvordan Kristiania kunstindustrimuseum håndterte forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid kan vi lete etter noen svar i måten forestillinger om det moderne og modernitetskritiske holdninger kom til uttrykk i synet på maskinen. Med utgangspunkt i mennesket som et formoppfattende og formdannende vesen, ble synet på maskinen et spørsmål om dens effekter på *formsansen*. Om den nye teknologien var etterstrebellesverdigg eller ikke var et spørsmål om hvordan den endret vilkårene for menneskelig sansning. Ifølge

¹⁹⁴ Wildhagen, *Norge i form: kunsthåndverk og design under industrikulturen*.

teknologihistorikeren Lewis Mumford var kunstindustribevegelsen en av flere former for «romantikk» som dannet beskyttelse mot de nye former for persepsjon, «new esthetic spectacles, new worlds», som fulgte med maskinens inntog i kulturen.¹⁹⁵ En slik defensiv holdning mot maskinen og mot den form for modernisering den representerte, var også grunntonen i Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichson-tiden og dels Grosch-tiden. På 1920-tallet bringer imidlertid Kielland med seg en mer funksjonalistisk og «maskinvennlig» forståelse av kunstindustri. Med hans overtakelse av direktørstillingen svekkes motstanden mot maskinens rolle i begrepet om kunstindustri i Kristiania kunstindustrimuseum. Men frem til omkring 1910 ledsages museets maskinkritikk av en tanke om at kunstindustrien er en mer naturlig tilgang til virkeligheten, motstanden mot maskinen og teknologi foretas *på vegne av* en persepsjonsform. I stedet for det maskinpregede menneskets «adsprede resepsjon» tilbød kunstindustrien en konsentrert og kontrollert oppmerksomhet som tingene i museet skulle bære vitne om, som vi så over.¹⁹⁶ Maskinen og maskinproduserte ting var for Kristiania kunstindustrimuseum både av dårlig kvalitet fordi masseproduksjonen hadde ødelagt båndet mellom form og funksjon, og et problem av mer perseptuelle grunner fordi maskiner og maskinobjekter grep inn i virkeligheten og endret de ønskelige forbindelser mellom mennesker og ting. Maskinproduksjonen var ikke bare et problem fordi den «tog Resten av Formsansen bort til Fordel for streng Korrekthed og rask Udførelse».¹⁹⁷ Begrunnelsen for kunstindustri brukte nyttepregede argumenter om det fordelaktige ved den i forbindelse med internasjonal konkurranse, men forankringen av kunstindustrien i «formsansen» var langt fra nyttepreget og forutsatte et estetisk språk og ideal.

Dette endret seg imidlertid over tid, og markant dersom vi følger hele utviklingen fra omkring 1870 frem til 1930-tallet, da maskinen blir mer akseptert som formdannende felt. Først var Dietrichsons kategoriske avvisning av maskinen på 1870- og 80-tallet et pregnant uttrykk for museets estetiske idealer, så kom Grosch og

¹⁹⁵ Lewis Mumford, *Technics and civilization* (London: G. Routledge, 1934), 287, 325.

¹⁹⁶ Om «adspredd resepsjon, se Walter Benjamin, «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet» i *Skrifter i utvalg 1*, red. Arild Linneberg ([Oslo]: Vidarforlaget, 1936/2014), 405.

¹⁹⁷ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 6.

Dedekams forsiktige tilnærming til maskinen rundt 1900, og til slutt Kiellands anerkjennelse av maskinen som et tidsmessig forhold til form på 1920- og 30-tallet.

Maskinstormeren

Dietrichsons avvisning av maskinen må sees i sammenheng med den rollen fantasien skulle ha i kunstindustrien. Fantasien må bevares som et avtrykk eller spor på gjenstanden, slik at betrakteren kan kjenne igjen den skapende ånd bak gjenstanden. Det var her kunstindustribegrepets rot i håndverket ble synlig, rett og slett ved at *hånden* og dens avtrykk på tingene ble det som markerte forskjellen på kunstindustri og maskinbasert industri. Kunstindustrielle gjenstander bevarte båndet mellom fantasi og materiale fordi håndens merke på tingene var synlig, mens maskinen brøt båndet mellom fantasi og materiale fordi fremstillingen av ting ble mekanisert og uavhengig av håndens formidling. Så lenge overføringsmekanismen var overskuelig både for produsent og betrakter kunne det materielle resultat av fantasiens utfoldelse gjenkjennes nettopp som fantasiens pregning av ting. Men idet maskinen fremstilte gjenstandene ble også sporene av menneskelig fantasi slettet. Tingene fungerte ikke lenger som tegn som viste tilbake til en original skapende fantasi, men ble en endeløs rekke av ting som liknet mer på hverandre enn på produksjonsprosessen som skapte dem. Fabrikkarbeid og mekanisk produksjon kunne verken være kunst eller kunstindustri, og stod helt utenfor enhver relasjon mellom fantasi og materialitet, fri eller ufri.¹⁹⁸ Maskinen evnet ikke å formidle håndens levende og frie form til arbeidet. Mekanisk regelmessighet avløser bevegelsens «[...] orgelbundna skönhet.»¹⁹⁹ Maskinteknikken gjorde sammenhengen mellom idéer og form, og stoff og materialitet, uklar. Maskinens produkter var derfor helt bokstavelig *fantasiløse* i Dietrichsons perspektiv. Dietrichson var her helt konkret i forhold til beskrivelsen av gjenstandsforholdet som var tapt som følge av maskinproduksjon og som kunstindustrien skulle gjenvinne. Kjemien fjernet tonen fra porselen og fajanse for å

¹⁹⁸ *Det sköna värld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 243.

¹⁹⁹ *Ibid.*

fremstille «feilfritt» hvitt, korrekte mekaniske linjer har erstattet kunstnerhåndens frie linje, og oljetrykket har avløst kunstverket.²⁰⁰

At kunstindustrien bokstavelig talt berørte sanseorganenes organisasjon, var også bakt inn i synet på hva det innebar å lære kunstindustrielle framstillingsteknikker, og hvilken rolle tenkning ble tildelt i forhold til sansning.²⁰¹ Det var to måter teknikken for Dietrichson kunne knyttes til kunsten; en som var utvendig og en som var «inderlig», det var forskjell på graden av teknikkens internalisering og hvordan den var lært av dens menneskelige subjekt. For det første kunne teknikken læres mekanisk, den kunne være «inlærd». Det vil si at «mina sinnlige organer oppøfvas så, att de villigt och utan besvär ställe sig i konstutöfvandets tjänst».²⁰² For Dietrichson var dette en tilegnelse av teknikk som ledet til dens ubevisste mestring, der var som å lære seg å bruke føttene til å gå. Denne teknikkens sammenføyning med kroppen, er imidlertid som «mekanisk» å regne siden det er noe som går automatisk. For det andre kan teknikken læres kunstnerisk eller bli en organisk del av den kunstneriske fremstilling, når den er noe som brukes bevisst og målrettet for å gi karakter og form til resultatet. Teknikken kunne inngå i kunsten når den ble «glemt». Dersom teknikken, både i sin mekanisk-tillærte variant og i den kunstnerisk-inderliggjorte variant ble forenet, kunne håndverket vise sitt slektskap med kunsten, og «tillika uppträda såsom konstnärer».²⁰³ For eksempel blir byggmesteren arkitekt, og steinhoggeren billedhogger. Men det som tilkommer med den kunstneriske teknikken fra det subjektive hold, til forskjell fra det mekaniske, er som vi så over fantasiens skapende kraft. Den rent mekaniske oppøvelse av sansene var heller en bedøvelse av sansene, en sløvende virkning av maskinens repetitive rytmer. Maskinen ble, som Walter Benjamin skriver, regnet som utarmende for persepsjonen, en «[...] erfaringens armod [...]» som inntreffer når sanseapparatet underkastes en «[...] kompleks form for trening [...]».²⁰⁴

²⁰⁰ *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 6.

²⁰¹ Jf. Crary om persepsjonens historie i *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

²⁰² *Det skönas värld: estetik och konsthistoria med specielt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 241.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Walter Benjamin, «Om noen motiver hos Baudelaire,» i *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg 1*, red. Arild Linneberg (Oslo: Vidarforlaget, 1939/2014), 222.

Produksjonen av kunstindustrielle gjenstander involverer en kombinasjon av intellektet og sansningen også på en annen måte enn fantasiens materialisering, for i virkeliggjøringen er det snakk om «[...] medelst handens af eftertanken ledde arbeite alstrar föremål [...]».²⁰⁵ Heri ligger også forskjellen mellom håndverk og kunsthåndverk/kunstindustri; for ifølge Dietrichson utfører det rene håndverk bare den mekaniske delen av arbeidet, men kunsthåndverk/kunstindustri tilfører menneskets «[...] tänkande, *fria* verksamhet [...]». Rent mekanisk arbeid blir av Dietrichson forstått som rent *kopierende* arbeid, og Dietrichson argumenterer med at dersom håndverkeren tar opp konkurransen med maskinene på dette området, så vil håndverkeren bli redusert til en *dårlig* maskin. En håndverker som kopierer kan uansett ikke fremstille like mange eksemplarer som en maskin, og for å unngå å bli redusert til en annenrangs maskin må håndverkeren rett og slett velge å arbeide som et *menneske*. Han må «[...] göra en sak, som ingen maskin kan [...]», og gi sitt arbeide *preg* av å være fri skapelse. Men i det begrepet om kunstindustri som Dietrichson gjøre rede for i 1871 er det ennå ikke snakk om at denne frie virksomheten har noe med originalitet å gjøre. Tvert imot ble skillet mellom kunstindustri og maskinarbeid etablert ved at det var ulike med hensyn til etterlikning. Maskinarbeidet kan ut fra Dietrichsons perspektiv egentlig ikke kalles etterlikning i det hele tatt siden det er snakk om «andefattiga» kopier. Men kunstindustriproduktene kunne og burde ha innslag av etterlikning av enten stilhistoriske forbilder eller av naturens former i ornamenteringen av gjenstander, at gjenstanden var kunstnerisk utført betød ikke at den var radikalt original i den betydningen av den manglet forelegg eller forbilder. Dietrichson trekker en analogi mellom billedkunstens verden og kunstindustrien som er instruktiv men hensyn til å forstå hvordan kunstindustrien ble begrepsmessig skilt fra maskinproduksjon. Både et portrettmaleri og et fotografi er i en forstand en reproduksjon av noe som eksisterer på forhånd. Men selv om fotografiet kan gi oss «mikroskopisk noggranna» portrettbilder, «sakna dock i dessa porträtt hela den andfulla, lifliga och karakteristiska uppfattning, hvilka den begåfvade konstnären kan nedlägga i ett vällyckadt porträtt». Altså gjøres forskjellen med hensyn til reproduksjon til et prinsipielt skille mellom kunstindustri og

²⁰⁵ Dietrichson, «Producentens och Konsumentens förhållande till frågan om skönhetsinnets utveckling i vårt dagliga lif,» 3.

maskinindustri, og om forholdet mellom portrettmaleriet og fotografiet sier Dietrichson at «Här ser vi från en sida skilnaden mellan konstverk och maskinarbete».²⁰⁶

Selv om Dietrichson ikke formulerte en systematisk teknologikritikk, dannet maskinen altså allerede tidlig på 1870-tallet konkrete historiske betingelser for kunstindustriens begrepsdannelse. Maskinen gjorde en oppmerksom på visse begreper og på grensene mellom dem:

I det sålunda teknikens ständiga framsteg bringa vissa efterliknande färdigheter till en hög grad af fullkomlighet, visa de oss just gränsen mellan det endast mekaniska, lägre handtverket och det fria, konstnärliga handtverket, och lär oss sålunda förstå, hvad det vill säga, at *den sanne handverkaren alltid till en viss grad måste vara konstnär*.²⁰⁷

Kunstindustri ble som jeg har nevnt tidligere omtalt som et «nytt ord i en ny tid», men hva var det nye i avvisningen av ny industriell teknologi? Som vi ser over, handlet det nye i kunstindustrien for museumsfolkene om en ny erkjennelse av ulike former for fremstilling av bruksting. Det nye i kunstindustrien var at den tok et nytt blikk på fortiden og hevdet å ha innsett at det var mulig å gå fremover ved å *gjenforene* kunst og håndverk. Verdien av maskinen var at den hadde drevet frem en ny erkjennelse av hva som var gått eller kunne gå tapt med industrialiseringen. Perspektivet på fortiden i Kristiania kunstindustrimuseum omkring 1870- og 80-tallet var ikke at det var mulig å vende tilbake til en gullalder, men at den var instruktiv med tanke på hva kunstindustriens bestrebelser på å forene et skjønne og det hensiktsmessige innebar i en situasjon der maskinindustri var blitt et faktum. Med andre ord var ikke det å være i «nutiden» det samme som å slutte seg til det nyeste av det nye i form av teknikens fremskritt, men å forbedre og tilpasse formgivning og fremstillingen av ting ved hjelp av opparbeidete erfaringer. Kunstindustriens produkter var ting som på sett og vis da

²⁰⁶ Ibid., 20.

²⁰⁷ Ibid.

hadde innarbeidet denne kontinuitetsrettede temporaliteten. Kort sagt: tid og ting var i overensstemmelse med hverandre.

Maskinen blir nøkkel til «tidsmessig utvikling»

Henrik Grosch kan sies å føre inn en forsiktig anerkjennelse av teknologiens berettigelse i kunstindustri, og det er noe av dette som dannet bakgrunnen for den tilslutning til aktualitet som han tok til orde for i Kristiania kunstindustrimuseum i 1901. Det er vanskelig å si noe entydig om hva Grosch mente om maskinen og mer generelt teknologiens rolle i å gjøre kunstindustriens aktuell, men vi kan knytte ham og Kristiania kunstindustrimuseum til en gruppe tekster som museet i og med sin rolle i å oversette og publisere også må ha ansett som relevant for museets arbeid og et stykke på vei identifisert seg med. Konkret sikter jeg til Groschs oversettelse av Hermann Muthesius bok *Stilarkitektur og bygningskunst* fra 1909, der han også skrev et forord der Muthesius hylles for legge til rette for arkitekturens og håndverkets «tidsmessige Udvikling».²⁰⁸ Slik Falke var sentral for Dietrichsons oppfatning av kunstindustri, var Muthesius og William Morris viktige for Grosch. Muthesius var sentral i den tyske «Werkbund»-foreningen, som ble en viktig inspirasjonskilde for Foreningen for brukskunst i Norge, etablert i 1918. Med støtte i Muthesius lener Grosch seg på en tankegang der den mer kategoriske avvisning av maskinen hos Dietrichson nyanseres med et syn på teknologi og maskiner som lar mer historisk spesifikke betingelser for kunstindustri og dermed museers arbeid med kunstindustri tre frem. I stedet for en formoppfatning basert på «idéens form» som en barriere mot det flyktige og foranderlige og som en garantist for en forsiktig modernisering, foregriper Grosch oversettelse av Muthesius et formbegrep der teknisk betinget form både er mulig og etterstrebellesverdige. Dietrichson skriver i *Det skönas värld* at form har med det evige i tingene å gjøre. De evige idéene er mer temporalt uttrykt det som skaper kontinuitet i at tingene er det de er. Med Grosch/Muthesius ble formbegrepet frikoblet fra idealismen/platonismen til Dietrichson, og formdannelsen omdefinert til noe som utspilte seg i forbindelse med konkrete teknologiske betingelser. Form- eller

²⁰⁸ Hermann Muthesius, *Stilarkitektur og bygningskunst: arkitekturens og haandverkets skiftende former i det nittende aarhundrede samt deres nuværende standpunkt* (Kristiania: Cammermeyer, 1909), Grosch i forordet.

stilhistorie var ikke bare et spørsmål om «smagens utvikling» men om «Nutidens Teknik og Materialer».²⁰⁹ Muthesius opererte i 1909 med begrepet «maskinforme» som var formen «menneskeanden» fant opp men ut fra de betingelser som maskinen ga. Med maskinen oppstod «typiske Maskinforme», som maskiner, vogner, verktøy, jernbroer og glasshaller. Dermed var form blitt til et historisk begrep ved at formdannelser var betinget av historisk spesifikke vilkår (som maskinteknologi), og ikke lenger et subjektivt og overhistorisk/antropologisk begrep, som i Dietrichsons estetikk. Maskinformene var nye fordi de kunne fremstille den «saglige Form uden nogen prydelse, i den skikkelse der passer bedst for Maskinen».²¹⁰

Denne såkalte «Muthesiuslinjen» ble imidlertid i liten grad direkte omsatt i Kristiania kunstindustrimuseums samlingspraksis på 1910-tallet, og fikk større praktisk betydning først ved dannelsen av Foreningen brukskunst i 1918, og i dennes innflytelse på Kristiania kunstindustrimuseum, særlig via Kielland mot slutten av 1920-tallet. Foreningen for anvendt kunst, etablert i 1901 og løst opp i løpet av 1910-tallet kan sees på som et mellomspill.²¹¹ Ved museet ble verken nåtidssamlingen eller de historiske samlinger radikalt omstrukturert i retning av en kunstindustri – eller rettere kunsthåndverk eller anvendt kunst – og noen utpreget interesse for maskinforme gjennom samlingene er det vanskelig å se noen spor etter verken på 1910- eller 20-tallet. Kunsthistorikeren Fredrik Wildhagens beskrivelse av kunsthåndverkerne knyttet til Foreningen for anvendt kunst, gjelder langt på vei også for Kristiania kunstindustrimuseum; selv om Muthesius-linjen og reformen av kunstindustri som lå i den var kjent, fikk den relativt få praktiske konsekvenser i tiden umiddelbart etter at den ble formulert. For Kristiania kunstindustrimuseums del må det imidlertid føyes til at masseproduksjon, maskinforme og «typer» likevel fikk en implikasjon via noen av utstillingene museet laget mellom 1900 og 1920. Som Wildhagen skriver var reklame, fotografi, innretning av offentlige rom og mer hverdagslige gjenstander noe som rundt 1910 brøt mot det etablerte begrepet om

²⁰⁹ Grosch, «Kunst og Haandverk i Nutiden,» 25.

²¹⁰ Muthesius, *Stilarkitektur og bygningskunst: arkitekturens og haandverkets skiftende former i det nittende aarhundrede samt deres nuværende standpunkt*, 68.

²¹¹ Wildhagen, *Norge i form: kunsthåndverk og design under industrikulturen*, 73.

kunstindustri som gjenstander for det private borgerlige hjem og rykket kunstindustrien nærmere det moderne forbrukersamfunn.²¹² Massesamfunnet førte ganske enkelt med seg en annen materiell kultur der maskiner, reproduserbarhet, typisering, standardisering og massekommunikasjon var sentrale bestanddeler. I Kristiania kunstindustrimuseum kan vi, som antydnet i kapittel én, se at det var utstillingsvirksomheten som dannet museets flate mot det det moderne og kontemporære. Fra 1902 arrangerte museet temporære utstillinger med økende frekvens, og blant dem kan vi finne enkelte utstillinger som viser en viss innflytelse fra «Muthesius-linjen» og Foreningen for anvendt kunst. Fotografiutstillinger, plakautstillinger, utstillinger av utkast til frimerker, av utkast til bygninger som Bergen teater, Frogner kirke og Krematorium i Kristiania, Trondheim domkirke og Eidsvollmonumentet og ellers temaer knyttet til arkitektur, indikerer at kunstindustrien som en materiell kultur knyttet til hjemmet var i ferd med å suppleres med formgivning knyttet til det offentlige rom og til massekommunikasjonssamfunnet. Fremdeles var det mye håndlagde møbler, glass og porselen i forlengelsen av fortolkningen av kunstindustri som hjemmets kultur som lå nedfelt i de historiske samlingene, men det kan altså dokumenteres en viss befatning med gjenstander som berørte det offentlige liv og til dels «massene». For Muthesius var det kontinuiteten mellom husets indre og ytre som skulle skille den nye kunstindustrien fra den gamle. Kunstindustrien skulle på en mer direkte måte henvende seg til massene og det offentlige, og det var staten som skulle «træde til som Oppdrager». Sammenliknet med den tidlige generasjonen kunstindustrialteoretikere som Falke og Dietrichsons vektlegging av kunsten i huset, hadde det nå kommet til en forskjell ved at det var «Statens og de offentlige Bygninger egner sig særlig til at tjene som Mønstre paa den mest gjennemførte Soliditet, forenet med en mønstergyldig Holdning hvad Smag angaar».²¹³

Fremdeles var det likevel en betydelig maskinkritikk og teknologiskepsis som dannet utgangspunktet for oppfatningen av hva kunstindustri var. Muthesius'

²¹² Ibid.

²¹³ Muthesius, *Stilarkitektur og bygningskunst: arkitekturens og haandverkets skiftende former i det nittende aarhundrede samt deres nuværende standpunkt*, 69.

formuleringer i Groschs oversettelse er det mest presise når det gjelder fremveksten av en mellomposisjon i forhold til maskinen og masseproduksjonen i kunstindustrimiljøene. I kapitlet *Masseproduktionen og dens følger* skriver han at maskinen er det «forbedret Verktøi. At udelukke den fra som saadan fra den menneskelige Produktion vilde være Vanvid, men ligesaa stor er den Misforstaaelse at anvende Maskinen automatmæssig til Udførelse af Ting, som skal skaffe os en personlig aandelig Glæde.»²¹⁴ Å se på maskinen som et «forbedret verktøy» tilsier at Muthesius enten vaklet eller var tvetydig med tanke på en maskinestetikk som han også kan tas til inntekt for i og med det som over ble nevnt om maskinen som kilde til «saklig form». I begge tilfeller var det fremdeles en skepsis til masseproduserte varer og «billige Surrogater». Det var fremdeles kunsthåndverket som var rammen for aksepten av maskinen, og det skapende momentet skulle fremdeles tilhøre mennesker og ikke maskiner for «Maskinen er aabenbart ikke til for at lave kunst. Denne er et privilegium for Menneskehaanden; kun med vor Haand formaar vi at skabe Verker, der kan vække en inderligere Sympathi hos Medmennesker».²¹⁵ Maskiner som ble brukt til å skape menneskelignende former og ornamenter, var «misbrukt» og kun en produksjon av «maskinkram» og selv «Hele Borgerklassen blev mættet med disse billige Surrogater». Siden målet med maskinbruken i fabrikkindustrien hadde vært masseproduksjon, hadde den ført til en ond sirkel av fallende priser både på varer og arbeidskraft: jo billigere tingene skulle være jo lavere ble arbeidslønnen presset.

«Den nye tids stil» – fra fremskritt til fremtid

Med Thor B. Kielland føres Kristiania kunstindustrimuseum inn på en kurs der produksjonsbegrepet ble forstått mer i lys av brukskunst enn av den eldre kunstindustridiskursen. Fra 1927, 1928 og 1929 ser vi at brukskunstbegrepet begynner å opptre i museet, først ved en utstilling av *Moderne norsk glass og keramikk ved brukskunst* i 1927, og i 1928 ble brukskunstavdelingen ved Bergensutstillingen samme år pekt ut som en anledning til å anskaffe en «helt aktuell samling av moderne norsk kunstindustri». Da Carl Schnitler skrev katalogforordet til foreningens første utstilling i 1920 var ikke vurderingen av museets virksomhet særlig fordelaktig for museet, som

²¹⁴ Ibid., 66.

²¹⁵ Ibid.

ifølge ham hadde vært mer interessert i sjeldne «luksussaker» enn i «jevne fabrikvarer». I 1931 lanserte imidlertid Kristiania kunstindustrimuseum et program for samarbeid med brukskunstforeningen, og i 1932 blir også de billigere «seriegjenstander» omtalt i museets årsberetning. I 1933 arrangerer museet utstillingen *Svensk stil og standard* der Kielland i forordet til katalogen fremhever Stockholmsutstillingen i 1930 som et tidsskille for arbeidet med ny kunstindustri. Det «nye» er konkret «rasjonel standardisering av typer». Ut fra en gjennomarbeidet originalmodell skulle maskinell reproduksjon gi kvalitetsvarer til en større del av befolkningen, i stedet for den luksusproduksjon som ifølge Kielland og svenskene hadde kjennetegnet kunstindustrien inntil da. Muthesius' «maskinsurrogater» var ikke lenger et motargument mot en industriell produksjonsform, tvert om skulle «typen» eller originalmodellen garantere kvalitet og mengde. Ifølge Åke Stavenow fra det svenske nasjonalmuseet, som skrev katalogen og ordet utstillingen, var «Den magiska kraft som så länge legat i ordet «handarbetad» börjar äntligen på at släppa».²¹⁶

Med brukskunst ble Kristiania kunstindustrimuseums forhold til tid igjen utfordret ved at maskinen ble et vilkår for om dets utstillinger og samlinger var tidsmessige eller ikke. Skulle museet være en del av den aktuelle virkelighet, mente i alle fall Kielland at det også innebar en anerkjennelse av maskinbasert masseproduksjon som et relevant virkeområde for museets virksomhet. Den gjenforeningstankegang og revitaliseringstankegang som dannet den konkrete kontinuiteten mellom fortid, nåtid og fremtid hos Dietrichson og dels Grosch, var ikke lenger aktuell og det var i stedet snakk om en formidling mellom kunsten og industrien. I denne formidlingen var det ikke snakk om å gjenta noe foregitt slik vi så over i forbindelse med produksjon som transformasjon av det foregitte, men om at kunst og industri skulle kobles sammen gjennom nyskapende former. Her var den subjektive erindring irrelevant og den harmoniske tilkomsten av det nye ut fra det gamle erstattet med andre problemstillinger. I 1938 omtaler Kielland den kunstindustrien som Grosch i 1901 hadde rost som tidsmessig, som en «Don Quixotiske kamp mot maskinene». Både Kielland og Carl Schnitler snakket om «den

²¹⁶ Åke Stavenow, *Svensk stil og standard 1933* (Oslo: Sveriges nationalmuseum og Kunstindustrimuseet i Oslo, 1933), 13.

nye stil» på 1920- og 30-tallet, og den prinsipielle betydning av brukskunst og maskinestetikk for det endrede konseptet om kunstindustri som vokste frem ved Kristiania kunstindustrimuseum fra slutten av 1920-tallet og inn på 1930-tallet, ble foregrepet av Schnitler i hans kritikk av kunstindustriens bakstreverske orientering formulert allerede i 1920. For Schnitler som for Kielland var kampen mot maskinene en kamp mot vindmøller. Dersom kunsten ikke skulle tape sin makt i menneskelivet fullstendig måtte den «indgaa forbund med maskinerne».²¹⁷ Tanken om typer eller «formtyper» som Kristiania kunstindustrimuseum stilte seg bak gjennom utstillingen *Svensk stil og standard* i 1933, var altså programmatisk formulert i miljøet rundt museet allerede i 1920, og formidlingen mellom kunsten og industrien var for Schnitler nettopp *formtyper* som man kunne «mangfoldiggjøre paa fabrikmæssig maate».²¹⁸

Med Schnitler og Kielland fremkommer en motsetning til Dietrichsonske/Monradske kunstindustrioppfatning, ved at fortiden overhodet ikke lenger kan veilede eller inspirere den aktuelle kunstindustri eller brukskunst. Schnitler uttrykker seg rett frem på dette punktet: «For den nye tids stil er ingenlunde endnu fundet. Tvert imot. Den er i sin vorden likesom hele det samfund som skal fremgaa av industrialismen [...] Der maa erklæres krig paa livet mot den sindsvake efterligning av gamle tiders stilformer». Stilhistorien ble projisert inn i fremtiden, samtidig som tendensene til denne fremtiden viste tegn i nåtiden. Ifølge Lucian Hölscher er denne antesiperende holdning til å lese tegn på fremtiden i nåtiden noe som selv var en vesentlig endring i (frem)tidens kulturhistorie ved forrige århundreskifte.²¹⁹ For Schnitler er det å være «nutidsmennesker» noe som stiller formproblemet i et nytt lys og i enda spissere utgave enn hos Muthesius. Schnitler fremmer her det «klassiske» modernistiske argument om at form og konstruksjon skal være to sider av samme sak. Det er den konstruktive tenkning som skal lede an formen, slik at skillet mellom form og konstruksjon langt på vei oppheves. Følger man Schnitler fullt ut ser vi kanskje tydeligere hva slags tanker som banket på døren hos Kristiania kunstindustrimuseum

²¹⁷ Schnitler, *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlinger 1902–1926*, 308.

²¹⁸ *Ibid.*, 310.

²¹⁹ Ifølge Lucian Hölscher fikk fremtiden en ny kvalitet omkring 1900 ved at man begynte å foregripe og planlegge den ut fra at den viste seg som tendenser i nåtiden, se *Die Entdeckung der Zukunft*, 131.

omkring 1930 og hvordan det opprinnelige idémessige grunnlaget for kunstindustrimuseet var i ferd med å forvitne. Ikke bare bringes form og konstruksjon sammen som to sider av samme sak, for Schnitler var den beste formgivning egentlig formens opphevelse. Med utgangspunkt i teknikken som den fremste kraft i produksjonen, skriver han at «Helst ophævet teknikken al form og tok kun den virksomme kraft i sin tjeneste».²²⁰ Det er kraft, nytteeffekt og behov som danner rammen for formgivningen i et teknisk-industrielt avansert samfunn «Det karakteristiske for teknikken er netop dette, at den søker den mindste form for den største kraft [...] Og dog kan den nøgne tekniske form som f. eks. en seilbaat, en cykel, en automobil – gi et betagende skjønhetsindtryk, fordi den i sin stramme kaphet gir det koncentrerte uttryk for energi, spændstighet og kraft».

For Schnitler og Kielland var ikke det brukskunstbestemte synet på kunstindustri forskjellig fra det gamle bare ved at det ble viktig å produsere for massene, men også av grunner som var knyttet til teknikkens og teknologiens rolle i å definere hva moderne produksjon var. La meg trekke frem et sitat fra Schnitler som er interessant med tanke på temporalitet og modernitet:

Tænker vi os et stort og tomt ornament ved siden av en kobbertraad med sterk elektrisk spændkraft, saa har vi to motsatte former for menneskelig arbeide. I det første tilfælde har vi megen form, som der egentlig ikke ligger noget bak, i det andet næsten ingen form, som dog gjemmer uhyre meget. Fra skjønhetsstandpunkt beundrer vi ingen av delene, men den elektriske traad staaer mest i pakt med den tid vi lever i. Derfor søker nutiden ved kunstens hjælp at finde en form, som paa ethvert punkt er levende og som gir det strammeste, tætteste og mest energiske uttryk for liv. Den kræver fremfor alt saklighet og sandhet, og skyr al unødvendig ornamental stas, som ikke springer levende og lekende frem av formen selv. Den moderne form er i sin kjerne skapt av ingeniører og konstruktører.²²¹

²²⁰ *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlinger 1902–1926*, 311.

²²¹ *Ibid.*, 312.

For Schnitler og Kielland var ikke samtiden en tid som var fattig på former eller var «stilforvirret», men en tid som flommet over av nye former og som det var om å gjøre å omsette til brukskunst eller moderne kunstindustri. Samtidsdiagnosen var ikke lenger basert på at nåtiden var et forfall i forhold til fortidens forening av kunst og håndverk. Fortiden kunne ikke lenger danne målestokk for nåtidens kunstindustri fordi den måtte vokse direkte ut av nåtiden. Den orientering mot «nutiden» som Grosch foregrep i 1901, ble med reformuleringen av kunstindustriens begrep ut fra brukskunst forsterket og gitt et grunnlag i utviklingstrekk i produksjonsmåten i samtiden. Teknikken ble med Schnitler og Kielland den suverene bærer av modernitet og samtidighet innenfor kunstindustri/brukskunst, mens den første generasjonen av kunstindustriteoretikere holdt det nyskapende momentet trygt innenfor kunstens sfære og som noe knyttet til en menneskelig evne til forestilling og fantasi. Nydanning ble for det første høyere verdsatt i mellomkrigstidens kunstindustridiskurs, og for det andre kan vi si at nydanning ble flyttet fra subjektets side til objektene eller til betingelser i den konkrete produksjon. Med modernismens kunstindustri ble også det nye tettere knyttet til det *originale*. I Kristiania kunstindustrimuseum ble begrepet «original» i føreren fra 1892 bare brukt i forbindelse med opplysninger om gjenstandene i samlingene som var kopier av originaler som var samlet av andre museer. Originalitet var ingen verdi, men et rent teknisk begrep som ble brukt i forbindelse med begrepsparet original-kopier. Med Kielland og *Den nye verdensstil* fra 1938 er det klart at originalitet hadde blitt et verdiladet begrep som utdypet og forsterket hva det ville si at kunstindustrien var ny. Det som var nytt, var bare det som var originalt, og omvendt. Og det originale stammet nå fra teknologiske former eller konstruksjoner, det originale hadde ingenting med en «skapende fantasi» å gjøre. Originalitet hadde nå fått en betydning som det Assmann forklarer som det som bærer opprinnelsen i seg selv.²²²

For kunstindustribevegelsens og Kristiania kunstindustrimuseums del ble maskinkritikken avleggs idet «maskinformene» viste seg å være det som inneholdt en ny begynnelse. Forskjellen mellom Kiellands kunstindustrimuseum og Dietrichsons med hensyn til temporalitet var kanskje først og fremst at Kiellands kunstindustrimuseum på 1930-tallet skulle vise prosesser, begyndelser og det som var i

²²² Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 164.

ferd med å utfolde seg, mens Dietrichsons kunstindustrimuseum skulle vise det som allerede eksisterte og hadde befestet seg. Forskjellen lå i ulike måter å knytte kunstindustrien til fremtiden, den ene så den kommende tid som en repetisjon av fortiden mens den andre så på den kommende tid ut fra antepasjon i nåtiden. I *Den nye verdensstil* fra 1939 fremstiller Kielland kunstindustri som står i startgropen for det som kan forventes å bli fremtiden. Gjenstandskretsen er ikke bare interiør, men «rasjonelle» boligområder (som Sinsen i Oslo), broer, biler, flyvemaskiner og arkitektur for det offentlige rom (som badeplasser). Også museer må ta konsekvensen av «den nye tid» og gå vekk fra overleste stilimitasjoner til luftigere og mer nøkterne utstillingsrom. Lucian Hölscher skriver at det som kjennetegnet overgangen til det høymoderne fremtidsforhold omkring 1890 var at man begynte å lese tegnene på fremtiden ut fra det man så i samtiden.²²³ Med dette ble mulighetene for å foregripe og planlegge fremtiden forsterket. Blant annet i form av teknologiske utopier, fremtidsromaner, en egen fremtidsetikk og ved forestillinger om nye typer samfunn og nye typer mennesker. Den tilbakeskuende utopien som hadde kjennetegnet 1800-tallets romantiske utopier, var erstattet av utopier som rettet seg mot en mer eller mindre ukjent fremtid, men som tydet dens retning ut fra tegn i nåtiden.

Det som skulle «gjenforenes» eller gjenreises med kunstindustrien for Dietrichson og til dels Grosch var jo en tilstand som allerede hadde vært og var kjent fra fortiden. Dietrichson uttrykker dette med en entusiasme for partikkelen «re»; Fremtiden var noe som var rodfestet i fortiden og i det foregitt, og utviklet seg ut av det «Saaledes har ifølge de menneskelige Vilkaars Natur ethvert Fremsyn, enhver Fremgang et Moment af Tilbagesyn, af Tilbagegang i sig, og det er ikke blot Ordet 'Reaktion', der er sammensat med den Ungdommen og s.k. Fremskridtsmænd saa forhadte Partikel re; det er ikke for Intet, at den ligesaavel indgaar i Forbindelsen 'Reform', 'Reformation', 'Renaissance', ja endog i 'Revolution' .»²²⁴ Det er betegnende at i et kapittel med tittelen *Vor Tids Treskjærerarbejde og den norske Treskjærerarkunsts Fremtid*, dreier det seg for Dietrichson mest om *gjenopptakelse* av eldre treskjærertradisjoner. Det fantes ikke en separat forestilling om fremtiden som

²²³ Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, 131.

²²⁴ L. Dietrichson, *Fra kunstens Verden: Foredrag og Studier* (Kjøbenhavn: Gyldendal, 1885), 291.

gjennom systematisk og planmessig arbeid kunne realiseres. I den grad det var snakk om kunstindustrien som noe revolusjonerende var den konservative Dietrichson nærmere Morris' håndverksbaserte sosialisme. Ernst Blochs beskrivelse av Arts and Crafts-bevegelsen oppsummerer noe av det vesentlige med tanke på formingen av historisk tid: «Revolution therefore appears to this machine-wrecker to be a sheer turning back of history, the world of craftsmanship will return after the modern age has disappeared».²²⁵ For Kielland var derimot revolusjon noe som skulle springe ut av tiden *etter* forfallet og «av de nyskapninger som hever sig op av stilkaos og peker fremover».²²⁶ Fremtiden var blitt både nær forestående, løsrevet fra fortiden, og tilgjengelig for planmessig og bevisst inngripen. Fortidens makt ble nøytralisert – og et avgjørende forhold var historieskriving. Dermed beveger vi oss mot temaet i neste kapittel: å skrive historie og skape avstand til fortiden.

²²⁵ Ernst Bloch, *The principle of hope*, bind 2, (Oxford: Blackwell, 1986), 614.

²²⁶ Thor B. Kielland, *Den nye verdensstil* (Oslo: Gyldendal, 1938), 6.

Kapittel 4 –

Historieskrivingens betydning for tidserfaringer i Kristiania kunstindustrimuseum

Skriftliggjøringen av kunstindustri

Et kunstindustrimuseum som samler selektivt og tilveiebringer gjenstander som forbilder, kan se ut som den materielle parallellen til historieskrivingens *historia magistra vitae*. Eksemplariske gjenstander fra en hvilken som helst tid – antikken, middelalderen, eller renessansen – er til stede for betrakteren i samtiden uten noe distinkt skille mellom fortid og nåtid. På den ene siden var det store gjerninger som skulle gi instruksjoner til hvordan man burde handle i nået, på den andre var det storartede gjenstander som ga anvisninger for hvordan man burde produsere ting i nået. Denne analogien halter imidlertid av flere grunner. For det første er det noe galt med kronologien. I faglitteraturen er det vanlig å tenke seg at den eksemplariske historieoppfatningen forsvant eller ble svekket i første halvdel av 1800-tallet.²²⁷ Men da Kristiania kunstindustrimuseum – sammen med de fleste andre europeiske kunstindustrimuseer – brukte etterlikningsfiguren for gjenstander, var de historiske vitenskaper arkeologi, kulturhistorie, kunsthistorie og folkloristikk relativt godt etablert som disipliner. De refererte til fortiden som en annen tid, og var den faglige konteksten som dannet grunnlag for å behandle kunstindustri ut fra historievitenskapelige perspektiver. Riktignok kan man finne identitetsbyggende elementer i disse fagene mot slutten av 1800-tallet, men noen livets læremester i den før-moderne betydning var de ikke. For det andre var det, som vi så i både kapittel 2

²²⁷ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 27–28. Anne Eriksen, *Historie, minne og myte* (Oslo: Pax, 1999), 20–21.

og 3, en differensiering mellom fortid, nåtid og fremtid som gjorde det vanskelig å sidestille kunstindustrielle forbilder med historiske eksempler. Til tross for at Kristiania kunstindustrimuseum forsøkte å produsere en temporal kontinuitet, var det nettopp et uttrykk for at tiden hadde «gått av hengslene». «Nutiden» var noe distinkt i forhold til fortiden. Det kunne ikke lenger tas for gitt at det var en kontinuitet – eller kanskje mer presist, en indifferens – mellom fortid, nåtid og fremtid, slik det var med tidsgestaltningen knyttet til *historia magistra vitae*.²²⁸ For det tredje var det et bevaringsbegrep i bruk ved Kristiania kunstindustrimuseum, slik at etableringen av museet også var en etablering av en lagringsmekanisme som skulle ta vare på det som ikke lenger ble bevart av seg selv. Dette kunne bare gi mening dersom fortiden ikke kunne videreføres som et sett lærestykker, men noe som aktivt måtte beskyttes mot glemsel gjennom arkiver, biblioteker, museer som tok vare på «alt», eksemplarisk eller ikke.

I dette kapitlet skal jeg undersøke tidserfaringer i Kristiania kunstindustrimuseum fra en tredje synsvinkel, hvor jeg ser på hvilken betydning ulike historiefag og ulike former for historieskriving hadde for utformingen av forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid i kunstindustrimuseet. For det første skal jeg undersøke hvilken epistemologisk verdi gjenstander hadde i de ulike vitensformene som gjorde krav på kunstindustrien som kunnskapsfelt. For det andre skal jeg se på hvilke tekstuelle og skriftlige praksiser museet benyttet seg av for å gi gjenstandssamlingene en vitenskapelig autoritet. For det tredje skal jeg se på hvilken historieskriving som ble utført i eller nær museet, og på hvilke former for periodisering som organiserte denne historieskrivingen. Var det ett eller flere temporale sjikt som formet historieskrivingen? Som jeg skrev i forrige kapittel, var det en kobling mellom kulturhistorie og kunsthistorie gjennom måten all produksjon/arbeid ble forstått som menneskets kultivering av seg selv, særlig hos Dietrichson. Dette var allerede på tiden rundt museets etablering historiske vitensformer som var kjent blant museets sentrale aktører, men jeg lot spørsmålet om disse to vitensformenes videre sammenfiltring og effekt på den museale praksis ligge. Her skal jeg forsøke å nøste opp i koblingen

²²⁸ Kosellecks uttrykk for denne indifferensen er i engelsk oversettelse «eternal similitude», *Futures past: on the semantics of historical time*, 31.

mellom kulturhistorie, kunsthistorie og vitensformer i Kristiania kunstindustrimuseum noe mer i detalj, og jeg skal følge den til det man må kunne kalle dens oppløsning til fordel for en «kunsthistorisering av historien». Omkring 1930 ser man nemlig en ganske tydelig avgrensning fra kulturhistorien og mot kulturhistoriens paradigmatisk museumsform – folkemuseet. Kunstindustrien ble et eksklusivt objekt for *kunsthistorien*, og med det ble fundamentet lagt for å ta museet i en annen vitenskapelig retning. Det innebar en skriftliggjøring som tok stilhistorien i en mer differensiert periodiserende retning enn den mer gjenstandsrettede (og kulturhistorisk relaterte) stilhistorien i museets etableringsfase. Det var ikke lenger nok å *se og benevne* tingene for å produsere kunsthistoriske/vitenskapelige utsagn, tingenes betydning måtte *fortelles* i samsvar med de nye (kunst)historiografiske regler for vitenskapelighet som utkrystalliserte seg i løpet av 1920-tallet.

Ut fra dette skal jeg forsøke å synliggjøre hvilken rolle skriftmediet hadde i museets tidsgestaltning, og vise hvordan kunstindustriens kobling til stilhistorie var avhengig av hvilken rolle det å skrive kunstindustriens historie der hadde. Dietrichson og Kielland står her som ytterpunkter i en utvikling som strakte seg fra 1870-tallet til 1930-tallet, og det er Kielland som representerer kunstindustriens radikale adskillelse fra fortiden – med Grosch som et mellomspill – og som danner forestillinger om fremtiden for kunstindustri og produksjon relativt uavhengig av stilhistorien. Kiellands modernisme representerer et nytt temporalt imperativ i museet ved å mene at kunstindustrien *skal* strekke seg mot fremtiden på grunnlag av tendenser i samtiden. Dette så vi allerede i forrige kapittel gjennom den gradvise aksepten av teknologiens rolle i formgivningen, men i dette kapitlet skal vi se på hvordan selve historieskrivingen ble en tidlig avstandsskapende faktor. I stedet for å fungere som en posisjonering i forhold til fremtiden, ble stilhistorien en mer rent vitenskapelig virksomhet, mens fremtidens kunstindustri måtte forventes å komme fra andre steder enn den typen fortid nedskrivningen skapte. Historiografien som ble etablert rundt kunstindustrien medvirket til å utvide avstanden mellom fortid og nåtid i og med at fortidens beskrivelse også plasserte den utenfor den levende nåtid. Med andre ord hadde etableringen av en egen kunstindustriell historiografi viktige konsekvenser for i hvilke temporale sjikt som fantes ved Kristiania kunstindustrimuseum, og den

vitenskapelige virksomhet og formidling av kunsthistorie fikk en mer sentral plass i museet fra omkring 1920-tallet.

Historiografi og vitensformer mellom 1880- og 1930-tallet

Et første skritt på veien til å vise kunsthistoriens erobring av Kristiania kunstindustrimuseum, er å stille det enkle spørsmålet om hvilke former for skriving som forekom omkring museet, i museet eller direkte i museets regi. Når jeg spør om selve skriftbruken, og ikke umiddelbart om innholdet i de diskursive formasjoner knyttet til kunstindustrien, så er to grunner til det. For det første vil jeg korrigere gjennomgangen av produksjonsbegrepets historie og innhold i forrige kapittel med en større oppmerksomhet om hvordan dette innholdet også ble formet av de medieteknikker som stod til disposisjon. For et andre vil jeg bruke dette som et grep for å få frem hvordan skrift fungerer som formidlende for et museums forhold til gjenstander, og hvordan skrift former gjenstander som historiske og temporale objekter. Utgangspunktet mitt bygger på Michel de Certeaus teori om at selve nedskrivningen av historien tilfører en form for temporalitet til historien som ellers ikke ville vært mulig, og Assmanns teori om den nye arbeidsdeling mellom tekst og spor som kommer på plass med (blant annet) etableringen av kulturhistorie som egen disiplin omkring midten av 1800-tallet.²²⁹ For de Certeau er dette blant annet muligheten for å samle flere tider på ett sted, og det dreier seg om at skriftliggjøring gjør det mulig å operere med en kronologi som lager en symbolsk orden og sammenheng mellom tider som «reelt» sett utelukker hverandre.²³⁰ Med skriftliggjøringen etableres bestemte forutsetninger for temporalitet som springer ut av hvilken grad av fortelling som utvikles fra skriftliggjøringen. For det fantes også skriftbruk som ikke ga opphav til særlig avanserte narrative strukturer, men som likevel kunne spille en rolle i forhold til formingen av temporalitet ved å fungere som en kronologisk strukturering av informasjon. Selve skriftliggjøringen kan betraktes

²²⁹ Michel de Certeau, *The writing of history* (New York: Columbia University Press, 1988). Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 197.

²³⁰ Certeau, *The writing of history*, 88 ff.

som et historisk apriori for å føre inn bestemte former for historisk tid i museet.²³¹ Det var tre skriftpraksiser ved museet:

Kataloger – gjenstander dateres

Kristiania kunstindustrimuseum samlet gjenstander og skrev og publiserte tekster parallelt. De første publikasjonene fra Kristiania kunstindustrimuseum var *kataloger, førere og mønstertegninger*. Museet samlet også på slikt material fra andre kunstindustrimuseer i Europa. En «fører» var, som vi har sett i kapittel 2, en guide gjennom museets utstillinger, og beskrev gjenstandene i ulike rom. En fører kunne også omtales som en katalog eller fortegnelse, og det var da heller ikke et skarpt sjangermessig skille mellom å skrive en katalog eller en fører. Begge var navn på en tekst som ga en detaljert beskrivelse av gjenstander, og som i liten grad var mottakerorientert. *Hvem* som skulle føres gjennom samlingene og være leser av føreren var i liten grad innarbeidet i selve teksten, utover at det var et allment «man» teksten henvendte seg til. Det var en fører eller katalog for hele museet, ved siden av førere eller kataloger for en del av de temporære utstillingene. Den første katalogen for hele museet ble gitt ut i 1889, den første for en temporær utstilling i 1887, om utstillingen av gamle tyske steintøykrus. Langt fra alle temporære utstillinger ble utstyrt med egne kataloger. Beskrivelsene av gjenstandene gjorde dem til noe mer enn rene eksempler til etterfølgelse. Tekstene utstyrte tingene med en kommentar med hensyn til hva de var og hva de betød. En ting var å fremvise tingene gjennom å åpne samlingene for publikum, å stille dem ut, slik at de kunne sees som forbilder. En annen og supplerende handling var å si hva som ble sett, som fikserte forholdet mellom den visuelle siden av gjenstandsforholdet, med den konseptuelle. Samtidig ga museet ut publikasjoner som ikke var ment å leses, men først og fremst for å sees. Dette var såkalte mønstertegninger og plansjeverk med fotografier.²³² Publikasjoner av mønstre

²³¹ Koselleck operer med et likende perspektiv i artikkelen *Transformations of Experience* og skiller mellom nedskrivning («aufschreiben»), videreføring («fortschreiben») og omskriving («umschreiben») som ulike operasjoner i historieskrivingen. Til hvert nivå korresponderer ulike former for temporalitet; kort, mellomlang, lang, og ulike relasjoner mellom tidsdimensjonene, se i *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 56. Her har jeg valgt å støtte meg på de Certeau, siden jeg vil få frem hva selve skriftliggjøringen av museumsarbeidet innebar for tidserfaringene.

²³² *Norsk Folkeindustri, Første Samling*, ([Kristiania]: Kunstindustrimuseet i Kristiania, 1879); William S. Bergstrøm, *Ornamenter for norsk Træskjærerkunst* (Kristiania: Aschehoug, 1886). H. Grosch, *Gamle norske*

og plansjeverk var en visuell presentasjon av gjenstandene, som i mindre grad ga rom for kommentarer som begrepsfestet og kategoriserte gjenstandene. Men den skriftbaserte kunnskap om tingene var et trekk ved museet fra starten. Det var ingen «stum» samlingsvirksomhet eller en rent muntlig formidling av tingene, nedskrivningen tilførte et minimum av skriftlighet som også etablerte en betraktende posisjon i forhold til tingene. Navngivningen fastsatte hva tingene var, og det å innta navngiverens posisjon var samtidig å gi museet en faglig autoritet.

Både Nicolaysen, Dietrichson og Grosch kan knyttes til en slags katalog- og fortegnelsestekstradisjon. Men bare Grosch skrev direkte for kunstindustrimuseet og om kunstindustrielle gjenstander. Frem til Dedekam ble ansatt i 1901, var det først og fremst Grosch som utarbeidet førerne og katalogene. Dietrichson var involvert i å lage fortegnelser for både Skulpturmuseet, Kobberstikk- og håndtegningssamlingen, og for den norske kirken, omtrent samtidig med tiden han arbeidet for kunstindustrimuseet. Siden Dietrichson og Grosch arbeidet tett sammen i Kristiania kunstindustrimuseum må vi kunne anta at måten gjenstandene ble beskrevet var noe som var et resultat av en påvirkning en ene eller andre veien. Nicolaysen på sin side stod i en liknende tradisjon for å produsere fortegnelser og avtegninger gjennom hans rolle i fortidsminneforeningens årlige publikasjoner av arkeologiske funn, og som vi skal se under kan også noe av Dietrichsons arbeid med kunstindustri forstås i lys av arkeologi/kunstarkeologi.²³³ Alle de tre hovedaktørene i Kristiania kunstindustrimuseums vitenskapelige/faglige virksomhet på slutten av 1800-tallet, kan slik plasseres nær en av de definerende elementer for moderne historievitenskap: nemlig kildebegrepet og historiens sannhetspretensjoner knyttet til kildekritikken. Som Anne Eriksen skriver er etableringen av kildekritisk metode noe av det som kjennetegner historie som moderne vitenskapsfag.²³⁴ Fortegnelse over samlingene kan sees som uttrykk for en slik kildekritisk tilnærming til kunstindustrielle

Tæpper (Berlin: Asher, 1889). Johan Meyer og H. Grosch, *Modelltegninger for treskjærere med angivelse av orgnamentets plads* (Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1889).

²³³ N. Nicolaysen, *Arkæologisk-historisk fortegnelse over Norges levninger af kunst og haandverk fra middelalderen* (Christiania, 1855). Jeg tar lenger ut i kapitlet opp spørsmålet om dette betyr at den historiske og antikvarisk-topografiske tradisjonen her nærmet seg hverandre, og om vi kan se elementer av en eldre form for antikvarisk-topografiske beskrivelser ble tilpasset historiefaget.

²³⁴ Anne Eriksen, *Topografenes verden: fornminner og fortidsforståelse* (Oslo: Pax, 2007), 168.

gjenstander. Å forfatte kataloger og fortegnelser var også å produsere pålitelige kilder, og som vi skal se var kronologi, datering og periodisering noe av det viktigste slike tekster tilførte gjenstandene, og som ga stilhistorien i Kristiania kunstindustrimuseum en kobling til historievitenskapelige metoder. Museumsguidene eller «førerne» både regulerte de museumsbesøkendes oppmerksomhet, og var som tekst kjennetegnet av en kildekritisk tradisjon som ved nedskrivningen både pekte på og sikret de historiske kjensgjerninger knyttet til tingene. Hvilke typer kjensgjerninger var det så snakk om, hva ble nedskrevet?

Noe av forelegget for Groschs fører fra 1889, som ble utvidet i 1892, var Dietrichsons katalogarbeider fra 1880-tallet, særlig over Skulpturmuseets samling av billedhuggerarbeider fra 1882, som også pekte bakover mot tidligere fortegnelser og beskrivelser Dietrichson hadde utarbeidet for ulike typer samlinger. Jeg kan ikke dokumentere noen direkte kobling, men i form og i måten å beskrive gjenstander på, er det klare likhetstrekk, og som vi vet fra forrige kapittel hadde antikken en paradigmatisk funksjon i firkløveret av museer Kristiania kunstindustrimuseum var en del av på slutten av 1870-tallet. I *Skulpturmuseets Samling af Afstøbninger og originale Billedhuggerarbeider – en historisk-kritisk beskrivelse*, ga Dietrichson en beskrivelse av statuer og relieffer fra den greske og romerske antikken og fra nytiden. I forordet formulerte Dietrichson seg slik om hvordan beskrivelsen skulle brukes: «Den kyndige Benytter af denne Beskrivelse vil let se, at Forfatteren [...] i det Væsentlige har indskrænket sig til at meddele Resultaterne af de nyeste archæologiske Forskninger».²³⁵ Det var altså en tekst som henvendte seg til en vitenskapelig kompetent leser, og Dietrichson skrev videre om andre utgave at «For at gjøre Katalogen mere anvendelig for Studier», så har han til den museografiske oversikt som ledsaget første utgave, føyd til et navnerregister, saksregister og en innholdsfortegnelse som skulle gi «let overskuelig Oversigt over den antike Kunsts periodeinddeling».

²³⁵ Dietrichson, *Skulpturmuseets Samling af Afstøbninger og originale Billedhuggerarbeider: en historisk-kritisk Beskrivelse*, forord. Andre liknende kataloger/fortegnelser var *Fortegnelse over Kobberstik, Raderinger og Formsnit, udstillede i Kobberstik- og Haandtegnings-Samlingen i Christiania: tilligemed en kort Fremstilling af Kobberstikkunstens Historie* (Christiania 1877); Johannes Jaeger and L. Dietrichson, *Nordiskt kunstner-album 1878: et Udvalg af nyere nordiske Kunstværker* (Kjøbenhavn: Gad, 1877); L. Dietrichson, *Christusbilledet: Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning* (Kjøbenhavn: Gyldendal, 1880); Antinoos: *eine kunstarchäologische Untersuchung; Sammenlignende Fortegnelse over Norges Kirkebygninger i Middelalderen og Nutiden* (Kristiania: Malling, 1888).

Den museografiske oversikt var ganske enkelt en oversikt over i hvilke museer de originale arbeidene som ble vist som avstøpninger i Skulpturmuseet, ble oppbevart, og var gruppert etter hvilke land samlingene av originaler befant seg i. Men det var kronologi som var det overordnede oppstillingsprinsipp. Dietrichson skrev at «Anordningen [...] hovedsakelig er chronologisk». I forbindelse med den (egentlige) kunsten så var da rekkefølge i tid innarbeidet som et oppstillingsprinsipp, i hovedsak basert på en periodisk tredeling i antikk, middelalder og nytid. Hva som gjorde beskrivelsen «historisk-kritisk» må sees i lys av dens empiriske orientering. I beskrivelsene av gjenstandene skjelves det mellom dem blant annet ut fra *dateringer*. I noen tilfeller ble dateringene foretatt av de museene som satt på originalene lagt til grunn, i andre foretok Dietrichson egne dateringer basert på typiske stilmessige trekk. Ut fra sammenlikning med gjenstander med sikrere dateringer, sluttet Dietrichson seg til hva som kunne være den aktuelle gjenstands alder. Dessuten ble det i en del tilfeller oppgitt samlingshistorikk, det vil si hvor gjenstanden var funnet eller ervervet første gang.

Denne kildekritiske orientering mot gjenstandene kan vi se igjen i Groschs førere for Kristiania kunstindustrimuseum i 1889 og 1892. Føreren var blandinger av anvisninger for hvordan besøkeren skulle se tingene og hva som utgjorde tingenes historiske betydning og kildeverdi. I likhet med Skulpturmuseets bruk av avstøpninger, var det i Kristiania kunstindustrimuseum også en utbredt bruk av avstøpninger, som i Groschs fører beskrives som om de har samme kildeverdi som originalene. Beskrivelsen av avstøpningene var, både hos Dietrichson og Grosch, bygget opp rundt en daterende og periodiserende kommentar. For dette formålet var forskjellen mellom original og kopi irrelevant, for datering og periodisering var noe som ble avgjort gjennom å *se* på tingene eller gjennom å følge deres samlingshistorikk slik de var beskrevet i andre museers kataloger eller arkeologisk forskning. Selve materialet gjenstandene var laget av var ikke relevant for datering. Dateringen kunne foretas enten ved karakteristiske stilhistoriske trekk eller ved å holde sammen gjenstandene med skriftlige kilders om eksplisitt omtalte dem. Dietrichsons tilnærming til å skrive kataloger var imidlertid noe mer «historisk-kritisk» enn Groschs i den forstand at beskrivelsen av hver enkelt gjenstand inneholdt referanser til annen vitenskapelig

litteratur og til publikasjoner der gjenstandene var avbildet. I Groschs og kunstindustrimuseets kataloger for de faste samlinger var mindre vanlig med slike referanser. Unntaksvis forekom riktignok slike referanser. For eksempel ble det referert til *Antiquarisk Tidsskrift* og *Aarbog for nordisk Oldkyndighed*, som viser at en kildekritisk måte å skrive kataloger på var kjent hos Grosch og i Kristiania kunstindustrimuseum.

Videre hadde tidfestingen av gjenstander en tydelig vitenskapelig funksjon i føreren. Forskjellen mellom Dietrichsons rent vitenskapelige og kildekritiske kataloger i forhold til Groschs kataloger og førere, er bare at den nøyaktige dateringen av gjenstandene var mindre viktig hos Grosch, mens tidfesting gjennom periodisk kategorisering var et mer gjennomgående trekk. Særlig i forbindelse med beskrivelsen av de historiske samlinger i Kristiania kunstindustrimuseum, er tidfesting til århundre og stilperiode fremtredende. Denne formen for vitenskapelig virksomhet ser ikke ut til å ha forstyrret eller kommet i motsetning til forbildefunksjonen gjenstandene også hadde. En mer eller mindre rent deskriptiv gjenstandskunnskap inneholdt i seg selv ingen smaksdommer og normative vurderinger, eller kritiske *problemstillinger* omkring den historiske utvikling. Stilhistorie som holdt seg nær gjenstander var ubrukelig for en mer fortellende tilnærming til kunstindustri, slik at historiske analyser som kontekstualiserte tingene og spurte om deres betydning over tid hadde mindre grobunn. Men datering og periodisering kan forstås som et tegn på en historisk-vitenskapelig holdning i Kristiania kunstindustrimuseum allerede på 1880-tallet.

Kommenterte kataloger – ansatser til «oversikt» over tiden

Beveger vi oss frem mot 1900, ser vi en liten endring i publikasjonsvirksomheten, og vi kommer til en annen form for skriftpraksis ved museet. For det første slutter museet å publisere modelltegninger og forbildehefter selv og konsentrerer seg om å samle fra andre publisister. Vel å merke samlet museet aktivt på forbildehefter utgitt av andre til ut på 1920-tallet, og var medlem av det europeiske nettverket *Musterauftausch*, der forbildehefter – enten fotografier eller litografier av gjenstander – ble distribuert. Men med unntak av *Bøger for haandværkere* var det få publikasjoner etter 1889/1900 som rettet seg direkte mot håndverkere og har pretensjoner om å være et konkret produksjonsmiddel for kunsthåndverkerne. For det andre begynte Kristiania

kunstindustrimuseum å utvide og skille ut den historiske fremstillingen av emnet fra nedskrivning av opplysninger om gjenstandene. Med dette kan tekstene si noe annet og mer enn det som umiddelbart gjelder gjenstandene. To eksempler på denne endringen av tekst- og gjenstandspraksis er Groschs fremstilling av Herrebøfajanse fra 1900 og Dedekams av gammelt europeisk porselen fra 1907. Begge inneholder ved siden av en fortegnelse av et utvalg gjenstander innenfor henholdsvis fajanse og porselen, en tekst som redegjør for temaets *historiske utvikling*. Groschs publikasjon *Herrebøe-Fayancer* hadde også undertittelen *Herrebøe Fayance-Fabrik dens historie og tilvirkninger*.²³⁶ Boken er bygget opp i tre seksjoner: en narrativ tekst, en katalogdel med opplysninger om gjenstandens form, farge, ornamentering og mål, og en plansjedel med fargede litografier/fotografier for hver enkelt gjenstand.

Dedekams katalog over porselen hadde ikke en egen plansjeseksjon, men også den skilte mellom en historisk del og en ren katalogdel. Grosch uttrykte også en bevissthet om forskjellen mellom skriftlige og materielle kilder, og i forbindelse med fremstillingen av fabrikkens historie etterlyste han flere «trykte Kilder» og viser til at arkivundersøkelser i København hadde gitt ham flere opplysninger om dette.²³⁷ Dedekams katalog ble utarbeidet i forbindelse med en temporær utstilling av porselen ved museet i 1907, og er likhet med Groschs «Med en historisk oversigt».²³⁸ Ved siden av katalogdelen, utarbeidet Dedekam en tekst som kontekstualiserte gjenstandene ved å knytte porselensfremstillingen til en lengre kronologisk utviklingslinje. Kategorier om tid og sted rammer inn og kommenterer tingene, men til forskjell fra før ikke i forbindelse med en gjennomgang av hver enkelt gjenstand, men som del av en kronologisk og geografisk oversikt over porselensproduksjon. Sammenliknet med Dietrichsons kataloger fra 1880-tallet, har det på tekstsiden kommet inn en tydeligere arbeidsdeling mellom skrift som et nedskrivingsystem og lagringsmedium, og skrift som et medium for å fortelle historie. Der Dietrichson utarbeidet en slags resonnerende og kommenterende katalog, og beskrivelsen av hver enkelt gjenstand også var en fortolkning av den, peker Groschs og Dedekams kataloger mot en deling mellom

²³⁶ H. Grosch, *Herrebøe-fayancer* (Kristiania: Fabritius, 1901).

²³⁷ *Ibid.*, 6.

²³⁸ Hans Dedekam, *Katalog over Udstilling af gammelt europæisk Porcellæn: Mars–April 1907: med en historisk Oversigt* (Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1907).

historiefortelling og kildeproduksjon. Dietrichsons kommenterende kataloger var i en forstand både en måte å bevare opplysninger om tingene og i samme operasjon en fremstilling av dem ved å sortere dem i forhold til overordnede stilhistoriske kategorier. Sett i lys av Assmanns skille mellom lagringsminne og funksjonsminne, ble det med den nye måten å skrive kataloger på et skille mellom å erindre og vite.²³⁹ Å vite var ikke sammenfallende med å skrive ned for å erindre, men å sammenstille og velge ut relevante opplysninger fra et større reservoar av historiske opplysninger. Der det hos Dietrichson var et flytende skille mellom funksjon (historisk fortelling og fortolkning) og lagring (bevaringen av opplysninger om fortiden), ble dette mer adskilt etter 1900 i Kristiania kunstindustrimuseums publikasjoner. Historie som fortelling styrket seg i forhold til den mer gjenstandsnære og kulturhistorisk pregede museumspraksis, og dermed også måten tidsdimensjonene ble koblet opp mot hverandre.

Artikler og avhandlinger

Vi må frem til andre halvdel av 1920-tallet for å se en mer rendyrket skriftlig tilnærming til kunstindustri. Men når jeg bruker ordet rendyrket mener jeg ikke historieskriving om kunstindustri som noe helt løsrevet fra gjenstandskunnskapen og gjenstandsbeskrivelsene. Snarere dreier det seg om at tiden ble gitt form på en måte der lengre tekstlige fremstillinger også ga grunnlag for en form for stilhistorie der perioder og utviklingslinjer kunne kartlegges på en mer uttømmende måte, enn gjennom fortegnelser eller kataloger kombinert med korte historiske oversikter. Thor B. Kielland formulerte ved Dedekams død i 1928, en vending mot historieskriving rundt kunstindustrien som en orientering av museet mot «almindelig historisk betonet opplysningsarbeide».²⁴⁰ Ifølge Kielland var museets grunnleggergenerasjon preget av en «samlermessig ekspansjonstrang» som var naturlig, men samtidig hadde ført til en altfor «sterk betoning av samlingenes kvantitet, delvis på bekostning av kvaliteten».²⁴¹ Ved siden av at dette førte til et systematisk arbeid med utskifting av deler av

²³⁹ Assmann, «Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnis.»

²⁴⁰ Kristiania kunstindustrimuseum, årbok 1927–28.

²⁴¹ Ibid, s. 9.

samlingene, i første rekke gjennom bytte og overføring av gjenstander med/til Norsk Folkemuseum, kom det med Dedekam – ifølge Kiellands fortolkning – også en publikasjonsvirksomhet som hevet det vitenskapelige nivået i museet. Dette sier like mye om Kielland som om Dedekam, og viser at vitenskapsoppfatningen i museet på 1920-tallet ble forskjøvet i retning av at det vitenskapelige arbeid har *publisering* og dermed *historieskriving* forstått som en skriftlig fremstilling av en annen tid, som hovedform.

Metodologien rundt kunstindustriens historie endret seg. Det holdt ikke lenger å samle og beskrive samlinger for å fatte kunstindustriens historie, det måtte i tillegg publiseres *avhandlinger* om bestemte emner innenfor kunstindustri. Dette kursskiftet er tydelig fra 1928, da Kielland lanserer en ny form for årbøker, som ikke lenger bare er en gjennomgang av museets tradisjonelle områder samling, utstillinger, personale, gaver, økonomi o.l., men også inneholder en eller flere avhandlinger/artikler om et spesifikt kunstindustrielt vitenskapelig problem. Utover på 1930-tallet blir dermed årsberetningen mer og mer til en årbok både i form og innhold, der den skriftlige fremstillingen av det vitenskapelige arbeidet utgjør hoveddelen. To år etter lanserer Kielland et nytt utstillingsprogram der museets vitenskapelige ambisjoner knyttes til årlige historiske utstillinger, mens de årlige moderne utstillinger på sin side skal «supplere» museets samlinger. Det er klart at utstillingens vitenskapelighet ikke bæres av den alene, men at den «enten utvide eller forberede det videnskapelige studium av en bestemt stilepoke eller et bestemt materiell».²⁴² Reorienteringen av museet i en mer vitenskapelig retning, kan også dokumenteres i Kiellands programerklæring for fornyelsen av Kunstindustrimuseet i Oslo fra 1930, der han blant annet tar til orde for et publikasjonsfond eller legat «hvis avkastning kunde gå til utgivelse av videnskabelige arbeider».²⁴³

Denne forskyvningen av forholdet mellom verdier og vitenskap knyttet til kunstindustri, handlet altså både om at museets ledelse ville innta en mer fremtredende vitenskapelig rolle, og at det i relasjonen mellom ting og tekst fant sted en

²⁴² Kunstindustrimuseet i Oslo, Årbok, 1930–31, s. 73.

²⁴³ Kielland, *Kunstindustrimuseenes fremtid i almindelighet og Oslo's i særdeleshed: byggekomiteens planer og direktørens premisser*, 29.

oppvurdering av tekstproduksjonen ved museet. *Historiografi* ble viktigere og fikk en mer fremtredende plass som tidsgestaltende mekanisme, og skillet mellom lagring og funksjon/tolkning ble enda tydeligere enn i de kommenterende kataloger.

Disiplinmessig handlet det om at *kunsthistorie* ble den formen for historievitenskap som den faglige ledelsen ved museet mente var den adekvate kunnskapsformen for kunstindustrien. Som jeg straks kommer tilbake til, etablerte dette et nytt og mer distansert forhold til kulturhistorie. Foreløpig holder det å si at det var kunsthistorie som fra omkring midten av 1920-tallet vant frem som dominerende form for historiefag omkring kunstindustrielle emner. Også her representerer Kielland en eksplisitt orientering mot kunsthistorie. I årboken for Kunstindustrimuseet i Oslo 1931–32, understrekes det at «Et kunstindustrimuseum har nemlig ikke som et kulturhistorisk museum til hovedoppgave å oppbevare kulturdokumenter i alle avskygninger og former [...]».²⁴⁴ Riktignok var spissingen av museets skrivning av kunsthistorie omkring 1930 en del av en bredere reformulering av museets arbeidsområder. Kielland mente å kunne balansere «den praktiske og den vitenskapelige linje», og at «museenes kunstindustrialhistoriske samlings- og forskningsarbeide er av stor betydning både for vitenskapen, håndverket og industriens konsolidering, samt for samlingene selv».²⁴⁵ At det kom inn et mer kunsthistorisk preget syn på kunstindustri, utelukket ikke at forbindelsen til produksjonspraksis ble forsøkt opprettholdt. Mitt poeng er da heller ikke dette, men snarere å beskrive hvordan en forskyvning i synet på vitenskapelighet for kunstindustri også var en forskyvning i forholdet til tid.

Kunsthistoriens krav på å definere kunstindustriens historie skyldtes blant annet, som kunsthistorikeren Mai Britt Guleng har dokumentert, en sterkere faglig interessepolitisk organisering blant kunsthistorikerne fra 1931. Kunsthistorisk forening hadde eksistert siden 1904 med Dietrichson som formann og initiativtaker, men ble lagt ned i løpet av 1920-tallet, for så å bli gjenopprettet i 1931.²⁴⁶ Grunnen til

²⁴⁴ Kunstindustrimuseet i Oslo, Årbok, 1931–32, s. 73.

²⁴⁵ Kielland, *Kunstindustrimuseenes fremtid i almindelighet og Oslo's i særdeleshed: byggekomiteens planer og direktørens premisser*, 20.

²⁴⁶ Mai Britt Guleng, «Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser» *Kunst og kultur*, nr. 3 (2004): 203.

gjenopprettelsen dette året var å sikre kunsthistoriefagets plass ved universitetet, etter at Carl Schnitler døde i 1927 etter bare seks år i stillingen som professor i kunsthistorie. Før Schnitler fikk professoratet i 1921, hadde stillingen stått ubesatt siden 1916, da Dietrichson holdt sin siste forelesning i 1916 og døde året etter.

Bakgrunnen for foreningens styrke lå i at kunsthistoriefaget på 1920-tallet hadde blitt mer eller mindre institusjonalisert som akademisk fag, og at det hadde kommet til en større kunsthistorisk profesjon gjennom magistergradsordningen i 1921.

Magistergradsordningen ble innført for fag som ikke var rettet mot spesielle yrker. For kunsthistories del innebar det et skritt fra å være allmenndannende fag til å være et fag som utdannet kvalifiserte fagfolk til museene og kulturforvaltningen.²⁴⁷

Mer vitenskapshistorisk interessant er det Guleng skriver om at kunsthistorie på denne tiden også gikk fra å regnes som en hjelpevitenskap til andre fag, til å bli et selvstendig universitetsfag. Dietrichsons variant av kunsthistorie liknet for mye på andre fag som arkeologi og etnografi til å kunne anerkjennes som et eget fag av andre historikere. Men det som skjedde utover på 1920- og 30-tallet ifølge Guleng var at kunsthistorie fikk et eget metodologisk grunnlag gjennom stilkritiske metoder. Det innebar systematisering og datering av kunst gjennom sammenliknende stilstudier og undersøkelser av internasjonal påvirkning.²⁴⁸ Med det kunne kunsthistorie løsrives fra andre historiske vitenskaper, og dessuten markere avstand til både utøvende kunstnere og til arkitekter, som var de som lå nærmest kunsthistorikernes arbeidsfelt, blant annet i kulturminnevernet og museene. For kunstindustriens akademiske behandling og historiske fremstilling fikk dette konsekvenser. Den formen for kunsthistorie Kristiania kunstindustrimuseum nå hentet idéer fra, var en som hadde fått en mer selvstendig vitenskapelig profil og som behandlet distinkte problemstillinger.

Et av de tydeligste uttrykk for dette på 1920-tallet var publikasjonen av *Norsk kunsthistorie* i to bind, henholdsvis i 1925 og 1927.²⁴⁹ Verket var ett av de første forsøk på å gi en samlet fremstilling av norsk kunsthistorie, og ble redigert av Harry Fett og Carl Schnitler, begge kunsthistorikere. Hele verket ble bygget opp som en

²⁴⁷ Ibid., 202.

²⁴⁸ Hild Sørby, «Den norske arkitekturhistoriens historiografi» ibid.88, nr. 4 (2005). Harry Fett og Carl Schnitler hadde før denne tiden begynt å ta i bruk stilkritiske metoder i arkitekturhistorie.

²⁴⁹ Harry Fett og Carl W. Schnitler, (red.), *Norsk kunsthistorie*, (Oslo: Gyldendal, 1925–1927).

sammenhengende historisk fortelling om kunsthistorien, og relasjonen mellom kapitlene var både historisk og systematisk. Kunstindustrien ble fremstilt som en del av en overgripende kunsthistorie. Sammen med oldtidens kunst, vikingtidens kunst, profanbygg og kirker i middelalderen, skulptur og malerkunst, kunsthåndverk og arkitektur, var kunstindustrien en underkategori i kunsthistorien. Samtidig ble kunstindustri fremstilt som del av en kronologisk linje som var felles for kunsthistorien som én historie. Kapitlene om kunstindustri ble skrevet av Kielland og Henrik Grevenor, som begge var kunsthistorikere og ble ansatt ved Kristiania kunstindustrimuseum i 1928, henholdsvis som bestyrer og underbestyrer.

Ved siden av *Norsk kunsthistorie* kan man også peke på *Norges kunst* fra 1926 av Einar Lexow som en publikasjon som dokumenterer at kunsthistorien i løpet av 1920-tallet var i ferd med å endre karakter. I likhet med *Norsk kunsthistorie*, publisert omtrent samtidig, er det et oversiktsverk over de spesifikke trekk ved norsk kunsthistorie, og den er basert på analyser av empirisk materiale fra Norge. Lexow ga riktignok ut en kunsthistorie basert på stilhistoriske perioder allerede i 1915. *Stilfølelse og stilformer – en historisk oversigt* viser en måte å resonnerer omkring kunsthistorie som sammenlikner utviklingen av Norges kunst med andre lands, men til forskjell fra *Norges kunst* fra 1926 er beskrivelsene av den norske kunsten mindre omfattende og inngående. Til forskjell fra *Norsk kunsthistorie* som hadde bidrag fra ulike forfattere om spesifikke kunstformer, organiserte ikke Lexow sin fremstilling etter kunstformer, men skrev i utgangspunktet rent kronologisk og behandlet ulike kunstformer innenfor hver periode. I alle tilfeller er det klart at alle disse publikasjonene var uttrykk for at stilbegrepet og periodisering var noe som var i ferd med å generere en mer narrativt avansert form for kunsthistorie.

Kunstarkeologi og kunsthistorie – to kunnskapsformer på kunstindustriens område

Før jeg går inn på innholdet i denne nye måten å skrive kunstindustriens historie, er det nødvendig å klargjøre hvilket forhold det var mellom kulturhistorie og kunsthistorie i museet før Kielland og Grevenor overtok definisjonsmakten på 1920-tallet. Jeg forlater ikke skriftliggjøringsperspektivet helt, men for å få frem hvordan innholdet i

tenkningen om kunstindustriens historie endret seg ut fra de betingelsene historieskrivingens styrkede rolle i museet ga, vil jeg i det følgende skissere forholdet mellom kunsthistorie og kulturhistorie med vekt på hvilke problemområder de befattet seg med, og peke på hvilke typer spørsmål som enten koblet dem sammen eller skilte dem fra hverandre som to distinkte disipliner. Som antydning over var begrepet om kunstindustri på slutten av 1800-tallet på mange måter et produkt av en blandet diskurs av kunsthistorie og kulturhistorie. Eller rettere sagt så er den blandet for oss, ut fra dagens rensede kunsthistorie og kulturhistorie, som museumshistorisk så vel som vitenskapshistorisk skilte lag fra 1910- og 1920-tallet og fremover. For så vidt danner oversettelsene av bøkene om smakens historie av Falke på 1870- og 80-tallet ansatser til en egen historievitenskapelig disiplin for kunstindustrien allerede i tiden omkring museets etablering. Men i og med deres generelle karakter og mangel på en historisk spesifikk kobling mot gjenstandsmaterialet i de norske kunstindustrimuseene, kan man neppe snakke om en overordnet historievitenskapelig behandling av kunstindustri i Norge før mot 1920-tallet.

Oversettelsene av *Kunst im Hause* (1872) og *Das Kunsthandwerk* (1885), *Geschichte des modernen Geschmacks* (1885) av de tyske kunstindustriforkjemperne Falke og Lübke, samt det faktum at Falkes *Asthetik des Kunstgewerbes* forelå på dansk i 1885, tilførte Kristiania kunstindustrimuseum en mulighet til å presentere kunstindustrien på en måte som var av en mer historievitenskapelig karakter. Oversettelsene og bekjentgjøringen av denne tenkningen brøt på sitt vis med et rent praktisk og muntlig forhold til materiell produksjon og ga skriftlig autoritet til samlingsvirksomheten. Ser vi på tekstene som ble oversatt har imidlertid nedskrivningen av kunstindustri der i seg selv et tilnærmet praktisk og instruerende motiv, mens den fortellingen de presenterte var en fortelling om en felles europeisk kunstindustriell kanon, mer enn av detaljerte historisk-empiriske studier. Både Falkes og Lübkes arbeider kan i en viss forstand klassifiseres som håndboklitteratur, et trekk som ser ut til å ha blitt forsterket gjennom oversettelsene til Dansk og Norsk, ved at for eksempel delen om historie i *Kunst im Hause* ble av Nicolaysen eksplisitt kuttet ut «De ere ej rent historiske fremstillinger, men heller ikke æsthetiske undersøgelser af det

slags som kun sigte til begrebernes fastsettelse og utvikling, de have derimod et praktisk maal».²⁵⁰

Den historiske og kritiske dimensjonen ble satt i bakgrunn på dette tidspunktet, og den historiske og kritiske siden ved kunstindustrien kom, som antydnet i kapittel 2, egentlig med Dietrichson og særlig med hans kunstarkeologiske «vekkelse» på 1880-tallet. Det var kunstarkeologien som dannet det metodologiske redskapet han trengte for å lage vitenskapelige beskrivelser av kunstindustrien, og som mer presist kunne koble stilhistorie med mer presise empiriske studier av gjenstander. Termen «empirisk» ble vel å merke ikke brukt av verken den første eller andre generasjonen av fagpersoner knyttet til Kristiania kunstindustrimuseum, men jeg bruker det her for å gjøre oppmerksom på hvordan gjenstandsmaterialet virket på ulike måter innenfor ulike rammer gitt av kunstarkeologi på den ene siden og kunsthistorie på den andre. Men den empiriske dimensjonen var, i og med vekten på nedskrivning, også avgrenset til en form for gjenstandskunnskap, slik at stilhistorien ennå ikke var empirisk avgrenset i den forstand at den ble knyttet til en undersøkelse av dens spesifikke karakter etter bestemte land/steder. Vi skal nå se nærmere på hvorvidt og hvordan en slik stedlig avgrensning formet stilhistoriens innretning.

Kunstarkeologi som enhet av kunst- og kulturhistorie

Den såkalte kunstarkeologi kombinerte uttrykkelig kulturhistorie og kunsthistorie. Den kunsthistoriske tilnærmingen til kunstindustri, som mot 1920-tallet forskjøv kunstarkeologien, gjorde det ikke. Ren stilhistorie ble til ved å skille kunst fra kulturhistorisk kontekst. Kunstarkeologiens sammenkobling av kunst med kultur hadde blant annet å gjøre med Dietrichsons kjennskap til både Jacob Burckhardts, Johann Winckelmanns og Troels Lunds arbeider på 1870- og 80-tallet. De to første kan knyttes til en tidlig kulturhistorisk tenkning fra omkring 1800, og den siste til en senere i andre halvdel av 1800-tallet som blir til i en kritikk av historismens ensidige konsepsjon av historie som statenes politiske historie.²⁵¹ De to første var referanser for Dietrichsons arbeider om antikken, mens Lund dukker opp i forbindelse med hans

²⁵⁰ Nicolaysen i Falke, *Kunsten i Huset: Studier over Vaaningens Dekoration og Udstyr*, VIII.

²⁵¹ Se Peter Burke om denne enheten av kunst- og kulturhistorie i *Varieties of cultural history* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1997). Troels Lund, *Om Kulturhistorie* (Kjøbenhavn: Reitzel, 1894).

arbeider om drakthistorie. Da Dietrichson skrev om billedkunsten i 1879 i det andre bindet av *Det skönas verld*, skrev han om den som noe som startet i oldtiden – både som en enhet av kunst- og kulturhistorie.²⁵² Antikken omfattet for Dietrichson både den gresk og romerske antikken, og tidligere egyptiske sivilisasjoner.

I tematiseringen av Egyptisk kunst ser man en innfallsvinkel preget av en blandet kunst- og kulturhistorie. Ifølge Dietrichson var Egyptisk kunst preget av regelmessighet og uforanderlighet, fordi den egyptiske kulturen ellers var vant med repeterende eller tilbakevendende fenomener gjennom Nilens årlige oversvømmelser som la fra seg et fruktbart slam som dannet livsbetingelsene for verdens eldste kultur. Kunst- og kulturhistorie var knyttet direkte sammen, det første eksisterte som frukten av den andre. En slik sammenkobling mellom klima og kunst var sentral i den eldre (klassisistiske) kulturhistorien, særlig hos Winckelmann.²⁵³ Synspunktet om kunsthistorien som frukten av kulturhistorien, ble i *Det skönas verld* også uttrykt mer prinsipielt, som en historisk tilnærming. Kunsthistoriens oppgave var å vise «det konstkönas uppenbarelse i dess utveckling i tiden».²⁵⁴ Men i tillegg skriver Dietrichson at dette innebærer å gi et bilde av de ulike «folkens fantasiverksamhet», slik at kunsthistorien på den ene siden er estetikkens supplement, på den andre et historisk vitnesbyrd om det kunstskjønnens «sammanhänger med kulturhistorien och den allmänna verldshistorien». Derfor var det for Dietrichson en uløselig sammenheng mellom kunsthistorie og kulturhistorie: «Konsten är kulturilifvets blomma, kunsthistorien er sålunda lösryckt från sin rot, såvida hon icke skildrar konstens plats i det hela, stora kulturilifvet».²⁵⁵

Kunstarkeologi var i utgangspunktet en vitenskapelig tilnærming i studier av arkeologiske funn fra antikken. Som betegnelsen av antyder var den avgrenset til de arkeologiske funn som ble regnet som kunstferdige. Men for Dietrichson betød ikke det en adskillelse fra en bredere kulturhistorie. For ham var kulturhistorie i mindre grad knyttet til redskaper og teknikk og mer til religionshistorie. Religion var det aller

²⁵² L. Dietrichson, *De bildande konsternas historia, populärt framställd*, Bind 2, *Det skönas verld – Estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten* (Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1879), 12 ff.

²⁵³ Burke, *Varieties of cultural history*, 18.

²⁵⁴ Dietrichson, *De bildande konsternas historia, populärt framställd*, 2, 4.

²⁵⁵ Ibid.

viktigste ved kulturhistorien, og kunstarkeologien var en måte å avdekke den religiøse forestillingsverden som ytret seg i det materielle kunstverket. Dietrichson fulgte her et tredelt skjema der orientens forestillingsverden kom til uttrykk i arkitekturen, antikkens i skulpturen, og kristendommens i maleriet.²⁵⁶ Materialet kunstarkeologien arbeidet med hadde status som *monumenter*, men det kunne være materiale av både skriftlig og gjenstandsmessig art. Det som gjorde en undersøkelse «kunstarkeologisk» var at den ikke avgrenset seg til skriftlige kilder, men i tillegg benyttet seg av gjenstander lot dem ha en selvstendig kildeverdi ved siden av litteratur.

Dietrichsons bok om Antinoos fra 1884 hadde undertittelen «eine kunstarchäologische untersuchung». Antinoos ble i antikken dyrket som en ung vakker mann og var et yndet motiv for gresk og romersk skulptur. Det vesentlige i denne sammenheng er ikke hva Dietrichson skrev om temaet, men hvordan og hvilke metodologiske implikasjoner det kunne ha for kunstindustrien mer allment. Boken tok for seg Antinoosfiguren i antikken gjennom å behandle skulptur, smykker, mynter, malerier, byggverk, innskrifter og litteratur, som originalkilder til Antinoos kunst- og kulturhistoriske betydning. I tillegg til å være et sentralt perspektiv i studiet av antikkens kunsthistorie var kunstarkeologi en metodisk og idémessig ressurs som ble overført til beskrivelsen av kunstindustrielle gjenstander fra nyere historie. Kunstarkeologien ble en modell for beskrivelsen av kunstindustrielle gjenstander i museet. Selv om det i utgangspunktet var antikk skulptur som var det tematiske feltet, ga kunstarkeologien også et perspektiv og et grunnlag for å beskrive alle slags eldre kunstindustrielle gjenstander. Hvordan påvirket så kunstarkeologien kunstindustriens historiske beskrivelse konkret?

I det arkeologiske perspektivet lå det i praksis også en oppfatning av hva som medierte mellom fortid og nåtid. Et av de viktigste elementene i avgrensningen av kulturhistorie mot historie var gjenstanders egenartede epistemologiske verdi.²⁵⁷ Dietrichson kjente til og refererte til Jacob Burckhardt i *Antinoos*. Burckhardt kan knyttes til etableringen av kulturhistorie som egen disiplin, og han definerte

²⁵⁶ *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne: et indledende kunsthistorisk Omrids*, Dietrichson, L (Christiania: Mallings, 1862), 14.

²⁵⁷ «Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet» *Kunst og kultur 1911–1912*(1912): 141.

kulturhistorie ved skillet mellom tekst og spor. Ifølge Assmann prioriterte Burckhardt spor over tekst, siden de materielle spor ga et mer umiddelbart og autentisk bilde av fortiden, og det var dette som var grunnlaget for kulturhistorie.²⁵⁸ Om en slik autentisitet sier ikke Dietrichson noe eksplisitt om, men vi vet fra gjennomgangen av samlingene i kapittel 1 at stempelmetaforen var sentral i beskrivelsen av «rester af Norges egen Folkeindustri», tingene bar «vor Nationalitets eiendommelige Stempel».²⁵⁹ Hvordan kunstarkeologien falt inn under en dreining mot kulturhistorie og dannet et utgangspunkt for hvordan forholdet mellom tekster og ting ble ordnet i forbindelse med samlinger av kunstindustri, kan vi lese ut av det Dietrichson skrev om norsk treskjærerkunst i 1878. Tematisk dekket dette en del av samling for norsk folkeindustri, og fra beskrivelsene av treskjæring i Groschs katalog fra 1892 ser det ut til at en del av opplysningene herfra er innarbeidet i beskrivelsen av gjenstandene. Denne teksten var en av de første arbeider fra Dietrichson som forsøkte å kombinere kildekritiske metoder med et historisk avgrenset emne omkring en bestemt krets av gjenstander.

Når det gjelder det materielle og arkeologiske aspektet kan man notere seg at teksten var skrevet som en dedikasjon til antikvar Nicolaysen, og til det arbeidet han og J. C. Dahl hadde gjort for å skrive og avtegne kilder til treskjærerkunsten. Ved siden av selve gjenstandene i Oldsaksamlingen, fremhevet Dietrichson at Nicolaysens og Dahls publikasjoner hadde «næsten været min eneste Kilde».²⁶⁰ I Oldsaksamlingene kom han dessuten i kontakt med Oluf Rygh, Norges første professor i arkeologi. I behandlingen av stoffet ser man hos Dietrichson en kobling mellom arkeologisk tenkning og arkeologiske funn, og den stilhistoriske beskrivelsen av treskjæringen. I undersøkelsene av treskjærerkunsten viser det seg en fortrolighet med arkeologiens treperiodesystem: steinalder, bronsealder, jernalder. Denne brukes til å utvikle en datering/tidfesting av den norske treskjærerornamentikken. Dette likner på elementene av en kunstarkeologi i *Det skönas värld*, der Dietrichson på det langt mer generelle spørsmålet om kunstens opprinnelse, svarer ved hjelp arkeologien. Steinalderen viser

²⁵⁸ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 197.

²⁵⁹ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 10.

²⁶⁰ *Den norske Træskjærerkunst: dens Oprindelse og Udvikling: en foreløbig Undersøgelse*, VI.

ifølge Dietrichson en mangel på en utviklet ornamentikk, mens bronsealderen hadde tatt et langt skritt når det gjelder ornamentikk. Likevel er det først med jernalderen at «vi» – Norden – trer inn i den «historiska tiden», det vil si den der det er verd å skrive og fortelle om ornamentikken.

Med andre ord kan begreper og kilder fra arkeologien for Dietrichson brukes til å svare på spørsmål som angår den historiske utvikling av kunsten, og herunder treskjærerkunsten som en form for kunstindustri. Men ikke bare svarer arkeologien på spørsmål stilt av kunsthistorien, den genererer nye problemstillinger for kunsthistorien og kunstindustrihistorien. Spørsmålet om treskjærerkunstens opprinnelse i forhistorisk tid var et slikt spørsmål. Dietrichson stilte det som et spørsmål som kunne besvares empirisk. Dens opprinnelse har to kilder: den norske forhistoriske jernalders ornamentmotiver, og den europeiske romanske steinarkitekturs ornamentikk. Ved å sammenlikne tingenes form, forsøker Dietrichson å vise at mønstrene fra ornamentene i jern og stein overføres til treskjæringen. Med denne metodikken ble treskjærerkunstens historiske tid utvidet betydelig. Kunstindustriens historie kunne da i prinsippet også studeres arkeologisk. At denne kunstarkeologien koblet sammen kunsthistorie og kulturhistorie, er klart fordi ornamentikken da plasseres inn i en bestemt folks utvikling og materielle vilkår – tilgang på tre versus tilgang på stein. Men det vesentlige vitenskapshistoriske poenget er at det ble tilført en temporal dybde til kunstindustri som var utenkt og utenkelig uten et kulturhistorisk perspektiv som støttet seg til en arkeologisk metodikk. Ved hjelp av arkeologi og typologisk sammenlikning kunne kunstindustriens historie skrives med en helt annen tidsdimensjon enn den tause forbildepraksis som i seg selv sa lite om hva slags fortid tingene stammet fra.²⁶¹

At arkeologi, kunsthistorie og kulturhistorie skulle henge sammen, var for Dietrichson klart ikke bare fordi et gitt «jordsmonn» gjorde en bestemt kunstnerisk utvikling mulig, men også fordi det i det vesentlige handlet om evnen til å tyde gjenstander og om fortolkning av «*formens betydning*».²⁶² Man kunne da tenke seg at skrevne eller trykte tekster ikke hadde noen interesse i et historisk studium av

²⁶¹ Jeg kommer tilbake til typologisk metode mot slutten av kapitlet.

²⁶² Dietrichson, «Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet.»

kunstindustrien, i alle fall ikke som kilder eller vesentlige informasjonsbærere av kunstindustriens fortid. Kristiania kunstindustrimuseum samlet dessuten i liten grad på tekstlige kilder til kunstindustrien: for hva skulle det være, dersom det var gjenstandenes form som fortalte om deres historie? Likevel er det for Dietrichson ingen entydig overlapping mellom kunstarkeologi som teori og kunstindustri som felt, og i boken om treskjærerkunsten brukte han litteratur både som primærkilder til kunstindustrien på 17- og 1800-tallet, og som sekundærkilder i form av kunstnerleksika som selv bygget på skriftlige primærkilder. Med dette endrer også fremstillingen av treskjæringen fokus fra den rent materielle beskrivelse, til å trekke inn kunstnernavn og slik knytte et spesifikt individ til tingene som deres produsenter/kunstnere. Derved dekket Dietrichsons fremstilling av treskjærerkunsten både forhistorisk og historisk tid, og det var ikke noe poeng for ham å trekke et rigid skille mellom arkeologi og historie. Forsøkene på å skille tekster fra gjenstander som kilder gikk han senere resolutt til angrep på, og trakk omkring 1910 frem utviklingen av filologien som et (skrekk)eksempel på et kunstig skille. Opprinnelig hadde studiet av de «klassiske folk» startet både som et språklig og arkeologisk studium. Men i løpet av «den synkende humanismens senile tid» i det 17. århundre, fikk den sin «formalistiske grammatisk leksikalske karakter».²⁶³ Det var ifølge Dietrichson først fra 1870-tallet at man, som følge av tyskernes arkeologiske utgravninger i Hellas, fikk øynene opp for at det filologiske studium ikke lenger kunne være rent språklig, men måtte være et «arkæologisk og kulturhistorisk studium».

Kunstindustriens stilhistorie mellom to temporale sjikt

Kunstarkeologien som perspektiv på kunstindustrien ser ut til å ha gått hånd i hånd med det erindringsrettede produksjonsbegrepet jeg skisserte i kapittel 3. De eksakte beskrivelser og gjenstandsnære historieoppfatning kunne enkelt kombineres med den selektive/forbildeorienterte minnepraksis i samlingsvirksomheten. Så lenge historien i hovedsak var en historie om og av ting, kunne den kombineres med et forhold til gjenstander som vi har sett var preget mer av erindring, enn av historiske fortellinger med ambisjoner om representativitet for bestemte perioder eller kulturer.

²⁶³ Ibid., 140.

Periodebegreper og stilhistoriske kategorier var i første rekke sorteringsmekanismer for gjenstander, og bare i andre rekke reelle forskningsobjekter og historievitenskapelige problemområder. Som vi så over kunne fortegnelser og kataloger operer med et skille mellom perioder, men disse periodene ble ikke i seg selv problematisert. Den formen for vitenskapelig virksomhet som Kristiania kunstindustrimuseum drev med frem til omkring 1920-tallet overlappet med den erindringspraksis og aktualitetsorientering som preget museet i samme tidsrom. Samlingsvirksomheten løsrev gjenstander fra konteksten de stod i, gjenstandene måtte være «smukke, karakteristiske og hensigtsmæssige Kunstindustriprodukter», samtidig som det ble opparbeidet «historisk-kritiske» beskrivelser av Grosch, Nicolaysen og Dietrichson.²⁶⁴

Da forbindelsen mellom kulturhistorie og kunsthistorie så gikk i oppløsning som en faglig plattform for Kristiania kunstindustrimuseum i løpet av 1920- og 30-tallet, var følgene at periodisering og stilpåvirkning ble et distinkt vitenskapelig problem og at de stilhistoriske kategoriene ikke lenger kunne tas for gitt fordi selve oppkomsten av ulike stiler ble noe som varierte i tid og rom. Den monumentale kunstindustri ga ingen representativ beskrivelse av stilhistorie, men forutsatte mer eller mindre at kunstindustriens historie var den samme måte på alle steder. Da Kielland og Grevenor skrev om kunstindustriens historie i *Norsk kunsthistorie* på midten av 1920-tallet, var det nettopp dette som hadde endret seg i forhold til Dietrichsons kunstindustrihistorie; det var de historiske kategoriene som dannet ryggraden i kunstindustriens historie, og stilhistorien hadde blitt gjenstand for nasjonal/kulturell variasjon. La oss se mer konkret på forskjellene i bruken av periodisering og på hva stilhistorie skulle si om kunstindustrien, ut fra to punkter: først hva slags periodisering det var snakk om, og deretter ut fra betydningen av stedliggjøringen (nasjonaliseringen) av stilhistorien.

Når man snakker om stilhistorie i Kristiania kunstindustrimuseum var det egentlig snakk om to sett av periodiseringer. For det første var det tredelingen i antikk, middelalder og nytid, og for det andre er var snakk om de egentlige stilhistoriske

²⁶⁴ Se gjengivelse av statutter i; Dedekam, *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti aar: 1876–1926*. Dietrichson, *Fra kunstens Verden: Foredrag og Studier*, 291.

begreper – gresk, romersk, arabisk, bysantinsk, romansk, gotisk, renessanse, barokk, rokokko, Louis 16de, empire, nyklassisisme, historisme. Den siste inndelingen varierte noe med hensyn til videre fininndelinger, særlig når det gjaldt hva som hørte til «nytiden» og i hvilken grad nytiden var et meningsfullt begrep for å beskrive samtiden. I Dietrichsons opplegg for kunstindustrimuseet i 1886 klassifiseres gresk og romersk stil under antikken som overgripende periode, bysantinsk, arabisk, romansk og gotisk under middelalderen, mens renessansen og barokken nevnes i forbindelse med moderne tid.²⁶⁵ Som vi skal se forsvant denne «dobbeltprioriseringen» mot 1920-tallet. La meg imidlertid først forklare hva en slik dobbelthet innebærer med tanke på hvilke kategorier historisk tid da ble tenkt ut fra.

De to settene kan med Levi-Strauss' begreper forstås som en sammensetning av to ulike historiske koder, eller med Koselleck kan man snakke om to distinkte sjikt av temporalitet hvor den ene var innrettet mot langtidsstrukturer, den andre mot mellomlange varigheter.²⁶⁶ Det vil si at de omfatter to forskjellige klasser av data, og at dateringer av hendelser eller gjenstander bare gir mening ved å referere til den samme klassen av data.²⁶⁷ Rent kronologisk kan man da snakke om årtusenhistorie, århundrehistorie, årshistorie, dagshistorie, timesthistorie osv. Dersom man for eksempel peker på det andre århundret etter Kristus og Romerrikets nedgangstid som begynnelsen for den kristne kunsten – som Dietrichson gjør – gir det bare mening dersom man snakker ut fra en kronologi knyttet til antikk, middelalder og nytid. Periodiseringen er forutsetningen for identifisering og gruppering av relevante «data», eller sagt med Koselleck så gir ulike historiske metodologier ulike vilkår for erfaringens temporale strukturer.²⁶⁸ Verdenshistorie og stilhistorie kombinerer to prinsipper. Den første inndelingen stammer ifølge Koselleck fra humanismens tid, og ble på kontinentet vanlig å bruke om all historisk tid fra omkring andre halvdel av

²⁶⁵ *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 11.

²⁶⁶ I dette tilfellet snakker vi om to konkurrerende langtidsperspektiver, men begge forutsetter generasjonsoverskridende erfaringer og fortidene det er snakk kan bare rekonstrueres gjennom historievitenskapelige metoder. Det kan ikke være en fortid som erfares direkte som en del av en felles overlevert forståelsesramme. Koselleck, *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 56.

²⁶⁷ Claude Lévi-Strauss, *Den ville tanke* (Oslo: Spartacus, 2002), 282.

²⁶⁸ Koselleck, *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 56.

1600-tallet.²⁶⁹ Denne inndelingen kan betegnes som «verdenshistorisk» (og kanskje «historiefilosofisk») fordi den ble brukt i flere europeiske land som en felles historisk utviklingsprosess for kontinentet.²⁷⁰ Den skapte en bevissthet om at den nye tiden var en *nytid* eller en moderne tid. Det siste settet av inndelinger er av nyere dato enn humanismens tredeling av historien, og var, da den ble tatt i bruk av Dietrichson på 1870-tallet, en begrepsmessig nyvinning innenfor kunsthistorien på kontinentet fra omkring 1850-tallet.²⁷¹ Som jeg nevnte i kapittel 2, var periodiseringen særlig viktig for kunstindustrihistorisk samling.

Ser man på relasjonen mellom den verdenshistoriske inndelingen og den stilhistoriske da museet lanserte sitt samlingsprogram i 1886, ble tredelingen i antikk, middelalder og nytid brukt som en grovinndeling som ble videre differensiert ved hjelp av stilhistoriske perioder som underperioder innenfor tredelingen.²⁷² Forsøket på å innordne stilhistorie i verdenshistorie, illustrerer igjen hvordan kulturhistorie og kunsthistorie ble holdt sammen i kunstindustrimuseet i Dietrichson-tiden. Inndelingen i antikk, middelalder og nytid hadde for Dietrichson i utgangspunktet ikke med noe kunstens eller kunstindustriens historie å gjøre. Da Dietrichson tok i bruk denne tredelingen i *Det skönas värld*, både i første bindet fra 1870 og andre bindet fra 1879, var det dels som en inndeling av ulike politiske systemer og statsformer, dels som en religionshistorisk inndeling med kristendommen som strukturerende prinsipp. Antikken, middelalderen og nytiden er politiske systemer, og for Dietrichson beskriver også nytiden hans samtids politiske virkelighet, som vi har sett som en postrevolusjonær tid, og som en tid som han oppfattet som i sin begynnelse, som verken hadde kommet til modning eller kommet til sin slutt. I det andre bindet av *Det skönas värld*, som er den egentlige kunsthistoriske fremstilling, ble tredelingen begrunnet med at kunstens og religionens historie gikk hånd i hånd.²⁷³ Egentlig var det bare to «perioder» å snakke om ifølge Dietrichson, den religiøst bestemte og den

²⁶⁹ *Futures past: on the semantics of historical time*, 17.

²⁷⁰ Ifølge Karl Löwith ble termen «historiefilosofi» i en moderne forstand først brukt av Voltaire omkring 1760, *Meaning in history* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), 1.

²⁷¹ Stilhistorie som kunsthistorisk grunnbegrep stammer blant annet fra Burckhardt som tok dette i bruk etter omkring 1850. Dietrichson hadde lest Burckhardt i alle fall på 1870-tallet.

²⁷² Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 11.

²⁷³ *De bildande konsternas historia, populärt framställd*, 2, 1.

absolutt verdslige kunstens tid, men samtidig falt den religiøst bestemte tiden i to perioder, der den kristne religionen markerte middelalderens kunst.

Både Dietrichson, Grosch og Falke brukte den verdenshistoriske tredeling som en periodisering som kunne romme all kulturhistorisk utvikling. Verdenshistorien var et temporalt kontinuum som rommet alle («kulturfolks») historie. Den gikk for både Dietrichson og Falke tilbake til egypterne, som var de eldste «kulturfolk» man kjente. Falke og Dietrichson satte dermed kulturhistoriens begynnelse – merk at menneskets utviklingshistorie eller naturhistorie ikke er med i denne historien – til omtrent 3000 år f.Kr., fordi det var den alderen 1870-tallets arkeologiske forskning satte på levninger av kanalanlegg, pyramider og annen orientalsk kunst funnet i Egypt.²⁷⁴

Kunstindustriens historie føyes så inn i denne verdenshistoriske utviklingen, og blir i og med «trangen til ornamentering» et historisk fenomen som er like gammelt som den eldste kjente historien selv; menneskets selvkultivering er «opprinnelig» og konstituerende for det menneskelige som sådan – det er bare dyr som ikke er opptatt av «det skjønne». Både for Dietrichson og Falke startet kunstindustriens historie i Oldtiden, selv om kunstindustrien samtidig ble lansert som et «nytt ord for en ny tid», som vi så i kapittel 1. For Falke ga dessuten arkeologien grunnlag for en forfallshistorie, der det menneskelige arbeidets opprinnelse startet med gullalderen, som ble forstått både konkret og symbolsk, som tiden for det mest utsøkte og raffinerte arbeidet som senere forfaller og gradvis forsvinner. Falke skrev at det ser ut til at historien skulle gi myten om gullalderen rett; det var ikke slik arkeologiens treperiodesystem hevdet at det var en fremadskridende utvikling fra steinalderen, til bronsealderen og jernalderen, utviklingen ga for ham «snarere et modsat Indtryk», og at oldtiden stod på et «højere kulturtrin».²⁷⁵ Også Dietrichson satte Oldtidens kunst svært høyt og så på det som en forløper til antikkens kunst, som vi jo har sett på mange måter dannet det evige forbildet for kunsten og kunstindustrien.

Selv om både Falke og Dietrichson ser ut til å ha vært fristet til å tolke treperiodesystemet i en mindre fremskrittspregret retning enn den teknologisk

²⁷⁴ Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, 11. Dietrichson, *De bildande konsternas historia, populärt framställd*, 2, 8.

²⁷⁵ Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, 10.

orienterte arkeologien, utgjorde verdenshistoriens tre avsnitt likevel en sammenhengende utviklingslinje i kunsten og kunstindustrien. Ser vi på Dietrichsons sammenføyning av verdenshistorie og stilhistorie, bestod antikken av tre underperioder/kategorier (Orienten, Grekenland, Roma), middelalderen av fem (gammelkristen, bysantinsk, islamittisk, romansk, gotisk), og nytiden av tre (renessansen, barokken, moderne renessanse).²⁷⁶ Forholdet mellom de to nivåene er som forholdet mellom store og små brudd, der verdenshistoriens perioder angir det overordnede «princippet», mens stilhistorien tilfører den en etableringstid, en blomstringstid og en forfallstid. Den ene perioden begynner alltid der den andre slutter, og slik dannes én sammenhengende historisk linje, uten lakuner og brudd. Det viktigste «produktet» av at stilhistorien underordnes verdenshistorien er at kunstindustrien dermed får en dyp og lang historisk utvikling den er en del av.

Den gjorde det dessuten mulig å tilskrive stilhistorien et mentalitetsmessig eller åndelig prinsipp som de spesifikke stilhistoriske periodene var ulike uttrykk for. Som Dietrichson skriver «Och var formen, såsom det andligas fulla uttryck, den antika konstens princip, så är innerligheten, dold i formen, den christna konstens; en innerlighet, som så mycket den kan uttalar sig i formen, och genom denna låter oss ana hela andens djup».²⁷⁷ Og selv om bysantinsk, arabisk, romansk og gotisk stil formmessig er forskjellig, rommer de alle denne «andens djup», og har sin egen form for fantasi som til forskjell fra Hellas' planleggende fantasi var en konstruerende fantasi.²⁷⁸ Men denne verdenshistoriske utvikling er også en historie som springer fra sted til sted. Det vil si at de ulike periodenes rekkefølge også er en rekkefølge av hvilke land og nasjoner som definerer prinsippene i den verdenshistoriske utvikling. Det er ikke slik at alle land og steder er like viktig i de ulike periodene, men heller slik at historiens prinsipper/ånd beveger seg fra sted til sted: «Orienten aflöses af Hellas, Hellas af Rom; i medeltidens verld herrska [...] två inbördes motsatta rivaliserande folk [...] Italien och Tyskland, kyrka och stat».²⁷⁹ Samtidig var en mer differensiert

²⁷⁶ Dietrichson, *De bildande konsternas historia, populärt framställd*, 2, 2.

²⁷⁷ *Ibid.*, 249.

²⁷⁸ *Ibid.*, 251.

²⁷⁹ *Det skönas verld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 165.

stilhistorisk inndeling virksom allerede på 1870-tallet, slik at jeg mener man kan si at det her er et klart tilfelle av en historisk erfaring som er strukturert langs to ulike temporale sjikt med to ulike forandringshastigheter innebygget i seg. Denne dobbeltheten er dessuten et argument for at tidserfaringene omkring museet i Dietrichson-tiden var mer sammensatt enn det en skulle forvente ut fra teorien om et moderne tidsregime. Der er produksjonen av epokale brudd og følelsen av at historien utfolder seg «her og nå» har blitt fremmet som avgjørende kjennetegn.²⁸⁰

Idéhistorikeren Sven-Eric Liedman betegner som nevnt innledningsvis oppmerksomheten som blir rettet mot at tiden en lever i her og nå er unik og i forandring som en «samtidfølelse» som er et av de tydeligste trekk ved den moderne historieoppfatning. Ifølge ham er denne vel så viktig som den «rene, ukompliserte fremskrittstroen», eller rettere sagt at den opptrer sammen med «samtidfølelsen». Men som vi ser hos Dietrichson ble samtidig «nytiden» sett på som en tid han og kunstindustrimuseet fremdeles var innenfor, og det hadde de for så vidt vært lenge, slik at dens «samtidighet» strakte seg relativt mange år tilbake. Og mye lenger enn stilhistoriens begrep for det «moderne», som er tydeligere preget av en bakenforliggende «samtidfølelse» som gjør at historien utfolder seg «her og nå».

Romliggjøringen av kunstindustriens historie

For Dietrichson var en nasjon et historisk subjekt og som sådan en åndsmessig størrelse. Eller rettere sagt så ga nasjonene en ramme for å undersøke kulturhistorien, men det som man avdekket i denne rammen var til slutt en mentalitet eller ånd som ga visse vilkår for å skape kunst.

Vi skola betrakta historien som skönhetens guldgrufva, nationerna som estetiska objekt d.v.s. undersöka det sköna skådespel, deras historia erbjuder, då vi deremot på en mera framskriden ståndpunkt skola betrakta dem som estetiska

²⁸⁰ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 155. Liedman, *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden*, 115.

subjekt, d.v.s. betrakta, hvad skönt deres fantasi skapat, och så slutligen i konsthistorien betrakta deres konstalster.²⁸¹

I Grevenors og Kiellands fremstillinger av kunstindustriens historie var det ikke lenger noe forsøk på å brette ut en gang fra antikken, over middelalderen til nytiden, eller på å koble kunstindustriens historie med ulike nasjonale anlegg for skapende fantasi. I stedet for en vektlegging av kontinuiteten mellom kunstindustrien i nået og kunstindustriens urhistorie, kom det undersøkelser av hvordan ulike stilvarianter ble mottatt og transformert i Norge. Det var heller ingen åndelig eller religiøs drivkraft som stod «bak» og forklarte kunstindustriens materielle manifestasjoner. Og i stedet for en tredeling av historien kom en differensiering som dels bygget direkte på stiler, dels på århundrer som distinkte historiske enheter. I periodeinndelingen man ser i *Norsk kunsthistorie*, publisert 1925–27, er de kulturhistoriske og religionshistoriske begreper mer eller mindre forlatt, og det er kunstindustriproduktene motiver, form og dekor som danner innholdet i de ulike stilretningene. Grevenor skriver for eksempel om *Kunstindustrien i det 16. og 17. aarhundre* og nevner i og for seg middelalderen som kjennetegnet ved understrekning av konstruksjon og oppbygning, men dette er verken uttrykk for et tidstypisk åndelig alvor eller for en bestemt form for «konstruktiv fantasi», som Dietrichson opererte med tidligere.

Dessuten er det slik at i inndelingen av de tidsrom tekstene om kunstindustrien skal dekke, ser vi at det med mulig unntak av «kunsthåndverket i middelalderen», i stedet har kommet på plass en inndeling som deler opp og grupperer i århundrer: først det 16. og 17. århundre under ett, så det 18. århundre, og så det 19. og 20. århundre samlet i ett kapittel. Som nevnt over er disse århundrene selv ordnet som en del av en kunsthistorie som strekker seg fra «Norsk kunst i de ældste» tider skrevet av Haakon Shetelig, over vikingtiden, til middelalderen, også så over det 16., 17., 18., 19. og 20. århundre som benevnt ved rene kronologiske kategorier. Til forskjell fra den eldre kultur- og kunsthistorien, er det imidlertid underordnet om tiden mellom det 16. og 20. århundret skal karakteriseres som nytid eller moderne tid, for hvert århundre

²⁸¹ Dietrichson, *Det sköns verld: estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 136.

inneholder karakteristiske trekk i seg selv. Med andre ord var det et skifte av historisk skala fra lange til kortere varigheter, og med århundrehistorien ble også tiden ordnet rent kronologisk – abstrakte tidsenheter dannet utgangspunktet for historiens innhold. Videre ble kunstindustriens historiske tyngdepunkt lagt lenger opp mot nåtiden. Der Dietrichson viet like mye plass til antikken, middelalderen og nytiden, er den overveiende delen av historien av Grevenor og Kielland viet de siste 3–400 års utvikling. Historien ble i en forstand yngre, og det som hørte til det forgangne rykket helt inn på nåtiden, avstand i tid ble også erfart *innenfor* nytiden. Kunstindustrihistorie i denne varianten *var* noe mer entydig med tanke på forholdet mellom tidserfaringer og tidsregime. Logikken her var nettopp større grad av entydiggjøring av periodiseringen og en forflytning av historien til utfoldelsen i nåtiden.

Det som skjedde var at de ulike århundrene ble vitenskapelige (problem)områder i seg selv. De kunne ikke lenger fylles med innhold ved å overføre den tyske kunstindustrihistoriske litteraturs periodiske inndelinger. Århundret ble et historisk-empirisk forskningsområde. Århundrer ble behandlet som potensielt ulike og unike for hvert enkelt land eller område. Kunstindustriens stilutvikling blir gjenstand for en ideografisk historisk vitenskap, der særskilte trekk ved kunstindustriens historie skal skrives frem, og holdes opp mot utviklingen i andre land. Forskjellen mellom den gamle og nye historieskriving for kunstindustrien ble at den gamle fortalte en helt generell og universell stilhistorie fordi stilhistorien var underordnet det tredelte skjema, mens den nye fortalte en mer komparativt anlagt kunstindustrihistorie der tiden ble romliggjort og historien tilpasset ulike geografiske utviklingsbaner.

Leser man Grevenor og Kielland i *Norsk kunsthistorie* er det tydelig en ny interesse for det norske som går utover den formen for norskhet som kjennetegnet tenkningen bak samling for norsk folkeindustri. I og for seg var Norge gjenstand for samlingsvirksomhet i Kristiania kunstindustrimuseum på 1880- og 1890-tallet og gjennom den «indenlanske» siden av industrihistorisk samling, men i stedet for å legge opp til en direkte korrespondanse mellom inn- og utland når det gjaldt «prøver» på gjenstander i antikk, middelaldersk eller moderne stil, slik særlig museets metallsal gjorde på 1880- og 1890-tallet, dannet Grevenor og Kielland egne begreper og mer empirisk avgrensede anvendelser av stilhistoriske begreper. Med utviklingen på 1920-

og 30-tallet var det ikke så mye snakk om å gjenkjenne «prøver» på foregitte historiske perioder, som å kartlegge variasjoner av stilhistorien. For Kiellands del innebar for eksempel det at han skulle behandle «[...] det 19. aarhundredes kunstindustri under ett [...]», så tvang «De ganske særlige og forskjelligartede forhold hvorunder utviklingen er foregaaet [...] at behandle dens faser ut fra vidt forskjellige synspunkter».²⁸² På den ene siden var det snakk om det 19. århundre som en historisk enhet, på den andre måtte det 19. århundrets empiriske variasjon håndteres ved å dele den opp i den «siste almindelige stil [...] empiren», så stilforvirringen som kom til omkring 1840 og varte til 1900, og så «vor egen tids stræben efter sanering og konsolidering av kunstindustriens formsprog». Og kunstindustrien i Norge i det 19. århundre hadde også en spesifikk utvikling. «[T]il trods for stilens almeneuropæiske klassiske idealer, dog kan tale om en norsk empire».

Med tanke på inndeling av fortiden innebar også forskyvningen av den norske kunstindustrien fra samling for norsk folkeindustri til industrihistorisk samling, at den norske kunstindustriens fortid ble delt i en slags «primitiv» eldre fortid og en «kultivert» og yngre fortid. I løpet av 1930-tallet ble dette skillet mellom en kultivert bymessig kunstindustri og en mer primitiv rural kunstindustri oppgitt, og i stedet ble «Det norske galleri» åpnet i 1939, som inneholdt norsk kunstindustri både fra by og land. Kriteriet for å ta gjenstander inn i denne samlingen var ganske enkelt kvalitet og at de var laget i Norge. Men hos Dietrichson var norskhet og fortid sammenflettet gjennom en fortid som var viktig på grunn av dens urgamle karakter, slik den viste seg i «folkeindustrien» og hos bonden. Verdien stammet fra folkeindustriens plass i et lengre historisk forløp strukturert etter tredelingen i antikk, middelalder og nytid. Hos Dietrichson kan det dokumenteres en interesse for å vise at den norske treskjærerkunsten hadde sin opprinnelse, på den ene siden i jernalderens motiver, og på den andre i de romanske steinkirkers ornamenter. Og dette peker i seg selv enda lenger tilbake «Begge Kilder udspringe altsaa fra den **antike Kunst**».²⁸³ For Dietrichson var den gamle norske treskjæringen, sammen med sølvarbeidene og

²⁸² Thor B. Kielland, «Kunstindustrien i det 19. og 20 aarhundrede,» i *Norsk kunsthistorie*, (red.) Harald Aars, et al. (Oslo: Gyldendal, 1927).

²⁸³ Dietrichson, *Den norske Træskjærerkunst: dens Oprindelse og Udvikling: en foreløbig Undersøgelse*, 23. [Dietrichsons uthevinger].

vevingen av tekstiler, en del av et prosjekt om å skrive deler av Norges kulturhistorie inn i *renessansen*. Dietrichsons intellektuelle motiver for å vektlegge samling for norsk folkeindustri var en bestemt historisk teori om at det også i Norge hadde vært en renessanse som bygget på landets egne forutsetninger, men som hadde de kvaliteter som kjennetegnet den opprinnelige italienske renessanse i form av den «fria personliga skönhets moment». Å påvise antikken i Norge var viktig fordi det kunne begrunne at renessansen i Norge var en gjenfødelse av uttrykksformer som hadde sin rot der. Middelalderen og dansketiden ble av Dietrichson betraktet som en forfallstid, men som samtidig bevarte elementer som ble viktige i «Norges Renaissances». I den norske kunsthistorien som Dietrichson skrev på 1880-tallet, men ikke ble publisert i hans levetid, skrev han uttrykkelig at «thi i denne med Middelalderens Aske saa rigelig gjødede Jord kunde en ny tid netop plante sine Spirer med Haab om engang at se en frugtbar Høst imøde, og en langsomme og stille, længe umærkelige, men dog sikre og uafledelige Væxt, Landet fra hin Tid af viser os, forsikrer os dog om, at ogsaa «mellem golde, norske Fjeld» havde Renaissancen og Reformationen nedlagt sine Spirer [...] I det dybeste Forfaldets Tid dannes Grundlaget for vort Lands Gjenfødelse».²⁸⁴

Med Kielland blir den norske kunstindustrien langt tettere knyttet til utviklingen av *nye* stiler i Europa, og til hvordan Norge følger med i utviklingen og er i stand til å plukke opp og transformere det nye. Med Kielland forlates også Dietrichsons idé om en norsk renessanse, og samling for norsk folkeindustri mister noe av sin betydning i og med at tolkningen som lå i tredelingen av alle former for kunst i antikk, middelalder og nytid ikke lenger har samme gjennomslagskraft. Samlingen er i 1926 fremdeles viktig for museet, men beskrivelsen av den er mer fri i forhold til begreper som nasjonalitet og opprinnelse, og det er ingen motstilling av renessansen mot «forfallstiler». For Kielland og Grevenor var ikke lenger de historiske nøkkelbegreper opprinnelse og gjenfødelse, men heller impulser og (ikke minst) *mottakelighet*. Kunstindustriens historie ble heller en historie om hvordan de «førende klasser» tok opp og gjorde kontinental stilutvikling til sin egen. Her er de helt på linje med hovedtrekkene ved den stilkritiske metoden som ble brukt i kunsthistorien slik den ble skrevet av blant annet Lexow fra omkring 1920-tallet. Det program som Lexow

²⁸⁴ *Norges kunsts historie: 2: Renaissance og dansketid*, (Oslo: Messel, 1993), 6.

formulerer for kunsthistorien i 1926, kunne vært Kiellands og kunstindustrihistoriens eget: «Derfor har Norge heller ikke nogensinde været centrum for en nyskapende original kunst av verdenshistorisk betydning; i overveiende grad har vort land været mottagende, ikke givende».²⁸⁵ Hos Kielland ble de norske byenes kunstindustri det sentrale punkt i forklaringen av endringer i stilhistorie, det var der mottakeligheten for kontinentale impulser var størst. Kunstindustriens historie i Norge ble både mer bymessig og den ble en rekke av hendelser der ingen av delene av kjeden hadde en større historisk verdi enn den andre. Stilhistorien ble en fortelling om en sammenhengende evne til å ta til seg nye stilidealer, og særlig byer som Bergen og Oslo ble sentrale i avlesingen av Norges kunstindustrihistorie. Det ble en historie om nydannelser og ikke om gjøfodelser, og denne rekken av nydannelser forsøker den nye generasjonen av kunsthistorikere ved kunstindustrimuseene, som Kielland og Grevenor, å følge gjennom de aktørene som mottar og bearbeider europeiske stilimpulser.

Spredningen av form blir tematisert med større vekt på de konkrete aktører i form av ulike kulturelle miljøer, verksteder eller fabrikker, og formgivere, og hvor ulike stiler kommer fra og går til blir like mye et spørsmål om sted som om tid. Spredningen av former hos Dietrichson og Grosch var mye mer et spørsmål om en abstrakt og åndeliggjort form som kunne identifisere ved å beskrive tingene. I den nye kunstindustrihistorien som delvis begynner å vise seg allerede rett etter århundreskiftet med Groschs fremstilling av Herrebøfajanser som en kombinert historie om tingenes form og fabrikkens organisering, er det man kan kalle diffusjonsmekanismen konkret identifisert og utgjør et analytisk element i skriveingen av stilhistorien. Subjektiviteten er ikke lenger ulike «folk» på den ene siden eller geniale personligheter på den andre, men mer avgrensede sosiologiske enheter, steder, verksteder og enkeltpersoner. Kaster en blikket frem til 1949, var det ikke lenger snakk om samling for folkeindustri, men om *Det Norske Galleri* der det «ypperste» av det museet eide av det «gamle kunsthåndverk og kunstindustri» var utstilt.²⁸⁶ Her var det kunsthistoriske perspektiv

²⁸⁵ Einar Lexow, *Norges kunst* (Oslo: Steenske forlag, 1926), 10.

²⁸⁶ *Kort fører gjennom Kunstindustrimuseet i Oslo*, (Oslo: [Museet], 1949), 8.

på kunstindustri fullbyrdet også for den rurale kunstindustriens del, i og med at det nå ble sagt uttrykkelig at det i stedet for å stille den ut i en samtidig miljø, så var det i «størst mulig utstrekning søkt å stille ut gjenstandene som isolerte kunstverk».²⁸⁷

I 1926 ble, som jeg viste i kapittel to, samlingene omorganisert slik at forholdet mellom tid og sted ble artikulert på en litt annen måte enn det ble i den første ordningen av samlingene fra 1888/92. I og for seg berørte begge varianter av museet tingenes stedlige opphav, men det er en ulik valør i forholdet mellom tid og sted der 1926-varianten i noe større grad ser ut til å ha vært opptatt av nettopp stedlig opprinnelse. I føreren fra 1926 preger også dette beskrivelsen av den (da nye) systematiske samling, ved at de ulike materialgruppene både blir beskrevet ut fra stilhistoriske begreper og ut fra stedlig opphav. Stedlig opphav var ikke avgrenset til nasjonalt opphav, men ble som regel differensiert videre til by eller region og til hvilket konkret verksted som hadde fremstilt gjenstanden. I føreren fra 1926 er det mange kommentarer til hvor en bestemt kunstindustri først oppstod og til hvor den vandret videre. En typisk beskrivelse er som denne fra tekstsamlingen «De ældste kniplinger er fra Italien og er sydde: reticella. Det viktigste centrum var Venedig. Ventetianske reticellakniplinger og norske efterligninger finnes i ramme 1 og 2, og er fra tiden før 1700. [...] I Milano fyldtes kniplingene av svære barokranker, som senere blev efterlignet i Flandern og Brabant».²⁸⁸ Stedsdimensjonen slo også inn i tingenes orden ved at det i 1926 ved siden av folkeindustri, materialsystematikk og stilhistorie var et fjerde prinsipp for samlinger som var mer eller mindre rent stedlig. Verken i oppstillingen før i 1903 eller senere i 1949 var antikken og orienten skilt ut som en egen kategori av ting, og som var ureduserbar til både materialsystematikk og stilhistoriske periodebegreper. De første ble beskrevet som en samling av «antik græsk-romersk kunsthåndverk», og var altså skilt ut fra den egentlige historiske samling som da begynte med middelaldersk møbelhåndverk fra 1000-tallet.

Med tanke på hva «antikken» her var er det en dobbelthet mellom historisk periode og sted, men til forskjell fra Dietrichsons syn på antikken som en slags opprinnelsestid for alle former for europeisk kultur, er antikken i Kielland og

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Hans Dedekam og Thor Kielland, *Fører gjennom Kunstindustrimuseet i Oslo* (Oslo: [Museet], 1926), 39.

Dedekams versjon i 1926 mer konkretisert og empirisk knyttet til bestemte steder i Italia, Hellas og Egypt. Likedan er «Orienten» skilt ut som en egen del av samlingen i 1926. Det omfatter gjenstander fra Kina, Mesopotamia, Syria, Persia og Japan. Også her var det snakk om spredning av teknikker og mønstre fra ett sted til et annet. Tidligere, i 1888/92 var oldtiden behandlet sammen med middelalderen gjennom å samles i materialkategorien metallarbeider. I 1926 var altså oldtiden oversatt til mer territoriale begreper, og nye steder som Mesopotamia, Syria, Persia og Japan var kommet til. Før hadde Kina vært representert gjennom porselenet, nå var helt nye steder kommet til som en del av kunstindustrien. Den europeiske dominansen og todelingen i norsk og europeisk var også modifisert av en mer orientalsk orientering. I 1888 var porselenssamlingen samlet i «Kinesisk og europæisk Porcellæn», mens den ble klart adskilt i 1926. Kort sagt: kunstindustriens historie var noe som ble knyttet mer til konkrete steder. I 1926 kan vi også se en geografisk variasjon knyttet til det stilhistoriske hovedperiodene. Renaissance fikk variasjoner i form av romansk, nordisk og germansk renaissance, barokken ble engelsk barokk og fransk senbarokk, rokokko ble utenlandsk rokokko, norsk og nederlandsk rokokko, klassisisme ble delt i Louis 16de stil og engelsk klassisisme, og empirestilens nordiske og tyske varianter ble understreket.

Ting og tid i kunstindustriens historie

Den kulturhistoriske tenkningen utviklet seg videre inn på 1900-tallet, men da mer utenfor og uavhengig av kunsthistorie. Den ble mindre og mindre relevant som perspektiv på kunstindustri, i takt med at kunsthistorie dannet rommet for kunstindustriens historiografi. Samtidig endret den kulturhistoriske tilnærmingen seg ved at den ble mer formalisert og dannet «normalvitenskaper» gjennom disipliner som arkeologi, etnografi, folkeminnevitenskap, folkloristikk og etter hvert etnologi. I forskyvningen av museets epistemologiske grunnstrukturer fra kulturhistorie og kunstarkeologi, til moderne kunsthistorie slik den etter hvert kom til uttrykk i samling og historiske beskrivelser av samlinger på 1920- og 30-tallet, kan en stille seg spørsmålet om hvilken status gjenstandene hadde som bærere av historiske opplysninger. Var det en forskjell på hvordan det kulturhistorisk pregede synet på

kunstindustri og det kunsthistoriske med tanke på hvordan gjenstandene ble tolket som kilder, eller gikk det ut på det samme i og med et begrep om kunstindustri som gikk på tvers av vitensformene?

Kunstarkeologiens viktighet som bakteppe for kunstindustrimuseets samlingsprogram på slutten av 1800-tallet må sees i sammenheng med det metodologiske grepet den ga om gjenstandene. Den gjorde det mulig å beskrive kunstindustriens eller kunsthåndverkets gjenstandskrets med et dypere tidsperspektiv enn tidligere. Her ser vi også at Kristiania kunstindustrimuseum gjennom Dietrichson hadde kjennskap til den såkalte typologiske metode som stammet fra arkeologien. Den tilbød en gjenstandskunnskap som passet som hånd i hanske med den historiske teorien Dietrichson så den norske folkeindustrien i lys av. Gjennom sammenlikning av gjenstanders form ble det mulig å vise kontinuiteter og påvirkninger uavhengig av skriftlige kilder. Med den moderne kunsthistorien som utgangspunkt for å skrive kunstindustriens historie, ble det typologisk-arkeologiske perspektivet svakere og med det vektleggingen av kontinuitet i kunstindustriens historie. I stedet for å vise innslag/gjentakelse av eldre tider i nyere tid, ble det viktigere å peke på hvordan en tid var en sammenhengende og enhetlig periode og hvordan den skilte seg fra den forutgående.

Kulturhistoriske museer i andre halvdel av 1800-tallet kunne være preget av typologisk metode og tilhørende evolusjonistisk preget historieoppfatning. Den kontinuitetiske modellen for historie som lå i evolusjonismen, var til en viss grad til stede hos Dietrichson som er mer generelt syn på historisk utvikling. Om vitenskapens utviklings skriver han «Her er saaledes ingen Plads for Bruddet med det Gamle; kun ud af dette voxer det Unge frem med hele Consekvensens og Udviklingens Sikkerhed og Klarhed».²⁸⁹ Assmann peker på at det var et uttrykk for den «besettelsen» av tid og kontinuerlig forandring innenfor Darwinismen på den naturvitenskapelige siden, og innenfor historiefaget på den andre.²⁹⁰ Museumshistorisk sett var også utviklingsbegrepet viktig, siden det åpnet opp for å vise gjenstander som kontinuerlige

²⁸⁹ Dietrichson, *Fra kunstens Verden: Foredrag og Studier*, 290.

²⁹⁰ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 54.

rekker av ting der det ene var en videreutvikling av det andre.²⁹¹ Dette preget i liten grad Kristiania kunstindustrimuseum som oppstillingsprinsipp, men det var viktig som forståelsesform knyttet til folkeindustri.

I 1876 ble det lansert planer om å samle Universitetets Oldsaksamlinger, Etnografisk Museum og Myntkabinettet i ett felles Historisk Museum, på Tullinløkka i Christiania, vis-à-vis det planlagte Kunstmuseet som i sin tur skulle omfatte Kristiania kunstindustrimuseum, Skulpturmuseet, Kobberstikk- og håndtegningsamlingen og universitetets kunsthistoriske samlinger. Både Oldsaksamlingen og Etnografisk Museum var påvirket av utviklingstenkningen i noen grad, førstnevnte ved gjennom historikeren Rudolf Keyser og senere arkeologen Olof Rygh ved bruken av den danske arkeologen Thomsens treperiodesystem: steinalder, jernalder og bronsealder, mens det siste museet knyttet utvikling direkte til nasjonen og til «nationaludviklinger».²⁹² I oldsaksamlingen hadde utviklingsbegrepet også en direkte effekt på ordningen av gjenstandene, nettopp fordi de ulike arkeologiske fasene grupperte tingene sammen og avleste vesentlige historiske endringer ut fra endringer i teknologi og redskapskultur. Det var en kobling mellom disse miljøene og Kristiania kunstindustrimuseum, blant annet gjennom Nicolaysen som samarbeidet med Rygh, og Dietrichson som også brukte Ryghs arbeider i sine studier av antikken.²⁹³ Vi vet også at Monrad på 1860-tallet var styrer for Etnografisk Museum, og at både Nicolaysen og Dietrichson allerede i 1862 hadde vært involvert i en diskusjon om Etnografisk Museum som Rygh hadde tatt initiativet til.²⁹⁴

Oppstilling av gjenstander i typologiske serier eller ut fra begreper som danner kronologisk orden ut fra produksjonsmidler/redskaper (som stein, jern- og bronsealder, var utbredt i arkeologiske museer, naturhistoriske museer og teknikkhistoriske museer utover i andre halvdel av 1800-tallet.²⁹⁵ Serien eller den typologiske rekken viste som

²⁹¹ Tony Bennett, *The birth of the museum, history, theory, politics* (London: Routledge, 1995), 177–208.

²⁹² Shetelig, *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*, 37. P. A. Munch sitert i; Yngvar Nielsen, *Universitetets ethnografiske samlinger 1857–1907: en historisk oversigt over deres tilblivelse, vækst og udvikling*, (Oslo: Museet, 1907), 14.

²⁹³ Dietrichson, *Antinoos: eine kunstarchäologische Untersuchung*.

²⁹⁴ Shetelig, *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*.

²⁹⁵ Om Thomsen som arkeologiens teknikkorienterte forsker, se Pomian, *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln*, 104–05.

regel en gruppe artefakter som funksjonelt sett var like, men som hadde gjennomgått endringer som gjorde at funksjonene kunne utføres mer effektivt og bedre.²⁹⁶ Typisk kunne slike gjenstander være redskaper fra jordbruket, våpen, dyre- eller plantearter. Poenget var å synliggjøre en *utvikling* ut fra en sammenstilling av de enkelte tingenes utforming. Typologiske serier rettet ikke oppmerksomheten mot enkeltgjenstander, men mot den totale gruppen eller serien av gjenstander som samlet dannet tingenes mening. Utvikling ble vist ved at tingene ble relatert til hverandre, som regel langs en linje fra det enkle til det mer komplekse, og fra det mindre effektive til det mer effektive. Kronologien ble slik meningsbærende i seg selv ved at det den da «sa» var at tingene utviklet seg evolusjonært og kontinuerlig ut fra hverandre. Typologiske serier i denne varianten forekom ikke ved Kristiania kunstindustrimuseum i tiden som interesserer oss her. Men typologisk metode var likevel til stede som en bakgrunn for måten folkeindustrien ble begrunnet som et viktig samlingsområde i Kristiania kunstindustrimuseum på slutten av 1800-tallet. Hos Dietrichsons ble den typologiske metode trukket frem i forbindelse med hans arbeid om treskjærerkunsten fra 1878 som nevnt over som eksempel på «kunstarkeologi». Undersøkelsene av dette var også direkte relevant for Christiania kunstindustrimuseums samling av norsk folkeindustri, der nettopp treskjæring var ett av tre emner.

Tittelen antyder allerede en evolusjonisme: *Den norske treskjærerkunst, dens oprindelse og udvikling: en foreløpig undersøkelse*.²⁹⁷ I jakten på treskjærerkunstens opprinnelse operer Dietrichson med arkeologiens treperiodesystem og refererer til Oscar Montelius og Hans Hildbrands typologiske studier. Dietrichson var blant annet oppfattet av å vite hvor treskjæringens ornamenter stammet fra. I den sammenheng var skillet mellom steinalder, jernalder og bronsealder også relevant for ham, fordi det da var mulig å tidfeste utbredelsen av ulike typer ornamenter innenfor treskjæringen. Ved å studere ornamenter på arkeologiske funn kunne man for eksempel finne ut at det i steinalderen fantes sikksakkformede ornamenter, mens det i bronsealderen også/i stedet fantes bølgeornamenter og dyreornamenter.²⁹⁸ En slik spørsmålsstilling viser at

²⁹⁶ Tony Bennett, «Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics,» *Configurations* 6, nr. 3 (1998).

²⁹⁷ Dietrichson, *Den norske Træskjærerkunst: dens Oprindelse og Udvikling: en foreløpig Undersøgelse*.

²⁹⁸ *Ibid.*, 13.

det i Dietrichsons gjenstandsanalyser var klar kjennskap til de typologiske studier av ornamentikk gjort at Montelius og Hildebrand. Redskapsperspektivet som også lå i de typologiske studiene, ble imidlertid ikke innarbeidet. Det var til fordel for et kunstverkspektiv, selv om nettopp koblingen av praktisk nytte og skjønnhet hadde definert begrepet om kunstindustri helt fra 1850-tallet.²⁹⁹ Dersom definisjonen av kunstindustri som enheten av form og funksjon (skjønnhet og soliditet), skulle vært konsekvent gjennomført også som modell for historieskriving, måtte stilhistorien samtidig vært en kultur- og teknologihistorie, og den måtte ha latt redskapsdimensjonen få en plass ved siden av skjønnhetsdimensjonen. Men det finner vi få ansatser til i Kristiania kunstindustrimuseum.

En liten kikk på den ansatsen som tross alt fantes, kan imidlertid gi oss et holdepunkt for hvordan et mer redskapsorientert perspektiv på kunstindustri hos Dedekam og delvis Grosch tidlig på 1900-tallet, ble avløst av en mer empirisk presis og geografisk avgrenset kunsthistorie på den ene siden, og av en mer radikalt fremtidsrettet kunstindustriell modernisme på den andre. Hans Dedekam introduserte i 1917 et perspektiv på kunstindustri som tok utgangspunkt i en kulturhistorisk tenkemåte som i sitt forhold til utviklingsbegrepet liknet på Dietrichsons kunstarkeologi, men som samtidig skilte seg fra den ved å tilskrive teknikk en historieformende rolle, og som lot det redskapsmessige ved kunstindustrien få en viss betydning. Det er betegnende at denne teksten fikk tittelen *Teknik* opptrer i *Kulturens historie: i populær fremstilling – Materiell kultur*.³⁰⁰ For det første innebar det at den kunstindustrien som Dedekam behandler i sitt kapittel, til forskjell fra Kiellands fremstilling i *Norsk kunsthistorie*, var en del av *kulturhistorien* og at den var en del av *materiell kultur* – et begrep som i *Kulturens historie* ble presisert arkeologen A. W. Brøgger til å bety en kulturs intellektuelle «standpunkt» som kom til uttrykk gjennom redskaper, våpen og dagligdagse bruksgjenstander.³⁰¹ For det andre innebar det at et teknologihistorisk syn på utvikling fikk definere trinn i kunstindustriens utvikling, og

²⁹⁹ I teksten Dietrichson referer til skriver Hans Hildebrand at en motivtype kan utvikle seg til en annen, i en langsam omdanningsprosess, eksempelvis kan dyreornamenter utvikle seg til lineære ornamenter. «Djurtyper i den äldre nordiska ornamentiken» *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1(1875): 5.

³⁰⁰ Hans Dedekam, «Teknik» i *Kulturens historie*, (red.) K. Visted (Christiania: Aschehoug, 1917).

³⁰¹ A. W. Brøgger, «Redskaper og vaaben» i *Kulturens historie: i populærfremstilling – Materiell kultur*, (red.) K. Visted (Kristiania: 1917), 49.

at teknologien da ble mer frigjort fra kunsten og dens teknikkbegrep som vi så i kapittel 2. Dedekam skriver om porselenets historie ut fra ulike *oppfinnelser* knyttet til dens fremstillingsprosess, i tillegg til den dekorative utviklingen innenfor porselen. Uten eksempelvis pottemakerskiven ville porselensfremstillingens historie ikke vært den samme.³⁰²

Et slikt perspektiv på kunstindustriens historie ville vært utenkelig og umulig innenfor Dietrichsons kunsttarkeologi så lenge den tekniske dimensjonen ikke ble forstått i lys av teknologi og teknologi som drivkraft i kulturhistorien. Det er også et mer evolusjonistisk utviklingsbegrep som Dedekam her støtter seg på, enn hos Dietrichson, slik at historien i langt større grad kunne forstås i lys av ulike teknologiske serier og funksjonelle forbedringer av redskaper. Med dette blikket tok Dedekam kunstindustriens historie betydelig nærmere en sammenfletting av teknologihistorie og stilhistorie, der den teknologiske siden var ureduserbar til stilhistorien. Det var også et perspektiv som stod nærmere en temporalitet der kontinuerlig utvikling kunne avleses fra gjenstandens form, som Brøgger skriver om redskaps- og våpenutviklingen at «Overgangen fra dolk til sverd er git av sig selv i samme øieblik som metallerne frigjør dolkeformen. [...] Sverdet opstaar derfor [...] paa naturlig vei ved utvikling av dolken».³⁰³ Imidlertid ble ikke dette perspektivet tatt nevneverdig videre av Dedekam i forbindelse med kunstindustriens historie. Som vi skal komme tilbake til i påfølgende kapitler ble dette omsatt som et perspektiv for historieskrivingen i Norsk Teknisk Museum på 1930-tallet, men ikke i Kristiania kunstindustrimuseum.

Historieskriving som avstandsskapende operasjon

Ut fra spørsmålet om historieskrivingens betydning for tidserfaringene i Kristiania kunstindustrimuseum, er det påfallende trekket omkring 1930 at en «ren» historieskriving opptrer samtidig med en «ren» forventningshorisont. Ut fra de Certeau kunne man sagt at den skriftliggjøringen av kunstindustrien som kommer etter

³⁰² Dedekam, «Teknik» 106.

³⁰³ Brøgger, «Redskaper og vaaben» 61. Brøgger stilte seg bak utviklingsprinsippet som vitenskapelig perspektiv allerede på 1890-tallet, jf. Blikrud, Hestmark, og Rasmussen, *Vitenskapens utfordringer*, 146–49.

omkring midten av 1920-tallet, forbereder en grav for fortiden og de døde, slik at de levende kan eksistere et annet sted, og i en mer fremtidsrettet nåtid.³⁰⁴ Det godt kjent at det fant sted et gjennomslag for modernisme i synet på formgivning i kunstindustrien på 1920-tallet. Ut fra det som er sagt i dette kapitlet, kan vi presisere at denne «modernismen» var en uttrykkelig temporal strategi. For at tingene skulle være uttrykk for sin egen tid, krevdes en bestemt utforming av relasjonene mellom fortid, nåtid og fremtid. Og der spilte historieskrivingen en vesentlig rolle i etableringen av fortiden som en ren fortid. Et utviklingstrekk i Kristiania kunstindustrimuseum etter 1900 var at «moderne» ble brukt i en mye mer eksklusiv og avgrenset betydning enn tidligere. Der Dietrichson og Grosch (frem til 1901) brukte det moderne og nytiden som mer eller mindre overlappende begreper, ble det moderne etter 1900 mer og mer brukt om den aller siste kunstindustrielle produksjon. Både i *Det skönas värld* og i talen til museets tiårsdag i 1886, brukte Dietrichson det moderne i en betydning som i tid strakte seg tilbake til renessansen. I *Det skönas värld* er riktignok det moderne uthevet som en underkategori av nytiden, men det moderne er likevel en del av nytiden, og nytiden er allerede en historisk periode og kategori. Innover på 1900-tallet endret først Grosch og senere Kielland på begrepsbruken, ved at det moderne ble tidfestet ut fra hva som var de seneste og nyeste utviklingstrekk i samtiden. Den moderne kunstindustriens begynnelse ble da gitt en annen begynnelse enn renessansen/nytiden, og fikk en yngre historie ved at begynnelsen ble tilskrevet fabrikkindustrien, teknologien og vitenskapene på 1800-tallet. Satt på spissen var forskjellen at der Dietrichson hadde gjort kunstindustriens historie til en kombinert kultur- og religionshistorie, gjorde Kielland kunstindustriens historie til en industrihistorie, med de implikasjoner dette hadde for museet som apparat for erfaring av tid. For Dietrichson var det moderne allerede noe gammelt, mens det for Kielland knapt hadde begynt.

Denne forskjellen var også en forskjell i hvilket perspektiv som ble brukt i skrivingen av kunstindustriens historie. I *Den nye verdensstil* fra 1938 uttrykker Kielland seg på en måte som viser at det mer eksklusive synet på modernitet, også ga et annet syn på fortiden og på hvordan historie skulle skrives. Som vi husker fra

³⁰⁴ Certeau, *The writing of history*, 101.

gjennomgangen av Groschs nye program for museet fra 1901 i kapittel 1, så argumenterte han for en løsrivelse fra fortidens tvang ved å gi «nutiden» en egen identitet og egne berettigede «krav». Kielland videreførte denne og radikalisererte denne linjen ved at han ikke bare satt nåtiden i forbindelse med fremtiden, men også med fortiden og gjorde forventningene til fremtiden til et utgangspunkt for historieskriving og for vurdering av fortiden. I likhet med Dietrichson forteller Kielland stilhistorien som en forfallshistorie. Men forfallet for Kielland var ikke illojalitet til fortiden eller anvendelse av ny maskinteknologi i kunstindustriell produksjon, det var snarere at man både i hans samtid og i fortiden, hadde feilet i å forstå og ta i bruk det som virkelig var nytt og som pekte inn i fremtiden, nemlig teknologi og maskiner. «Feilen» som lå i stilforvirringen var ikke manglende kjennskap til fortidens forbilder, men i manglende forståelse av hva det nye var og i kulturens manglende evne til å være på høyde med sin egen tid og dermed være i stand til å foregripe den kommende tiden. Dietrichson, Grosch og Nicolaysen så fra 1870- og 80-tallet, i likhet med Kielland senere, tilbake på 1800-tallets kunstindustri fra og med historismen som en historie om forfall. Men der den første generasjonen så på dette som en nåtidens avdrift fra fortiden, ble forfallet for Kielland i 1938 sett i lys av fremtiden og av samtidens manglende evne til å gripe fatt i det som (sett fra Kiellands tid og perspektiv) var fremtiden. Kielland bygget inn en «futurisme» i sin historieoppfatning, det vil si at han så tilbake på fortiden med hans egen samtids bevegelse inn i fremtiden som et perspektiv på utviklingen. Historien var definitivt ikke livets læremester, snarere var det slik at fremtiden dannet målet og målestokken for den historiske utvikling, og i en viss forstand kunne man aldri vite om man hadde lært det man skulle lære:

1800-årene kommer sikkert ikke i fremtidens stilhistorie først og fremst til å bli oppfattet som stilforvirringens tidsalder, tvert imot tror jeg den vil bli behandlet som en enhet, som stilhistoriens store revolusjonsepoke, da unge og mektige krefter ubønhørlig kjempet sig frem til makten, og i kampens hete rev ned og knuste tusenårs gamle tradisjoner og stilistiske byggverk for å gi plass for det nye. [...] Førerskapet – initiativet – under stilrevolusjonen var gått over fra

fyrstene, kunstnerne og håndverkerne til industriherrene, oppfinnerne og ingeniørene.³⁰⁵

For Kiellandgenerasjonen ble historien om kunstindustrien en historie om det som ikke lenger kunne *gjøres*. Gjennom skriftliggjøring kom det til en narrativ struktur omkring kunstindustrien, og i og med inklusjonen av kunstindustrien i en symbolsk orden, ble kunstindustriens fortid noe som bare kunne sies, men ikke lenger *gjøres*.³⁰⁶ Fortiden skulle ikke og kunne ikke lenger repeteres, men i stedet representeres symbolsk. Og desto mer kunstindustriens fortid ble «sagt» og ikke «gjort», desto større ble avstanden mellom tidsdimensjonene. Det de Certeau skriver er treffende for historieskrivningens effekt på Kristiania kunstindustrimuseum fra midten av 1920-tallet: «Language allows a practice to be situated in respect to its *other*, the past».³⁰⁷ Som vi husker fra kapittel 2, var forbindelsen mellom tidsdimensjonene av Dietrichson tenkt som en praktisk og materiell handling. I selve utførelsen av kunstindustriell produksjon lå det for han nedfelt et element av erindring som bandt sammen tidsdimensjonene. Det som kan «gjøres» hos Kielland har ingenting med fortiden å gjøre, fortiden er bokstavelig talt «avskrevet». Forbindelsen mellom fortid og nåtid ble med Kielland forskjøvet til et rent symbolsk nivå: fortiden kunne fortelles, ikke *gjøres*. Symbolsk kontinuitet vinnes til prisen av praktisk diskontinuitet. Det som kunne *gjøres* var for Kielland det som var samtidig, og for at museet skal være på høyde med det samtidige må det forsøke å fange opp tendenser og oppbrudd som peker fremover. I forordet til den midlertidige utstillingen «Svensk stil og standard» avholdt ved museet i 1933, skriver Kielland at «utstillingen dannet også et skille, den betydde opptakten til et nytt, rasjonelt og målbevisst arbeide for fremtiden».³⁰⁸ Her er en forskjell i forhold til hvordan «nåtidens kunstindustri» ble oppfattet hos den første generasjonen museumsfolk. For selv om begge ville handle i og være en del av «nået», var det bare nåtidserfaringen Kielland ga uttrykk for som kan sies å være preget av at nåtiden er en aktiv foregripelse av den kommende tid. Selv om kunstindustrimuseet var samtidsorientert allerede i 1876, var

³⁰⁵ Kielland, *Den nye verdensstil*.

³⁰⁶ «Writing speaks of the past only to inter it», Certeau, *The writing of history*, 101.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Stavenow, *Svensk stil og standard 1933*.

dette en form for samtid som vi så i kapittel 2 var langt mer moderat og lojal mot fortiden enn tidserfaringen som tok form i museet i mellomkrigstiden.

Oppsummering av del 1

De tre foregående kapitler har beskrevet tre ulike aspekter av historisitetetsregimet som formet Kristiania kunstindustrimuseum. Det første var museets emneprofil og jeg la vekt på hvordan forholdet mellom de ulike delsamlingene kunne leses som uttrykk for en bestemt en bestemt måte å koble sammen fortid og nåtid. Det andre tok fatt hvilke forestillinger om å skape eller produsere som preget oppfatningen av kunstindustri i museet, samt hvordan den tiltakende teknologisering og industrialisering ble mottatt i museet. Det tredje kapitlet handlet om hvilke oppfatninger av historieskriving som fantes ved museet, samt hvordan historieskrivingen som praksis tilførte et temporalt lag ved siden av ordningen av samlingene. Alle tre kapitler har forsøket å dekke det samme tidsrommet i Kristiania kunstindustrimuseums historie, fra 1870-tallet til 1930-tallet, men med ulike tematiske vinklinger. Utgangspunktet mitt har i alle kapitlene vært å starte med museet slik det ble tenkt på 1870- og 80-tallet av særlig Lorentz Dietrichson og Henrik Grosch, som var museets sentrale faglige aktører, og forsøkt å følge utviklingen i museumsoppfatningene frem til de begynte å bli utfordret av nye måter å håndtere temporalitet som kom fra mer modernistisk og funksjonalistisk pregede oppfatninger av hva museet skulle være.

I denne prosessen er det selvsagt en helt rekke ting som er utelatt, det jeg har lagt vekt på er forhold som kan belyse hva som formet tidserfaringene. Dermed har jeg holdt gjennomgangen på det jeg oppfatter som et overordnet idéhistorisk spor og forsøket å relatere begreper i museet til bredere begrepshistoriske og vitenskapshistoriske endringer. Det som synes klart med tanke på tidserfaringens innretning i tiden mellom 1870 og 1930-tallet i Kristiania kunstindustrimuseum er at hva det ville si at museet var samtidig eller aktuelt var noe annet på 1870-tallet enn på 1920- og 30-tallet. Det vil si at innholdet i tidserfaringene ikke var utvetydig i samsvar med tidsregimet, selv om tiden mellom 1870 og 1930-tallet, som jeg har behandlet her, faller innenfor det moderne tidsregimet betraktet som én periode. Tidserfaringene var ulike selv om de var innenfor det samme tidsregimet, eller sagt på en annen måte så kan et tilsynelatende homogent tidsregime inneholde elementer fra andre og eldre tidsregimer.

Ulikhetene i tidserfaring viser seg kanskje tydeligst i måten nåtidsdimensjonen ble oppfattet og dannet utgangspunktet i forholdet til fortiden og fremtiden. Dietrichson og Groschs oppfatninger av kunstindustriens «nåtid» og aktualitet på slutten av 1800-tallet har vi sett var en tvetydig blanding av elementer fra det klassiske og moderne tidsregimet i den forstand at «nåtidens kunstindustri» dels ble addert på en oppfatning av at moderne tid var mer eller mindre overlappende med nytidsbegrepet slik det ble brukt i forbindelse med tredelingen av historien i antikk, middelalder og nytid. Dels delte Dietrichson den (moderne) oppfatningen om at det var vanskelig å skrive historie om ens egen tid fordi den ennå lå så tett på nåtiden at det var vanskelig å oppfatte den som historisk. Dels skrev han likevel sin egen tid inn som en del av nytiden, og nølte ikke med å fremstille «vekkelsen» etter Verdensutstillingen i 1851 som en gjenoppdagelse av den greske renessansen, altså som en «nyrenessanse». Om den moderne kunsten skriver Dietrichson i 1879 at «det oppvavnade sinnet för den grekiska antiken ger oss rätt att kalle vårt århundre efter dess hufvudföreteelse: *den grekiska nyrenässancen* i motsats mot den romerska renessancen från 1500-tallet».³⁰⁹

Ved siden av det klassiske var Dietrichson oppmerksom på romantikken som en konkurrerende/parallell modell for tilbakevending, men denne da til den kristne middelalder. Som vi har sett i strukturen i museets samlinger i kunstindustrihistorie og folkeindustri, ble dette også bygget inn i museets tematiske begreper. Nettopp dette å skrive om ens egen tid som en del av historien, ble praktisert i førmoderne historieskriving av annalister eller kronikører som kunne rent additivt føye til ens egen tids hendelser til fortiden uten av det ene ble oppfattet som noe helt annet enn det andre.³¹⁰ Følger vi Koselleck på dette punktet så var tiden i en slik additiv historieskriving nøytral i den forstand at den bare dannet et formalt vilkår for historieskrivingen, og ikke selve den dynamiske faktor i den. Det «nye» i en slik historieskriving føyer seg problemfritt til en sekvens av hendelser, historie er en nedskrivning av alt som har skjedd i tidens løp. Som jeg har vist hadde kunstindustriens historie hos Dietrichson og Grosch fremdeles innslag av en slik additiv modell ved at det historiske rammeverket for moderne kunstindustri besto i å legge den egne tidens

³⁰⁹ Dietrichson, *De bildande konsternas historia, populärt framställd*, 2, 540.

³¹⁰ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 229–31.

kunstindustri til «nytiden», og gjøre kunstindustrien til et revitaliseringsprosjekt. Dessuten lå forskjellen mellom nytiden og foregående epoker hos Dietrichson fremdeles i innholdsmessige forskjeller, ikke bare i at nytiden hadde sin egen temporale logikk. Epoker kunne beskrives ut fra kulturelle og historiske særtrekk. Det var de ulike folkenes og nasjonenes egenskaper som karakteriserte perioder som antikken, middelalderen og nytiden: henholdsvis antikkens harmoniske sans, middelalderens inderlighet og nytidens balansering av det personlige og det allmenne.³¹¹

Med funksjonalismens og modernismens inntog i Kristiania kunstindustrimuseum / Kunstindustrimuseet i Oslo kunne ikke lenger den nye tiden føyes til rent additivt til en kronologi. I stedet ble den forstått som en samtid som eksisterte her og nå og som i tillegg var begynnelsen på en ny historisk periode.³¹² Hos Schnitler og Kielland blir denne logikken tatt som et utgangspunkt for hva kunstindustriens tidsmessighet er, for hva stilhistorie er og for hvordan stilhistorie kan vurderes. Det vil si at fortiden ikke holdes unna kunsthistoriens og kunstindustrihistoriens interessefelt, men at beskrivelsen og bedømmelsen av stilperioder blir mer radikalt temporalisert enn det vi har sett hos Dietrichson og Grosch på 1870-80-tallet. I artikkelen *Stilromantik i oldtid og nutid* skrev Schnitler i 1921 at «Ti det allerdybeste og mest menneskelige som vi kan lære av antiken er instinktet for den indre sammenheng som knytter enhver levende kunststil samme med tiden. Den har lært os, at kunst som lever altid maa skape sig selv paany. Derfor var antiken selv altid ny og tidsmessig. Og den er evig, fordi den eier evnen til selvfornyelse ud fra selvstændige forudsætninger – ikke sport av andre, men av sig selv, indenifra».³¹³

Her ser vi en tidserfaring som formes av to relaterte elementer i det moderne tidsregimet. For det første at historien blir noe rent temporalt, og for det andre prinsippet om autogenese som ifølge Assmann er en variant av oppvurderingen av

³¹¹ Dietrichson, *Det skönas verd: estetik och konsthistoria med specielt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*, 1, 182.

³¹² Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 235.

³¹³ Schnitler, *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlingar 1902–1926*, 282.

oppfinnsomhet og begynnelse som forsterkes med det moderne tidsregimet.³¹⁴ Det prinsipielt viktige for oss er at dette viser at stilhistorie nå ble en rekke av gjensidig utelukkende stilperioder som var selvstendige fordi de var *tidsmessige* i sin tid. Alle tider ble tolket med hensyn til sin modernitet. Også antikken var i denne forstand «moderne», den ble ikke først og fremst forstått ut fra dens innholdsmessige særtrekk, men om det var en tidsalder som var i samsvar med seg selv og ikke lånte formuttrykk blindt av andre tidsaldre.

Schnitler var vel å merke ikke kritisk til historisk kontinuitet som sådan, og ga i teorien plass til at en tidsalder kunne bygge videre på en annen. Men det var da under forutsetning av at det ble bygget videre på en «organisk» måte og at den siste tiden tilførte noe nytt til det traderte. Dessuten var det en forskjell på om man lente seg på den umiddelbart forutgående tiden eller om man vilkårlig grep tilbake til en hvilken som helst fortidig periode som i realiteten var lengst forgangen. Man kunne «organisk» bygge videre på en fortid som var nær på nåtiden «uten vilkaarlig tilbakegripen til tidsformer som ligger langt forut for og uten sammenheng med samtiden».³¹⁵ Akkurat dette standpunktet kan vi også finne hos Grosch da han, som jeg har vist, i 1901 tok et oppgjør med den tilbakeskuende tendensen i kunstindustrien, og kritiserte den stilforvirring eller «Karneval» som ledsaget historismens produksjon av den ene eller andre kopistil. Til forskjell fra Schnitler og Kielland mente imidlertid ikke Grosch at kunstindustrien burde inngå «forbund med maskinerne» for å være i «nutiden». Dessuten brukte verken Grosch eller Dietrichson en fremtidsorientert retorikk som «den nye tid» eller «den nye verdensstil».

Leser man Dietrichson ut fra Kosellecks poeng om at tiden gjøres til en kvalitet og drivkraft i historien, er et tydelig at verken antikkens eller «nutidens» kunst og kunstindustri ble vurdert eller beskrevet ut fra en slik rendyrket temporal logikk. Som jeg skrev i kapittel 2 og 4 så ble «det moderne» hos Dietrichson regnet som tiden fra renessansen og barokken og fremover mot hans egen tid. Her var ingen radikal motsetning mellom det som ble regnet som nåtidens kunstindustri på 1870–80-tallet og 200–300 år tidligere, men det var heller ikke slik at det ikke var en klar distinksjon

³¹⁴ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 158.

³¹⁵ Schnitler, *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlinger 1902–1926*, 256.

mellom dem. Skal vi yte rettferdighet til Dietrichson og synet på kunstindustri, må det være klart det også der var en kritikk mot historismen og den «daarlige mani at bo i historisk stil». Her må en imidlertid være klar over at kritikken av historismen var at den vilkårlig stilte opp ulike fortider som på et stilhistorisk marked en kunne velge fritt mellom, ikke at den var rettet mot fortiden som sådan. For Dietrichson var imidlertid klassisismen som revitaliseringsprosjekt berettiget fordi det var en fortid som var valgt med en klar begrunnelse av dens historiske verdi.

Da Kielland i 1930 skisserte en reform av Kristiania kunstindustrimuseum var rehabiliteringen av museets som forbildemuseum viktig. Som et verktøy til å oppnå dette pekte Kielland da på en permanent moderne samling. Forbildene skulle hentes fra det moderne, og vi kan kanskje si at forbildet med dette endret temporal retning: fra å støtte forbilledligheten på et studium av fortiden skulle den nå støttes på dens kontakt med «tiden». En permanent moderne samling skulle få Kristiania kunstindustrimuseum på rett spor igjen med tanke på relevans for den «arbeidende kunstindustri». Vurderingskriteriet for hva som var «moderne» var om det var kontakt med «tidens formsprog». Vurderingskriteriet Kielland og Schnitler trakk opp som gjeldende for all kunst, både samtidens og fortidens, var at tidsalderen i kunsten viste seg å være i overenstemmelse med seg selv. Hovedkriteriet for god kunstindustri om den lot tiden være i overenstemmelse med seg selv. Hos Schnitler er logikken i dette formulert på en utvetydig måte og kan oppsummere forskjellen i tidserfaringene i den perioden av museets historie jeg har tatt for meg. I hans tekster er det tydelig at kunstindustrien må vurderes ut fra rene temporale kriterier, og at tid ikke først og fremst er et kronologisk men et kvalitativt begrep. Ny tid er ikke en hvilken som helst kommende kronologisk tid, men et kvalitativt brudd som må gjøres igjen og igjen dersom en tidsalder skal være i overenstemmelse med seg selv. I mellomkrigstiden ble Kristiania kunstindustrimuseums dobbelte funksjon som historisk museum og samtidsmuseum, sett som to ganske ulike arbeidsområder. Forbilledligheten var dessuten forskjøvet fra en subjektiv erindringslogikk til mer «objektive» krav om tidsmessighet. Kunstindustriens kvalitet lå også i den grad av åpenhet mot fremtiden, mot de tendenser som samtiden inneholdt. Forbilder var det som var i takt med «tidens

formsprog», det vil si med det som definerte det som var virkelig i nåtiden: teknikken, maskinen og den «nakne konstruksjonen».³¹⁶

Men et museum som allerede noen år før hadde utfordret forbindelsen mellom museum og fortid og sett på museumsvirksomhet i ut fra en sterk fremtidsorientering, var Norsk Teknisk Museum, som vi i neste del skal granske nærmere. Med Norsk Teknisk Museum fremkommer det også et museum som uttrykkelig assosierte seg med fremskrittetsbegrepet, men til forskjell fra Kristiania kunstindustrimuseum i mellomkrigstiden så var det i Norsk Teknisk Museum en diffus grense mellom den kvantifiserbare tiden og den kvalitative tiden. Fremskrittet var så å si garantert ved tiden som gikk, det var i mindre grad snakk om å gripe den nye tiden som en mulighet (som i Kristiania kunstindustrimuseum), og i større grad å lene seg på utviklingen som gikk fremover mer eller mindre av seg selv. Den teknisk-industrielle utvikling og fremskritt, som kan sees på som en bestemt idé om historisk tid og en bestemt kvalitativ erfaring av historisk forandring, ble naturalisert ved det tekniske fremskritt ble oppstilt som en kronologisk rekke av nye tekniske artefakter eller «oppfinnelser». Ut fra Kosellecks skille mellom naturlig og historisk tid så var det paradoksale ved Norsk Teknisk Museum og tidserfaringens strukturering i mellomkrigstiden, at den naturlige tidens egenskaper i form av en ordnet kronologisk rekkefølge og homogenitet mellom tidsenheter ble et middel til å fremstille en bestemt historisk forandring som en naturlig og naturgitt utvikling. Men ikke desto mindre kan vi sett utenfra og i ettertid si at fremskrittet ble «laget» ved bestemte måter å samle og beskrive teknikken. Det er det vi nå skal se nærmere på i de neste tre kapitler.

³¹⁶ Kielland, *Den nye verdensstil*, 5.

Kapittel 5 –

Teknikkbegrepets temporalitet

Konstruksjon som radikal begynnelse

Sett i lys av produksjonsbegrepets begrephistorie var Norsk Teknisk Museums fremvekst i mellomkrigstiden en følge av en markant begrepsforvandling. Som vi har sett i kapittel 3 om Kristiania kunstindustrimuseum så var kunstindustri frem til omkring 1900 bundet til en produksjonsoppfatning som så på produksjon som kunstnerisk virksomhet. Temporaliteten nedfelt i kunstindustribegrepet var langt på vei gitt av dette utgangspunktet. Kunstindustriens gjenstander var knyttet til en bestemt erindringsstruktur, som ga fremstillingsakten et preg av kontinuitet mellom fortid, nåtid og fremtid. Kunstoppfatningen innbakt i kunstindustribegrepet var i sin tur delvis preget av en eldre kunstoppfatning der alle menneskelig frembrakte ting var «kunst», delvis av en mer moderne kunstoppfatning der kunsten var nærmere knyttet til sansning, og til skillet mellom fri og underordnet kunst. Kunstindustriens *produkter* ble riktignok betraktet i lys av vareformen, men kunsten som modell for kunstindustrien som produktiv *virksomhet*, fremgikk særlig av den rollen skapende fantasi hadde i begrepet om kunstindustri. Alle former for produksjon var i dette perspektivet kjennetegnet av skapende fantasi, og kunstindustrien var en form for frembringelse der den skapende fantasi var «anskuende» eller billedlig. Norsk Teknisk Museum skal i denne delen utforskes som et ledd i en ny konstellasjon av produksjonsbegreper, museumsformer og temporale strukturer som vokste frem som en del av den sterke kulturelle modernisering i Norge i mellomkrigstiden. Denne konstellasjonen avløste og dels utfordret den konstellasjon vi så i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum, og med hensyn til produksjonsbegrepets

meningsinnhold er det mest påfallende at *konstruksjon* i Norsk Teknisk Museum erstatter den funksjon skapende fantasi hadde i Kristiania kunstindustrimuseum. Produksjon og konstruksjon definerte etter hvert hverandre gjensidig. Denne endringen kom til å inngå i teknikkbegrepet Norsk Teknisk Museum brukte, og i denne delen skal jeg med utgangspunkt i denne forskyvningen forsøke å nøste opp i hvilken slags historie og temporalitet teknikken da kunne få i Norsk Teknisk Museum. I denne delen forsetter jeg kartleggingen av skiftende tidsregimer omkring produksjonsbegrepet, og beskriver oppkomsten av en ny erfaring av moderniteten som tid ut fra produksjonsbegrepet slik det konkret kom til uttrykk i Norsk Teknisk Museum.

Norsk Teknisk Museum var en del av bredere kategoriale og begrepshistoriske forskyvninger, som gjorde museets tematisering av produksjon i mellomkrigstiden mer tidsmessig og aktuell enn Kristiania kunstindustrimuseums, som til tross for kunstindustrimodernistenes aksept av «maskinen» eller den nye teknikken som premiss for kunstindustri/brukskunst fremdeles opprettholdt et *formbegrep* og en oppfatning av kunsthistorie som stilhistorie. Kielland og Schnitler stod på en slik linje, og som jeg skrev i kapittel 3 var dette særlig tydelig hos Schnitler som i 1924 skrev at teknikken ville oppheve all form overhodet, men at man innenfor den «anvendte kunst» gjerne kunne tilstrebe en skjønnhet og form som var gitt av de tekniske produkters «spinkle, logiske konstruksjoner».³¹⁷ Blant mellomkrigstidens ingeniører var det ikke samme interessen for hva som foregikk i de nye grensegangene mellom kunst og teknikk. Blant mellomkrigstidens viktigste intellektuelle ingeniører, som Georg Brochmann og Edgar Schieldrop, var det viktigere å svare på hva *teknikken* var i seg selv, enn å forstå den i lys av den nye relasjonen mellom kunst og teknikk som ble det sentrale for modernismens inntog ved Kristiania kunstindustrimuseum på 1930-tallet.

For Norsk Teknisk Museum var tingenes form tilnærmet irrelevant for viten om dem og for måten tingene ble stilt ut på i museet. Funksjon, bevegelse og konstruksjon var det som for dem var det relevante perspektiv på teknikkens ting. Gjenstandene som NTM samlet på var ikke bare av et annet slag, men hadde også en annen verdi og mening som gjenstander enn i kunstindustrimuseet. I og med at de var vanskelig å vite

³¹⁷ Schnitler, *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlinger 1902–1926*, 311.

og si noe om gjenstandene bare ved å *se* på dem, fikk presentasjonene av dem preg av avsløringer eller avdekninger som synliggjorde det usynlige. For tidsdimensjonens del betød dette blant annet at endringer i konstruksjonsprinsipp ble viktigere som historisk perspektiv på tingene enn både form og materiale. I teknikken var nettopp konstruksjon nøkkelen til å fravriste tingene sine hemmeligheter, og at det i Norsk Teknisk Museum ble de gjennomskårne maskiner som ble den foretrukne måten å presentere tingene på var ikke tilfeldig. De viste de konstruksjoner som alle produserte ting i utgangspunktet skjulte. Temporalt sett innebar dette en privilegering av begynnelser og brudd, og en tydelig forbindelse til en hovedkomponent i det moderne tidsregimet, det Assmann kaller «begynnelseens fiksjon» og «begynnelseens magi».³¹⁸ Å konstruere var å finne opp, det vil si skape noe radikalt nytt. I dette kapitlet skal jeg kartlegge hvilke begreper og ord som konstituerte teknikken som et eget emneområde for Norsk Teknisk Museum.

Idégrunnlaget for Norsk Teknisk Museum

Ideen om et teknisk museum i Norge ble først lansert av ingeniør Michael Leegaard, på Polyteknisk Forenings distriktsmøte den 20. januar 1904 i Kristiania. Et mer konkret utarbeidet forslag ble så presentert på et fellesmøte for styret i Polyteknisk forening og styret i Den norske ingeniør- og arkitektforening mars samme år. Noen videre fart på arbeidet for å reise et teknisk museum ble det imidlertid ikke før i 1914, da det ble etablert en forening for Norsk Teknisk Museum på det såkalte Landsmøtet for teknikk, som var et årlig møte for interesseorganisasjonene for teknikerne og ingeniørene. Landsmøtet fant sted i juli 1914, samtidig med Norges Jubileumsutstilling. Utstillingen på Frogner var en formidabel kulturell begivenhet for sin tid med 1,5 millioner besøkende i tiden mellom mai og september 1914, og den moderne teknikken fikk en betydelig plass og ble fordelaktig fremstilt. Ingeniøren Alf-Scott Hansen hadde siden 1905 ledet en komite som skulle arbeide for et teknisk museum, uten at så mye hadde skjedd, da jubileumsutstillingen i 1914 gjorde saken høyaktuell.³¹⁹

³¹⁸ «Die fiktion des Anfangs», se Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 149.

³¹⁹ I det følgende baserer jeg meg på *Teknikk på museum*.

Men med seg i den nydannede foreningen for Norsk Teknisk Museum, fikk han med seg ingeniør Max Graff som sekretær som tok seg av det praktiske museums- og samlingsarbeidet som ble gjort selv om museet ikke hadde noe eget lokale. I 1915 sluttet Graff og en annen ingeniør, Philip Pedersen overtok for ham. I 1920 sa Scott-Hansen fra seg vervet som museumsforeningens formann, og med dette overtok Michael Leegaard vervet, som da sammen med Pedersen ledet an i museumsarbeidet på 1920- og 30-tallet. Tidlig på 1930-tallet ble Edvard Farner og Gunnar Thuesen ansatt som museets konservatorer. I alle fall gikk museumsarbeidet sakte frem til midten av 1920-tallet, da det på ny tok fart ved å søke støttespillere utover den snevre ingeniøreliten det opprinnelig hadde begynt med.³²⁰ Det ble i 1917 utarbeidet tegninger og konkrete planer for et eget bygg for Norsk Teknisk Museum på Frogner, men dette ble det aldri noe av siden kommunen i 1921 endelig bestemte at tomten skulle brukes til Vigelandsparken i stedet. Derimot fikk Norsk Teknisk Museum et eget lokale i kjelleren i Vikingskipsmuseet på Bygdøy, og åpnet der for publikum 5. april 1932. Etter krigen fortsatte arbeidet for et eget bygg, og museet flyttet inn i et nybygg på Hølsfyr i Oslo i 1959, der det holdt til frem til 1985/6, da museet igjen flyttet, nå til dagens lokaliteter på Kjelsås.

Da idéen om et norsk teknisk museum ble til tidlig på 1900-tallet, var tekniske eller industrielle museer ingen etablert kategori i det eksisterende museumslandskapet. Idéene om hva et slikt museum skulle være, utviklet seg først og fremst utenfor de etablerte kanaler og fora for kunst- og kulturhistoriske museer. Museumsforeningens representantskap og museets styre var gjennom hele mellomkrigstiden som regel satt sammen av ingeniører og industrifolk, mens museumsfolk og profesjonelle historikere var unntaket. Direktøren ved Norsk Folkemuseum, Hans Aall, satt i representantskapet fra 1914, geologen Waldemar Christopher Brøgger var involvert i å få reist de naturhistoriske museene på Tøyen på 1910-tallet og satt også som representant for staten i styret til NTM fra 1914 til 1932, med Henrik Grosch fra Kristiania kunstindustrimuseum som vara. Det som finnes av mer grundige refleksjoner over hva et teknisk museum skulle være, ble imidlertid ikke preget av museumsfolkene, men av ingeniørene og da særlig Michael Leegaard, Philip Pedersen og Georg Brochmann,

³²⁰ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 74.

sistnevnte uten noe formelt verv, men han skrev om og for Norsk Teknisk Museum på tidlig 1930-tall.

Da Leegaard skrev om tekniske museer på 1920-tallet for å finne forbilder for et norsk teknisk museum, fulgte han to spor. På den ene siden referanser til museumsformer Norsk Teknisk Museum skilte seg fra, på den andre en rekke tekniske museer i utlandet som Norsk Teknisk Museum kunne lære av og likne på. De etablerte museer var for Leegaard oldsakssamlinger, naturvitenskapelige museer, og det var de kulturhistoriske museer. Leegaard nevnte også Foreningen til norske fortidsminners bevaring, som arbeidet med «våre historiske minnesmerker», men regnet også dem som å utelukke «forskjellige tiders tekniske hjelpemidler».³²¹ På den andre siden viste han til en liste av relevante museer når han skrev om *Museer for teknik, industri, haandverk og omsætning m.v.* i *Teknisk Ukeblad* i 1926. Teyler Museum i Nederland, Conservatoire des Arts et des Metiers i Paris, Smithsonian i Washington, South Kensington i London, Deutsches Museum i München, Technisches museum für Industrie und Gewerbe i Wien, Historisk teknisk samling i København, Svensk Teknisk Museum, Jernbanemuseet på Hamar og Norsk Folkemuseum, ble nevnt i gjennomgangen av museer som lå nærmere Norsk Teknisk Museum i form eller innhold.

Da Norske Museers Landsforbund ble stiftet i 1918, var det snakk om en sammenslutning av «kunst- og kulturhistoriske museer».³²² Fordelingen av representanter til styret baserte seg der på at ulike slags kunst- og kulturhistoriske museer skulle være representert med hvert sin stemme. Ved siden av at det viser at det var et klart skille mellom kunst- og kulturhistoriske museer på den ene siden, og naturhistoriske/vitenskapelige på den andre, må vi kunne ta dens inndeling av førstnevnte kategori som et rimelig beskrivende bilde av hvilke museumsformer som ble regnet med i museumsverden på denne tiden. Landsforbundet ble båret frem av ledende personer i museumsmiljøet i Norge på 1910-tallet, arkeologen Anton Brøgger, kunsthistorikeren Anders Bugge, Hans Dedekam ved Kristiania kunstindustrimuseum,

³²¹ Michael Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?* (Oslo: Wahls boktr., 1927).

³²² «Love for Norske Museers Landsforbund», i Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1918. Inndelingen her viste jeg også til i kapittel 2.

kunsthistorikeren Einar Lexow og Anders Sandvig ved Maihaugen. Museumsforbundet skulle ha ett medlem for oldsakmuseene, ett for kunst- og kunstindustrimuseene, ett for folke- og bygdemuseene, og ett for spesialmuseene. Noen egen kategori for tekniske museer fantes altså ikke, og som museal nøkkellkunnskap ble det pekt på kunsthistorie, stilhistorie, museumsteknikk og montering, konservering, arkitekturhistorie. Verktøy og redskaper ble også nevnt, men rammen for dette var folkemuseet og den eldre redskapskultur, ikke «tekniske hjelpemidlers» utvikling slik emnet for Norsk Teknisk Museum ble omtalt av Leegaard og ingeniørene. Av museumstyper som i tidsrommet for fremveksten av Norsk Teknisk Museum hadde teknologisk innhold utover eldre redskaper og verktøy, kan Fiskerimuseer, Sjøfartsmuseer og Militærmuseer nevnes. Disse museene stod også utenfor de museale hovedstrømninger da idéen om et norsk teknisk museum fikk vind i seilene omkring 1914. Fiskerimuseene var blant de største i antall når det kom til museer med materialer og temaer knyttet til samtidig teknologi. Anne Eriksen skriver at de var som regel knyttet til fiskerinæringen og at den historiske dimensjonen var svak i og med at hensikten med museene i første rekke var forbedringer av teknisk, næringsmessig eller økonomisk art. Særlig fiskerimuseene hadde en temporal innretning mot samtiden og fremtiden.³²³

Håkon Shetelig kategoriserte også Norsk Teknisk Museum som en «faglig spesialmuseum» i *Norske museers historie* publisert i 1944. Hans inndeling kan også forstås som en kilde til hvordan man tenkte museumstyper i Norsk Teknisk Museums formative fase, for hans historie hadde forholdene i museums-Norge på 1920- og 30-tallet som de seneste utviklingstrekk. Shetelig skilte mellom universitetsmuseer, altomfattende museer, kunstmuseer, kunstindustrimuseer, folkemuseer, museer for by og bygd og faglige spesialmuseer. Sheteligs inndeling viser enten at de tekniske museene faglige enhet faktisk var svak, eller at den var ukjent og utilgjengelig med utgangspunkt i datidens faglige inndeling av museene. Denne inndelingen hadde sitt utgangspunkt i kunst- og kulturhistoriske fag, ikke i teknikk- eller industrihistorie. Hos Shetelig har kunstmuseene, kunstindustrimuseene og folkemuseene hver for seg en klar faglig enhet, som gjør at han kan samle flere konkrete eksempler under en type.

³²³ Eriksen, *Museum – en kulturhistorie*, 67.

De var etablerte museumstyper, mens et teknisk museum (ennå) ikke var det. I Norsk Teknisk Museums egne øyne hadde tekniske museer en indre faglig enhet som sprang ut av selve emnet, altså teknikken. Som vi skal se utover i dette kapitlet var det nettopp dette som berettiget dannelsen av et slikt museum. På listen av museer som Norsk Teknisk Museum orienterte seg mot, var det da også to rendyrkede tekniske museer som dannet konkrete forbilder, nemlig Deutsches Museum og Tekniska Museet i Sverige.³²⁴ Norsk Teknisk Museums ambisjoner gikk i to retninger, den ene rettet mot undervisning og «belæring», det andre mot å gi muligheter for et dypere studium av teknikkens kulturminner. Det var både «undervisnings- og studiemateriale» å finne i de eldre tekniske hjelpemidler.³²⁵ Undervisningen og «anskueliggjøringen» hadde særlig «de unge» arbeidere, teknikere og ingeniører i tankene, mens mulighetene for dypere studium rettet seg mot allmennheten og ble sett på som en forutsetning for at museet selv kunne bevare og innhente kunnskap om «tidligere tiders tekniske hjelpemidler».

Fra Norsk Teknisk Museums ståsted var et teknisk museum en museumstype på lik fot med andre «Ti Teknisk museum vil bli en kulturfaktor av likesaa stor betydning som Nationalgalleriet, Kunstindustrimuseet og de mange andre offentlige museer», ble det sagt i 1926.³²⁶ Da Norsk Teknisk Museum ble planlagt og diskutert gjennom 1920- og 30-tallet var det et ambisiøst og selvsikkert prosjekt, og sett fra initiativtakernes synsvinkel fantes det en faglig enhet som for dem var så selvsagt at den i liten grad ble problematisert og benevnt. Oppfatningen av teknikken som et enhetlig felt kan si noe om hva som var drivkraften i museumsprosjektet. Teknikkbegrepet kan også forklare ansatsene til et teknisk universalmuseum, det vil si et ønske om å lage et museum som skulle vise den tekniske «utvikling ned gjennom tidende» og som da skulle få et omfang og posisjon som var på høyde med de største kulturhistoriske museene. Museumsprosjektet gikk i praksis langsomt fremover i begynnelsen. Det tok om lag 30

³²⁴ «Det største og interessanteste tekniske museum i verden er «*Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik*», Philip Pedersen, «Litt om tekniske Museer i Utlandet,» *Teknisk ukeblad* 45(1917): 486.

³²⁵ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 3.

³²⁶ *Museer for teknik, industri, haandverk og omsætning m.v.: deres kulturelle og økonomiske betydning*, vol. 86, *Teknisk Ukeblad – Særtrykk* (Oslo: Grøndahl, [1926]), 17.

år fra de første idéer ble artikulert offentlig i 1903/04 til museet åpnet for publikum i 1932. At museet slik det ble i 1932 var langt mer beskjedent enn skissene fra 1917, skyldtes ikke motstand eller begrensninger på det idémessige planet, men politiske prioriteringer i hovedstaden og i museumspolitikken.³²⁷ Spørsmålet jeg vil konsentrere meg om her er hva som drev det frem som et «avantgardeprosjekt», hvilke idéer om teknikk lå til grunn?³²⁸

«Hvad er teknikk for noe?» – intellektuelle vilkår for teknikkhistorie

Boken *Moderne teknikk – idéhistorisk fremstilling* skrevet av NTH-professoren Edgar Schieldrop i 1939, ble innledet med spørsmålet «Hvad er teknikk for noe?»³²⁹ Svaret som ble gitt kommer jeg tilbake til, innledningsvis vil jeg ta tak i hva det innebar å spørre et slikt spørsmål mot slutten av 1930-tallet, og bruke det til å utvikle et svar på mitt eget spørsmål om hva «teknisk» i Norsk Teknisk Museum kunne bety. For spørsmålet om tidserfaringenes strukturer er dette viktig fordi det indirekte gir svar på hvorfor teknikken ble et felt som i mellomkrigstiden avkrevd en egen historisk tematisering. Da Schieldrop formulerte spørsmålet i 1939 var det ut fra en egenartet synsvinkel som også reflekterer hovedtrekk i datidens oppfatning av teknikk. Utgangspunktet for Schieldrop, og bredere de kulturelle betingelsene for en ny tematisering av teknikken, var at teknikken var et eget virkelighetsområde som ennå ikke var forstått godt nok eller hadde fått den oppmerksomheten den burde. «Vi lever i teknikkens tidsalder» skrev han og føyde til at man nettopp av den grunn kunne tro at man visste *hva* teknikken var for noe. Men den som spør «skulde ikke ha store utsikter til å bli særlig klokere», for det var ikke mange som kunne svare på dette selv i «teknikkens tidsalder» ifølge Schieldrop.³³⁰ At Norsk Teknisk Museum var et moderne museum var det i alle fall ingen tvil om i museumsforeningen. Det var et museum som var «En ny åndsmakt i vårt land i pakt med den nye tid».³³¹ Men hva som kjennetegnet denne nye «åndsmakt» var langt fra avklart teoretisk sett fra Schieldrops ståsted.

³²⁷ Se kapittel 9 i Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*.

³²⁸ Betegnelsen «avantgardemuseum» er Andersen/Hamrans, *ibid.*, 31.

³²⁹ Edgar B. Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling* (Oslo: Gyldendal, 1939).

³³⁰ *Ibid.*, 5.

³³¹ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingeskibenes hus, Bygdøy*. Mer om forholdet til det moderne i neste kapittel.

Med andre ord var det teknikkens *begrep* og ikke bare teknikkens praksis som nå var blitt et viktig intellektuelt problem. Dessuten handlet det ikke bare om ingeniørenes identitet som profesjon, men om hva dette nye feltet var *som* eget felt og virkelighetsområde. På den ene siden fantes ingeniørenes og teknikernes selvbevissthet som ny profesjon med egne institusjoner som Den norske ingeniørforening, *Teknisk Ukeblad*, Norges tekniske høyskole og Norsk Teknisk Museum osv., på den andre var teknikken som eget emne og felt, med egne begreper, vitensformer og regler. Både det første og siste var viktig for dannelsen av Norsk Teknisk Museum, men her skal jeg konsentrere meg om hvordan teknikken bød på et nytt kulturelt og intellektuelt problem. Det var dette som lå i Schieldrops spørsmål, som altså *ikke* var «hva er teknikere?», men hva er *teknikken*, forstått som et spørsmål om teknikken har et eget vesen eller egen eksistensform som berettiger oppfatningen av den som et eget «rike». Spørsmålet er for Schieldrop av filosofisk karakter, og han utdypet sitt problem ved å formulere følgende kantiansk pregede spørsmål: «Fins det et teknikkens rike utenom og sidestillet med de tre anerkjente: det sannes, det godes, det skjønnes rike, en kategori teknikk ved siden av fornuft, etikk, estetikk?».³³²

Hva handlet teknikkens utdifferensiering som eget felt om i tiden da Norsk Teknisk Museum ble til? For det første var måten teknikken ble omtalt på blant ingeniører og teknikere i Norge i tiden rett etter første verdenskrig, kjennetegnet av at teknikken ble gitt en langt bredere tematisering enn bare 20 eller 25 år tidligere. Teknikken ble omtalt som en «kulturfaktor».³³³ Dersom man leser *Teknisk Ukeblad* fra tidlig mellomkrigstid er det ikke bare artikler som handler om spesifikke tekniske problemer, men også artikler som argumenterer for eller forutsetter at teknikken (som fenomen eller felt) er noe eget. Det kunne i *Teknisk Ukeblad* være snakk om «teknikken i høysetet», «disiplin», «teknisk intelligens», «teknisk diktning», «teknisk kvaksalveri», eller om «mennesker som teknisk produktionsmiddel», osv., altså om emner som kommenterte og utvidet forståelsen av hva teknikken som felt var, og som ikke var bundet til konkrete oppgaver som det stod om i artikler som

³³² Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*, 7.

³³³ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*

«Drammensbanens ombygning til elektrisk drift», «Generatorer til Rjukan 2» eller om «Ny fremgangsmåte ved muring i kulde», osv. Det siste settet av temaer løste praktiske problemer, det første var opptatt av hva teknikken var. En slik fortolkende virksomhet omkring teknikken var også muliggjort av fremveksten av en selvstendig teknisk offentlighet i begynnelsen av 1900-tallet, i form av bøker, magasiner, tidsskrifter og skriftserier.³³⁴ Teknikkens selvstendigjøring som felt hadde åpenbart også økonomiske forutsetninger i form av tiltakende industrialisering og mer teknologisk drevet industri rundt århundreskiftet. Men teknikkens utdifferensiering som begrep er ureduserbar til dette. Norsk Teknisk Museum opererte ut i fra et skille mellom teknikk og industri som to ulike kunnskapsområder, det første om produksjonsprosesser det andre var om ferdige produkter.³³⁵ Dessuten ble industrielle problemer tatt opp uavhengig av teknikk, og behandlet som et økonomisk, institusjonelt og sosialt fenomen.³³⁶ Det er også symptomatisk at organisasjonen *Norges Industri* dannes i 1919, mens ingeniørene og teknikerne er organisert i sine egne organisasjoner, og at begge foreninger driver hver sin publiseringsvirksomhet og deloffentlighet gjennom blant annet *Teknisk Ukeblad* på den ene siden og *Norges Industri* på den andre.

For det andre, selv om ordet «teknikk» var gammelt, ble det brukt på en annen måte i denne nye tekniske offentligheten enn det ble bare om lag 60-70 år tidligere i den «gamle» tekniske offentlighet rundt Polyteknisk forening. Som vi så i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum i kapittel 3, representerte polyteknikerne en ny forventningshorisont basert på naturvitenskap og teknikk som kunstindustrimuseet både definerte seg ut fra og i motsetning til, særlig på 1870- og 1880-tallet. «Teknikken» det var snakk om i Polyteknisk forening i 1850-årene, var imidlertid mer direkte bundet til naturvitenskap og *anvendt naturvitenskap* enn det som var tilfellet i

³³⁴ Den Norske fællesforening for haandverk og industri, *Norsk tidsskrift for haandverk og industri* (Kristiania: Foreningen, 1897–1918). Dette tidsskriftet ble delt i *Norges industri* og *Norges håndverk* i 1918. Den polytekniske forening and Den norske ingeniør- og arkitektforening, *Norsk Teknisk Tidsskrift* (Kristiania: Foreningernes forlag., 1882–fremover); *ibid.*, dette tidsskriftet går i 1898 inn i *Teknisk Ukeblad*. Det såkalte *Polyteknisk tidsskrift* ble slått sammen med *Den Norske Ingeniørs og Arkitekt-Forenings Organ* i 1882. De to foreningene ga ut *Teknisk Ugeblad* sammen fra 1883. Teknisk Ukeblad var det viktigste magasinet i ordskiftet rundt Norsk Teknisk Museum frem til i alle fall 1932, da NTM åpnet for publikum.

³³⁵ A. Scott-Hansen, «Teknisk Museum: Komiteens indstilling,» *Teknisk ukeblad* 1914.

³³⁶ Johan Throne Holst, *Industri og industrielle problemer: belyst ved erfaringer fra A/S Freia Chocolate Fabrik* (Kristiania: Aschehoug, 1914).

mellomkrigstiden. Naturligvis var naturvitenskap viktig for teknikere og ingeniører og for Norsk Teknisk Museums selvforståelse, men teknikken kunne ikke lenger reduseres til anvendt naturvitenskap og til å være det samme som «praktisk» bruk av naturvitenskap. For Polyteknisk forening var utgangspunktet «at Anerkjendelsen af Naturvidenskaberne endnu langt fra ikke kan siges at være almindelig hos os», og at det først og fremst handlet om «at Udbredelsen af naturvidenskabelige Kundskaber vil være et af de kraftigste Midler til at hæve vort Agerbrug og vor Industri». ³³⁷ Her eksisterer teknikken i forbindelse med naturvitenskapen og det er verken snakk om «teknikkens tidsalder» eller «maskinalderen». Men da Norsk Teknisk Museum på midten av 1920-tallet begynner å snakke om teknikkens historie og teknikken som kulturhistorie, er det ikke så mye en historie om fremveksten av naturvitenskapelig kunnskap og dens nytte, men om teknikken som en bestemt relasjon mellom menneske og verden, formidlet gjennom tekniske artefakter, maskiner og redskaper. Teknikken blir menneskets herredømme over naturen, og som vi skal komme tilbake til gjennom Schieldrop og Brochmann er det avgjørende at teknikken ikke *fins* i naturen men er et *menneskeverk*. Den prinsipielle forskjellen mellom det nye og det eldre polytekniske begrep om teknikken var at førstnevnte ble tenkt i en 1800-tallskonstekst der idéer om opplysning og nytte stod sterkt og der naturvitenskap ble forbundet med interessefri sannhetssøken, var det teknikkbegrepet som nå vokste frem i sitt vesen knyttet til menneskelig herredømme og bruk av naturen. Teknikken var ikke bare anvendt naturvitenskap, men menneskets forming av seg selv gjennom formingen av forholdet til den ytre natur. Den var blitt en antropologi, en lære om hva mennesket var. Teknikken ble brukt som en beskrivelse av hva mennesker var som art, og hvordan teknikken skilte mennesker fra dyr. ³³⁸

Teknologihistorikeren Lewis Mumford skriver i *Technics and civilization* fra 1934 at 1800-tallets teknikere og industrifolk i liten grad hadde blick for hvordan maskinen hadde potensiale til å forme kulturelle verdier og gi nye perspektiver på virkeligheten. Også for ham er det teknikkens menneskeformende side som er det

³³⁷ Polyteknisk Tidsskrift, nr. 1, 1854, s. 2.

³³⁸ Mer om teknikken som antropologi i kapittel 7.

interessante ved teknikken i dens moderne form fra begynnelsen av 1900-tallet ³³⁹ Utilitarister og romantikere hadde på 1800-tallet begge et syn på teknikken som et redskap som ikke vedkom høyere kulturelle anliggender. De «praktiske menn» stod ifølge Mumford selv i veien for å erkjenne at maskinenes betydning ikke var avgrenset til de praktiske resultater, men hadde reelt og potensielt en kulturformende rolle. Ved at teknikere og industrifolk så på maskinene som et rent produksjonsinstrument, kunne ikke maskinen og det tekniske feltet mer prinsipielt gis noen annen rolle enn å være et ytre middel. Maskinen ble sett i lys av dens resultater og dens produkter, mens måten den endret produksjonsprosessene i form av samarbeid, tenkemåter og organisasjon ble oversett. Som det sies i Polyteknisk Tidsskrift så hadde naturvitenskapen «I alle Retninger [...] aabnet nye Hjælpekilder, hvorved Livets Fornødenheder og Nydelser ere blevene lettere tilgjengelige for Alle». En oppfatning av teknikken som rene midler eller «hjælpekilder, kan man også finne i dokumenter knyttet til Norsk Teknisk Museum. Ingeniør og formann i Foreningen for Norsk Teknisk Museum Michael Leegaard, skrev blant annet i 1927 at et mål for museet måtte være å gi muligheten til å sette seg inn i «hvordan våre hendige hjelpemidler er konstruert». ³⁴⁰ Men Norsk Teknisk Museum gikk samtidig langt utover et rent middelbasert syn på teknikken, og som vi skal se i detalj i følgende kapitler så ble teknikken oppfattet som en «kulturfaktor» i en betydning som kan forstås i lys av Mumfords skille mellom teknikken som et sett ytre redskaper og teknikken som skaper av nye kulturelle verdier. Kunstindustribegrepet på slutten av 1800-tallet rommet derimot teknikken som et delaspekt av en mer helhetlig produktiv virksomhet. Teknisk som en egen verden var det ikke snakk om. Teknikken ble imidlertid ifølge Mumford i begynnelsen av 1900-tallet en virksom tredje dimensjon mellom natur og kunst. Teknikken som egen virkelighet viste seg idet den utvidet menneskets muligheter og «extended the power and range of human organs and has disclosed new esthetic spectacles, new worlds». ³⁴¹

³³⁹ Mumford, *Technics and civilization*, 322.

³⁴⁰ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 4.

³⁴¹ Mumford, *Technics and civilization*, 323.

Antropologiske aspekter ved teknikkbegrepet i mellomkrigstiden

Hvordan et nytt teknikkbegrep og et nytt utdifferensiert teknisk felt hadde betydning for Norsk Teknisk Museum viser seg kanskje tydeligst i hvordan maskiner og motorer dannet en modell for synet på tekniske artefakter mer generelt. Forholdet til «maskinen» og kanskje særlig forbrenningsmotoren viser en bestemt tidserfaring og at maskinen også dannet et prisme for tidserfaringen som ble opparbeidet i museet. Men før det gir mening å gå inn på hvordan maskiner og motorer var en krets av gjenstander som korresponderte med det nye syn på teknikk som konstruksjon som var under utvikling, må det skisseres mer presist hva som var innholdet i dette synet på teknikk. For å gjøre dette skal jeg forsøke å beskrive hvordan teknikkbegrepet i mellomkrigstiden ble brukt, men da må jeg også bevege meg over på tekster som ikke direkte er knyttet til Norsk Teknisk Museum, men som likevel har en relevans i og med at de kan tas som uttrykk for datidens toneangivende teknikkoppfatninger. Da tenker jeg på Georg Brochmanns *De store oppfinnelser* fra 1927–29 og som nevnt innledningsvis Schieldrops *Moderne teknikk – idéhistorisk fremstilling* fra 1939, som er de mest artikulerte oppfatninger av teknikk og teknikkhistorie man finner fra mellomkrigstiden.

Brochmann ble engasjert av Norsk Teknisk Museum for blant annet å skrive om vannkraft og om selve museet som nytt museumskonsept, mens Schieldrop ikke hadde noen konkrete forbindelser til museet. Schieldrop var imidlertid professor ved NTH og fram til 1924 var Norges tekniske høyskole representert i styret for museumsforeningen. NTH var, ved siden av Teknisk Ukeblad og Norsk Teknisk Museum, det fremste uttrykk for teknikkens nye posisjon i kulturen. Sammenhengene er imidlertid mest interessante på det idéhistoriske og diskursive plan, og som vi skal se passer grunnleggende distinksjoner i *Moderne teknikk* godt med synet på teknikken som kultur som ble direkte fremmet av blant annet Michael Leegaard, som var Norsk Teknisk Museums formann i de formative årene. Det avgjørende kom til å bli at teknikken ikke bare handlet om de tekniske artefakter – om instrumenter, maskiner og apparatur – men om den særegne form for *tenkning* som teknikken ble definert i forhold til. Ved at teknikken kunne sees som uttrykk for tenkning, ble den også en «åndsmakt», og som sådan nøkkelen til kulturhistorien. «Hvilken åndelig trening,

hvilken klarhet i systematisk, logisk tenkning forlanger ikke den tekniske utvikling i våre dager?»), sa statsråd og styremedlem i Norsk Teknisk Museum Torolf Prytz i 1932, i forbindelse med åpningen av Norsk Teknisk Museum for publikum samme år.³⁴²

Forholdet mellom teknikken som en bestemt type ting og en bestemt type tenkning, ble hos Schieldrop formulert som en del av utviklingen av teknikken som eget «rike». Han tok i *Moderne teknikk* i likhet med situasjonsbeskrivelser i flere artikler fra Norsk Teknisk Museum utgangspunkt i en hverdagslig erfaring av tekniske gjenstander av ulikt slag. Dersom man kastet et blikk på «teknikkens tidsalder», så man ifølge Schieldrop

maskiner av enhver tenkelig art, størrelse og konstruksjon: lokomotiver, symaskiner, bor som eter sig gjennom tykke stålplater, gjennom fjell eller inn mot nerven i våre tenner; turbiner og dieselmotorer [...] vi ser maskiner enkeltvis eller samlet i masser, ikke tilfeldig sammenhopet, men planmessig sammenføiet til et hele, formålsbestemt og veloverveiet koordinert til samvirke i *fabrikker og anlegg*.³⁴³

Men dette materielle aspektet ved teknikken var likevel ikke noe svar på det spørsmålet jeg viste til innledningsvis: «hva er teknikken for noe?». Hos Schieldrop innledet observasjonen av endringene i hverdagslivet et lengre resonnement om hva teknikken var. Hans poeng var at det er en enhet som gjennomsyrer alle de ulike tekniske ting, og at det gjaldt å «få tak i det som er felles for lokomotivet og symaskinen, [...] for slåmaskinen og hårklyperen. Vi må kunne gå ut fra at den felles faktor i alle disse produkter er noe vesentlig i den teknikk hvis innerste vesen vi så gjerne vil legge åpent til beskuelse». Å fastholde et bilde av «det materielle apparat» for vårt indre blikk var for så vidt en forutsetning for å kunne stille spørsmålet om teknikkens vesen, men det rene erfaringsmessige mangfold av ting var ikke noe *svar* på hva teknikken var. Ved Norsk Teknisk Museum ble ikke direkte stilt spørsmål om

³⁴² Torolf Prytz, «Norsk Teknisk Museums opgaver,» *Teknisk Ukeblad* 1932.

³⁴³ Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*, 5–6.

hva teknikkens vesen var og det var ingen eksplisitt ambisjon å legge dens vesen «åpent til beskuelse», men det ble likevel forutsatt at teknikken var *ett* felt og at det var mulig å isolere teknikkens utvikling. Det var dessuten snakk om *tekniske* fremskritt og ikke om fremskrittet i sin alminnelighet, «tekniske fremskridt [har] i en fremtrædende grad sat sit præg paa vort lands materielle og kulturelle utvikling».³⁴⁴

Teknikkens egenart som tenkning ble knyttet til en bestemt slags rasjonalitet og viten som mennesker brukte i fremstillingen av slike ting og gjenstander. Teknikken var først og fremst *formålstjenlig*: det var å velge midler for et bestemt formåls skyld, og å utvikle midler for å nå bestemte mål. I dette lå det også, som antydnet over, at teknikken var noe genuint menneskelig. Den var ikke noe som fantes i naturen: «teknikken er et menneskeverk». Samtidig avgrenset denne formålsrasjonaliteten teknikkens gjenstander fra den større krets av menneskeskapt ting i sin alminnelighet. «Men ikke alle verk av menneskehånd er et stykke teknikk. For å kalles teknikk må det være formålstjenlig», skrev Schieldrop, som derved også brøt med det eldre teknikkbegrepet som så på teknikken som en del av «kunstene». Dietrichson og Monrad skilte, som vi husker fra kapittel 3, mellom frie og ufrie *kunster* for å kategorisere kunstindustri og håndverk, og holdt derved samtidig teknikken definisjonsmessig underordnet et mer allment kunstbegrep. Med Schieldrops avgrensning av teknikkens ting som definert av formålsrasjonalitet, hadde teknikken brutt løs fra sin underordnede stilling.

Et teknisk museum i denne forstand måtte altså med nødvendighet være noe annet enn et kunstindustrimuseum, den første formen kunne ikke utvikles av den andre. Vel å merke ble det aldri trukket noe eksplisitt og programmatisk teknikkbegrep opp for Norsk Teknisk Museum, men ut fra de tekniske områdene som ble identifisert og samlet fra, er det tydelig at det var et syn på teknikk som forutsatte teknikkens formålsrasjonalitet. Teknikkformer som for eksempel mekanisk teknologi, kjemisk teknologi, vannkraftmaskiner, elektrisitetsvesen og hygiene, var så fjerne fra en idé om at det å fremstille materielle ting startet med å forestille seg form, at de ikke lenger kunne forstås i forlengelsen av 1800-tallets kunstteorier. I stedet ble de relatert til et

³⁴⁴ Leegaard, *Museer for teknik, industri, haandverk og omsætning m.v.: deres kulturelle og økonomiske betydning*, 86, 18.

teknikkbegrep som la vekt på teknikkens karakter av å være effektive *midler*. Å spørre om teknikkens vesen slik Schieldrop og Brochmann begynte å gjøre, kan forstås som et symptom på at teknikken som en del av «kunstene» ikke lenger ga mening og presset frem et nytt og eget begrep for teknikken.

Teknikkbegrepet gikk fra å være relatert til kunst til å bli relatert til vitenskap, og med tilkoblingen til vitenskap oppstod et nytt forhold til naturen som også kom til å gi teknikken en selvstendig plass. Her kan en spørre seg et begrepshistorisk spørsmål om hvorfor det ikke er snakk om «teknologi» i stedet for «teknikk». Hvorfor ble ikke Norsk Teknisk Museum kalt Norsk Teknologisk Museum i stedet, hvis det var det de mente? Var det bare en forsinkelse i forholdet mellom ord og begrep, der det var kommet til et nytt meningsinnhold uten at betegnelsen var oppdatert, eller er det her innslag av historisk annerledeshet som unndrar seg oss dersom vi bare sier at «de» mente teknologi men sa teknikk? Begrepshistorisk sett er det rom for nyansering. På den ene siden var det snakk om teknologi som anvendt naturvitenskap, på den andre ble det knyttet en temporalitet til teknikken som ikke lenger er vår, og teknikkbegrepet ble ikke bare koblet til naturvitenskap men også til antropologiske/kulturhistoriske spørsmål om forholdet mellom menneske og miljø. Her er Schieldrops skille mellom «grepsmessig og begrepsmessig herredømme» relevant, fordi det både viser en glidning mot teknikk som teknologi.³⁴⁵ Utgangspunktet for ham er at teknikk er knyttet til herredømme. Objektet for herredømmet er naturen. Men forskjellen mellom grepsmessig og begrepsmessig herredømme er at den første formen for herredømme er knyttet til erfaring og praktisk innsikt, mens den andre er knyttet til begreper og teoretisk konstruerte måter å bearbeide naturen på.

Med teknikken som herredømme over naturen var det allerede tatt et solid skritt bort fra kunstindustrien og Dietrichson hvor den materielle produksjon overhodet ikke var knyttet til herredømme over naturen. For kunstindustrien var det form og formoppfatning som fremdeles definerte den materielle produksjon. Men før jeg tar opp formoppfatningens skjebne i Norsk Teknisk Museum, må det gjøres klart at Schieldrop situerte teknikken i forholdet mellom menneske og natur på en måte som

³⁴⁵ A. Watzinger, «Dampmaskinens historie – og dens betydning for den tekniske og kulturelle utvikling,» *Norsk Teknisk Museums Skrift* 3(1936).

gjør at vi ikke uten videre kan identifisere mellomkrigstidens teknikkbegrep med vår tids teknologibegrep. Teknikken ble sett som en del av en lære om mennesket. Om hvordan det skilte seg fra den objektive naturen, men også hvordan det skilte seg fra dyr. Aper har i og for seg evnen til *grep*, men ikke til *begreper*, sa Schieldrop i 1939. I tillegg var det sentrale at teknikk var herredømme over naturen. Dette herredømmet ble oppfattet som at mennesket gjennom naturherredømmet realiserte sitt eget vesen. Teknikken mestret naturkreftene og gjorde det mulig for mennesker å ta naturen i bruk til sine formål. Teknikk er ikke ren viten, men viten som i sitt utgangspunkt er knyttet til «et slaveopprør som lyktes», det vil si til at mennesker gjennom teknikken gjorde seg fri fra naturens overmakt. Schieldrop uttrykker dette på en enkel måte: «Vi har engang vært krumbøide og fryktsomme treller under de naturkrefter hvis behersker vi nå så stolt kaller oss».³⁴⁶

I dette lå det et utviklingshistorisk resonnement.³⁴⁷ «Nakent og ubeskyttet, med to tomme hender i ordets aller egentligste forstand, omgitt av farer [...] Og fremfor alt en *ukjent* natur [...]»³⁴⁸ Teknikken var slik sett en frigjører, gjennom makt over naturen fikk mennesket en grunnleggende frihet, til å *bli menneske*. Det avgjørende for Schieldrop, og som for oss viser teknikkbegrepets viktigste side i mellomkrigstiden, er nettopp de «to tomme hender». For Schieldrop viser her til datidens utviklingsteoretiske forklaringer på menneskets «førerstilling bland sine levende medbeilere», som gikk ut på at menneskets hånd var utstyrt med en tommelfinger som lot menneskets hånd få et helt annet grep om tingene ved at tommelfingeren kunne settes mot de fire andre fingre, og slik gjøre det mulig å bruke *redskaper* «Av den første stein som denne hånden tok op fra marken, opstod det første våpen og det første redskap, og dermed den utviklingen som ble satt i gang som i tidenes løp førte til byen og plogen, til kanonen og traktoren, til bombeflyet og gjødningsfabrikkene på Rjukan og Herøya». Men for Schieldrop er denne «tommelfingerteorien» ikke tilfredsstillende, fordi den overser hvordan mennesker gjennom begrep og intellekt er i stand til å samle og bearbeide erfaringer. Mennesket hadde en gave i at det kan «stusse, stoppe op et

³⁴⁶ Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*, 9.

³⁴⁷ Dette tas også opp i kapittel 7 ved å se på hvordan det virket på skrivingen av teknikkhistorie.

³⁴⁸ Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*, 9.

øieblik, undres». Dessuten var det gitt muligheten for *ettertanke* og slik bearbeide inntrykk videre, samt evnen til å systematisere tenkningen. «Nakent og ubeskyttet, med to tomme hender, riktignok med tommelfingerer på begge to, men dypere betraktet med fryktelige våpen skjult i sin lille hjerneboks», med andre ord et såkalt begrepsmessig herredømme over naturen, fremfor et «grepsmessig» herredømme over naturen. Teknikkens utvikling ble dermed samtidig menneskets utvikling, mestringen av den ytre natur ble samtidig en antropologisk lære om hvordan mennesket realiserer sin menneskelighet.

Den bredere idéhistoriske endringsprosessen som dannet betingelser for Norsk Teknisk Museum, gikk altså ut på hvordan man skulle oppfatte menneskets rolle i forhold til den ytre naturen. Teknologiteoretikeren Carl Mitcham setter fingeren på de grunnleggende betydningsomdanningene Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum stod på hver sin side av. Den overordnede forskjellen mellom det gamle *techne*-begrepet, som ble videreført i kunstoppfatningen i Kristiania kunstindustrimuseum, og det nye teknikk- eller teknologibegrepet, er plasseringen av «logos» i fremstillingen av tingene. Mitcham skriver at også antikkens og klassisismens teknikkbegrep hadde plass til «logos» eller tekning, men at den der bare var knyttet til det å *gripe form*.³⁴⁹ Altså til den intellektuelle operasjonen som avdekket hva tingene var. Men dette gamle teknikkbegrepet hadde ikke rom for at tenkningen hadde noe å gjøre med styringen av selve fremstillings- eller produksjonsprosessen. Derimot får det moderne teknologibegrepet noe av sin egenart i at logos eller tenkning skal styre selve produksjonsprosessen. Forskjellen mellom disse to sidene, som (jeg skal vise nedenfor) i forbindelse med forskjellen mellom KK og NTM, kom klart til uttrykk i den ulike verdien tingenes form vs. tingenes konstruksjon fikk. Hos Mitcham underbygges forskjellen mellom teknikk og teknologi og mellom form og konstruksjon ut fra hva som ble sett på som mulig å lære og lære bort. Teknikk i en klassisk forstand kunne bare læres gjennom praktisk etterlikning – mennesker «lærer å bygge gjennom å bygge». ³⁵⁰ Teknologi kan derimot ikke læres gjennom praktisk etterlikning, men er

³⁴⁹ Carl Mitcham, *Thinking through technology: the path between engineering and philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 128.

³⁵⁰ Ibid.

knyttet til læring av og gjennom ord og begreper. Ingeniørens vitensform var da heller ikke knyttet til å gripe former. Den viten som ingeniøren representerte og som presenteres i Norsk Teknisk Museum var heller knyttet til begreper og idéer som *skapte noe*, som var i stand til å sette noe nytt inn i verden.

I det moderne teknikkbegrepet som Norsk Teknisk Museum tok utgangspunkt i var det altså et betydelig innslag av *idealitet*, av at teknikken var en type intellektuell virksomhet. Kan vi si at dette nye begrepet om teknikk trakk museet i en «idealistisk» retning? I jubileumsboken for Norsk Teknisk Museum *Teknikk på museum* fra 2014, blir museets innretning i mellomkrigstiden knyttet til et teknikkbegrep som har en «idealistisk reduksjonisme» innebygget i seg.³⁵¹ Det vil si at teknikken på 1930-tallet i museet ble sett som rene tankeprodukter uten at det i nevneverdig grad ble etablert kontekster rundt tingene i form av bruk, historie eller sosiale relasjoner. Jeg tror denne beskrivelsen har mye for seg, samtidig som jeg vil fortolke teknikkens idealitet på en måte som knytter an til egenarten i måten teknikk den gang ble oppfattet på. For de som så på teknikken som et tanke- og menneskeprodukt, var ikke dette synet på teknikk en suspekt «idealisme», men en logisk konsekvens av og forutsetning for å skille ut teknikken som en virkelighet i seg selv. Idealiteten utelukket heller ikke den materielle verden, men var uttrykk for en mestring og et herredømme over naturen som tidligere ikke hadde vært mulig. Fremveksten av et teknikkbegrep som en form for rasjonalitet, var mer et resultat av en allmenn vitenskapeliggjøring og rasjonalisering – også av materiell produksjon – enn av en strid mellom to teoretiske posisjoner som idealisme og materialisme. Torolf Prytz, som var ordføreren i Norsk Teknisk Museums representantskap og statsråd, sa i en tale om Norsk Teknisk Museum i 1932 at «Ved den tekniske kultur er ånd og intelligens helt ut knyttet til materien og bygget på naturens vidunderlige krefter og lover».³⁵² Datidens teknikkbegrep ble oppfattet ut fra at det var noe som *brøt ned* eller «opphevet» motsetningen mellom idealisme og materialisme.

³⁵¹ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 135.

³⁵² Prytz, «Norsk Teknisk Museums opgaver.»

Hva slags historie var «oppfinnelsenes historie»?

Ut fra dette skulle det være mulig å trekke noen linjer tilbake til Kristiania kunstindustrimuseum og hva som gjorde at en gjenstand i Norsk Teknisk Museum måtte bli noe ganske annerledes. Temporalt sett innebar idéen om teknikken som herredømme over naturen at teknikken ble en igangsetter av nye utviklingsløp. I det teknikkbegrepet som nå vokste frem, var det ingen innebygget tilbakeskuende logikk slik det var i kunstindustrien som etterlikning og videreføring av eksisterende former. Videre ble teknikken i en forstand mer usynlig enn kunstindustrien, for som vi så i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum var tingenes synlige egenskaper som form, ornamenter, materialbruk, viktige for kunstindustrien som vitensform, mens teknikken i fremstillingen av gjenstandene bare dannet en mindre vesentlig del av viten om kunstindustriens gjenstander. Gjenstandskunnskapen i Norsk Teknisk Museum ble derimot mer eller mindre knyttet til abstrakte prinsipper og særlig til gjenstandens *konstruksjonsmåte*. For å forklare hvordan konstruksjon slo inn i Norsk Teknisk Museums måte å fremstille viten om teknikken og effekten det hadde på historie som en «oppfinnelsenes historie», må vi imidlertid ta et skritt tilbake til hvordan konstruksjon virket som en del av kunstindustrimuseets perspektiv på kunstindustri som produktiv/konstruktiv virksomhet. Kunstindustrien som en produksjonsform som står for en radikal begynnelse som brøt med fortiden, var i det perspektivet Dietrichson stod innenfor ikke mulig. I Dietrichsons redegjørelse for hva kunstindustri var i 1871, tok han opp konstruksjon og konstruksjonstegningens rolle i kunstindustriell produksjon. Det karakteristiske ved måten konstruksjon ble tematisert på der, er at konstruksjon ble sett på som en *avdekning* av naturens former. Konstruksjon i forbindelse med kunstindustri ble sett på som noe som stod i forlengelsen av naturen selv.

Der konstruksjoner i Norsk Teknisk Museum var et konkret bilde på herredømme over naturen, var konstruksjoner i Kristiania kunstindustrimuseum et bilde på å være i pakt med naturens former. Kunstindustriens lojalitet mot naturens former var ikke en særegenhet for Dietrichson, men preget også måten man tenkte om kunstindustri på kontinentet. Dietrichson og Falke bygget typisk begge opp sine argumenter for kunstindustriens egenart ut fra forholdet mellom form og konstruksjon.

Hos Dietrichson kan man se at det fantes en idé om at konstruksjon var en del av kunstindustrien, og at mønsterheftene som sirkulerte omkring museet og ble lånt ut til håndverkere var nettopp konstruksjonstegninger. Mønsterheftene skulle etterliknes i konkret produksjon, men hva var det mønsterheftene selv etterliknet? Etterliknet de noe som helst eller var de «originale» og uten forbilder (som ingeniørtegningene)? Nei, forbildenes forbilder var naturens former, og disse formene og avdekningen av dem ble en viktig avgrensingsmanøver mot maskinproduksjonen. Forbildenes forbilder rettet seg mot allerede foregitte former i naturen og forholdt seg lojalt til dem. Formbegrepet dannet derfor en idéhistorisk grense mellom Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum.

Kunstindustrimuseets produkt- eller gjenstandsbegrep var, som allerede nevnt lenger frem, organisert rundt form, teknikk, materiale og hensikt, og det ble etterstrebet en harmoni mellom disse fire momenter. Kunstindustriens produksjonsbegrep var bygget opp rundt disse fire momenter, og tids- og historieaspektet ble først og fremst utviklet rundt formaspektet gjennom stilhistorie. Men formbegrepet ble tenkt på to nivåer: det ene relatert til «grunnform» og det andre til «urform», og det er i dette man finner et vesentlig annet forhold til naturen i teknikkbegrepet i Norsk Teknisk Museum. Det er i denne sammenheng spørsmålet om konstruksjon innenfor kunstindustrien ble tatt opp, men konstruksjon ble relatert til urform og ikke til grunnform. Grunnform var den formen som ble gitt gjenstander ut fra den hensikt de skulle tjene. Denne formen var altså det man kunne kalle den formålstjenlige formen, formen blir slik den blir fordi den er nyttig eller hensiktsmessig i forhold til bruken av tingen. Et drikkeredskap bør gjerne ha en form som holder på væske, en spisekniv bør være utformet på en måte som gjør den egnet som spiseredskap. Dersom det ble brukt ornamenter skulle de heller ikke skjule, men i stedet klargjøre og åpenbare grunnformen.³⁵³ Formgivning innenfor kunstindustri var alt annet enn tilfeldig. Formgivning innenfor kunstindustri var ikke blind etterlikning etter naturens former, men en omforming av naturformene ut fra hensikten om klargjøring. Derved ble naturen kultivert på egne premisser, ikke behersket.

³⁵³ Dietrichson, «Producentens och Konsumentens förhållande till frågan om skönhetsinnets utveckling i vårt dagliga lif,» 124.

Dietrichson skrev i 1871 at det var primitive mennesker eller mennesker i et «ociviliseradt naturtilstand» som direkte tok naturens former i bruk. «Att bo i hålor, ro i urhålkade trästammar, dricka ur kokosskal etc., tillhör de råaste naturfolken».³⁵⁴

Den siviliserte omformingen av naturformene skjedde ifølge kunstindustribevegelsens første generasjon ikke gjennom å fjerne seg fra naturen, slik teknikken som herredømme over naturen impliserte for Norsk Teknisk Museum. Tvert imot var det i forbindelse med kunstindustrien snakk om å berøve naturen dens tilfeldigheter og ufullkommenheter, ved å avdekke dens *urformer*. Ut fra denne avdekkingen, som er menneskets abstraksjon av naturens urformer, kunne man lettere forenkle, avrunde og tydeliggjøre naturformene. Avdekningen var å bringe frem naturformens innerste abstrakte urform – *dens konstruksjon*. Dietrichson brukte altså konstruksjonsbegrepet i forbindelse med avdekkingen av naturens former, som et abstraksjonsverktøy som skjerper blikket for det regelmessige og nødvendige i naturens former. Konstruksjonen fjerner det tilfeldige og «forbedrer» naturens former. Urformsbegrepet hørte til naturen på den måten at konstruksjonen ikke etablerte noe som var helt nytt. Den tydeliggjorde det som allerede eksisterte. Som erindringens rolle i den skapende fantasi, var konstruksjonen ikke over, men lojal mot naturen. En konstruksjon behersket ikke naturen, tvert imot hjalp konstruksjonen frem naturens former som urformer. Å konstruere er mer å lære å se det som allerede eksisterer, enn å sette nye former inn i verden.

Dietrichson sammenliknet avdekkingen av urformer med å lære å lese og skrive. Formsystemet som avdekkes i naturen er «stiliseringens alfabet»: få artikulerte former danner grunnlaget for en uendelighet av nye former. Og urformene skal, ifølge både Dietrichson og Falke, forenes med grunnformene som stammet fra vurderinger av hensiktsmessighet. Som Falke skriver så har kunstneren frihet i forhold til naturen, men den er begrenset. «Han hersker over dem [altså naturens former, min anm.] med Fantasi, Opfinsomhed og Skjønhedssans, med fuld men dog lovbunden Frihed i Henseende til Form, Farve og Linier, saa vidt som Gjenstanden skal smykket, efter sit Væsen tillader det».³⁵⁵ Med tanke på form, var det da snakk om å tre trinn i

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Falke, *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, 178.

kunstindustriens produksjonsprosess: først en hensiktsmessig grunnform, dernest en avdekking av en urform, og deretter en sammenføring av grunnform og naturform, samt et tillegg som består i å legge vår frie virksomhet over det nakne konstruktive skjelett: «öfver konstruktionens stränga linjer måste vi breda vår fria verksamhet med dess naturliga genom handens oregelmåssiga rörelser».

Historie og forhistorie

Konstruksjon ble altså i Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichson-tiden mer tenkt som en forlengelse av naturen enn som en ren og forutsetningsløs begynnelse, slik den kom til å bli sett i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. Sammenliknet med produksjonsoppfatningene i Kunstindustrimuseet i Oslo på 1930-tallet derimot, så liknet Kiellands modernisme og funksjonalisme mer på ingeniørenes produksjonsbegrep enn på den eldre naturalismen hos Dietrichson og Grosch.³⁵⁶ Men holder en seg til forskjellen mellom det opprinnelige begrep om kunstindustri og det nye begrep om teknikk, så var det menneskelige ved kunstindustriell produksjon at mennesket dannet et *mellomledd* mellom naturen og (de menneskeskapte) tingene, mens det i Norsk Teknisk Museums produksjonsbegrep *bestemte over* naturen.

Georg Brochmann, som Norsk Teknisk Museum engasjerte for blant annet å skrive 25-årsjubileumsboken i 1939, gir et hint om den nye rammen teknikken ble sett innenfor. Ved Norsk Teknisk Museum var det en god del snakk om gjenstandene som «oppfinnelser» og ingeniørene som «oppfinnere». Jeg tror man kan se på dette som en popularisering av en mer grunnleggende forvandling av måten produksjonsfeltet ble tenkt og beskrevet i mellomkrigstiden, og en måte å gjøre den tekno-vitenskapelige forandring mer gjenkjennelig for allmennheten. Brochmann skrev i innledningen til *De store oppfinnelser* fra 1929 at «Det å gjøre «oppfinnelser» ser ut til å være noe særegent ved mennesket», og bygger derved opp en opprinnelsesfortelling om det moderne mennesket. Han fortsetter med en sammenlikning mellom mennesker og dyr, og sier at forskjellen er at dyr ikke er i stand til å finne opp noe nytt for å forbedre sine livsvilkår. Dyr kan for så vidt løse utfordringer, men glemmer hva som var løsningen så snart utfordringen er løst. Brochmann referer til en bok av Jack London om to

³⁵⁶ Jf. Kielland, *Den nye verdensstil*. Her refereres det direkte til Brochmann og til boken *Mennesket og maskinen*.

apemennesker som brukte trestammer til å bevege seg på vannet. Men når roturen var slutt drev trestammen videre med strømmen og det hele ble glemt. Denne glemselen skiller mennesker fra dyr, og en oppfinnelse kan ikke glemmes dersom det skal bli en oppfinnelse. Den må bearbeides videre av oppfinneren eller hans samtidige, for å gå videre til etterslekten og danne grunnlaget for nye oppfinnelser. Bare ved å holde fast på en idé kan man snakke om oppfinnelser, og dermed om mennesker. Eller som Brochmann skriver så var apene «på nippet til å bli mennesker – men de fortsatte å være apemennesker». Det vil si, slutter Brochmann av dette, at «*opfinneren var det første menneske*».

Oppfinnelsene førte altså mennesker bort fra det naturlige (dyriske) levesett, til det menneskelige ved mennesker. Bevegelsen vekk fra naturen er det sentrale dersom vi sammenlikner den måten produksjonsbegrepet var ordnet på i Kristiania kunsthistoriemuseum før modernismen og funksjonalismen. Ved å frigjøre seg fra naturens tvang ble det mulig for det «tekniske mennesket» å sette seg selv som opprinnelse for tingene i stedet for gjennom etterlikning å omforme naturen til menneskelig kultur. Slik sett var teknikken allerede kultur. Den var til og med den primære form for kultur, for den var nettopp menneskets opprinnelige forming av seg selv. Teknikken i mellomkrigstiden hadde med andre ord ført med seg betydelige forestillingsmessige endringer, med implikasjoner for datidens tid- og historiekultur. Forenklet sagt ble historie *forhistorie*, enten ved at fortiden var interessant dersom den kunne si noe om samtidens teknikk, eller ved at samtiden ble sett på som forhistorien eller begynnelsen til en tid som skulle komme.

Assmann skriver i *Ist die Zeit aus den Fugen* om «begynnelsene magi» som passer godt med museets tilnærming til teknikkens historie som en historie om «det første». Norsk Teknisk Museum sa i mellomkrigstiden at det var å vise «teknisk utvikling» og «teknisk fremskritt» som dannet museets innhold. En del av den temporale grammatikken for fremskrittet var å kunne peke på et tidspunkt der det nye brøt med det gamle. Teknikkens historie ble dermed en historie om når det nye begynte, om hva som var «det første», og om de teknikker som kunne spores frem til egen tid og bekrefte den *som* en del av det nye. Teknikkbegrepet som ble brukt til å beskrive nye konstruksjoner i samtida, ble også brukt som et prinsipp for å fortelle

teknikkens historie. Å skape fremtiden ut fra nåtiden, ble et prinsipp projisert tilbake tid, slik at historie ble en fortelling om ulike øyeblikk av nyskapende handlinger/oppfinnelser. Selve forholdet mellom teknikk og historie ble da overhistorisk, teknikken var forbundet med og skapte det nye på samme måte til enhver tid. Assmann peker på at førmoderne tidsregimer, til forskjell fra moderne tidsregimer, er preget av forestillinger om at begynnelsen er noe som har vært i en mytisk fortid. Opphavsfortellingene ble utformet innenfor religiøse rammer, og de monoteistiske religioner har alle sine skapelsesfortellinger der begynnelsen er noe som *har vært* en gang for alle. Til forskjell fra dette er det moderne tidsregimet kjennetegnet av en selvbevisst praksis om å *sette* en begynnelse og at begynnelsen i prinsippet alltid kan gjentas. Begreper som revolusjon, utopier, oppfinnelser, hviler alle på en idé om at begynnelsen – og bredere historien – er noe som er tilgjengelig for vår inngripen her og nå. Begynnelsen er ikke først og fremst noe som har vært, men noe som er her og nå, eller hvis den har vært, så er det måten den brøt frem på som er viktig.³⁵⁷

Tegningen som historiens skapende øyeblikk

Det vesentlige for Norsk Teknisk Museum var ikke kunnskap om tingen ut fra dens materialitet, men om hvorledes den er unnfanget og konseptualisert som konstruksjon. Interessen for gjenstandenes konstruksjon viser at gjenstandene på en måte var sekundære i forhold til konstruksjonen. De hadde en symbolverdi, mer enn en aldersverdi. Hvis man ser på samlingsvirksomheten i Norsk Teknisk Museum, så innebar den en innsamling der gjenstander, modeller, tegninger og bilder var mer eller mindre likestilt. Alle typer material fortalte om teknikkens utvikling som en utvikling av konstruksjoner, noe mediehierarki mellom skrift og gjenstander med tanke på deres verdi som historiske kilder ser i liten grad ut til å ha gjort seg gjeldende. I forbindelse med å *fortelle* om historie hadde skrift en prioritet over gjenstander, men som informasjonsbærer så var det ingen skiller mellom skrift, bilder eller gjenstander. I 1904 var det snakk om å «optage alleslags modeller, tegninger, fotografier av tekniske anlæg, virkelige maskiner, relieffer av industrielle anlegg, kanalanelæg, veianlæg etc.».

³⁵⁷ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 150.

Da Foreningen for Norsk Teknisk Museum ble dannet i 1914, var utgangspunktet først og fremst modeller som hadde blitt brukt ved den store Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914, sammen med en del fotografier, kart, en del redskaper og ett lokomotiv og en personvogn. At majoriteten av tingene var modeller, ble ikke oppfattet som et problem. I en detaljert gjennomgang av samlingene i årsberetningen for 1929/30 fremgår det at samlingene da består av følgende underkategorier: gjenstandssamlingen, industrihistorisk arkiv, personalhistorisk arkiv, tegningsarkiv, arkiv for lysbilder og film, og biblioteket. Denne strukturen ble tatt videre med inn på 1930-tallet.

Av disse samlingene er det tegningsarkivet som er særlig interessant, for som det står i årsberetningen så er det «av den aller største betydning å få reddet og samlet de gamle originale tegninger som bedre enn noget annet belyser teknikkens utvikling».³⁵⁸ Hvorfor var dette så viktig? Etter mitt syn følger dette av det synet på teknikk som jeg har skissert over, som en formidling mellom tenkning og materie, og som en skapende eller igangsettende handling. Selv om museet i en del tilfeller kunne snakke om «den første» av den ene eller andre maskin, var det samtidig slik at mange av maskinene, instrumentene og redskapene som ble samlet inn, ikke var unike i den forstand at det bare fantes ett av dem, mange var fremstilt i et stort antall eksemplarer. Originaliteten ble dermed ikke i første rekke knyttet til gjenstanden (som også ofte kunne være et serieprodukt), men til konstruksjonstegningen som først fremstilte idéen om gjenstanden på en konkret og utførlig måte. Ser vi dette i lys av Assmanns teori om at det i den kulturhistoriske tenkemåten som vokste frem i siste halvdel av 1800-tallet var et skille mellom tekster og spor, der det sistnevnte ble oppvurdert som en mer ekte og direkte tilgang til fortiden. Vi husker kanskje at dette ga mening i måten Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichson-tiden la vekt på at gjenstander og gjenstanders form hadde en egenartet kildeverdi.³⁵⁹ Tegningens status i Norsk Teknisk Museums samlingspraksis bryter kanskje med en slik todeling, men samtidig ser det ut til at tegningen ble mer oppfattet som en «tekst» med en intensjon som kunne gjenvinnes i sin totalitet, også i lang tid etter dens nedtegning. I den grad vi kan snakke om et slags

³⁵⁸ NTM, Beretning 1929/30, s. 16.

³⁵⁹ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 197.

hermeneutisk prinsipp i Norsk Teknisk Museum, så var tegneren/konstruktøren en slags «forfatter» hvis intensjoner kunne gjenfinnes først i hans tegninger, og dernest i artefakter laget etter tegningene.

Konstruksjonstegningen ble slik den materialtypen som stod nærmest det skapende momentet i teknikken, og var derfor særlig viktig som historisk kilde. Riktignok kunne gjenstander også omtales som «originalgjenstander», men dette ser ikke ut til å ha betydd annet enn at det var snakk om den første gjenstanden i sitt slag, slik som en dampmaskin fra Myrens verksted bygd gotisk stil i 1852, eller verdens første gassturbin som produserte et overskudd av «arbeide», eller Norges første vannturbin, radiomateriell fra radioens første tid, osv. «Originalgjenstander» betød altså den første gjenstanden av sitt slag, men det som lå bak originalgjenstandene var originaltegningene. At gjenstandene sjelden ble fremstilt som det mest autentiske og det mest originale, kan også knyttes til en utstrakt bruk av bevegelige eller gjennomskårne modeller i Norsk Teknisk Museum. Modellene kunne synliggjøre de konstruktive prinsipper bak gjenstandene, og var slik sett nærmere konstruksjonstegningene og den tenkningen som lå til grunn for maskiner og apparater. I *Teknikk på museum* blir det understreket at Norsk Teknisk Museum i hovedsak ga et essensialistisk bilde av teknikken, mens en kontekstuell tilnærming som kunne forklare tingene ut fra hva de ble brukt til, hvordan de ble brukt, og i hvilke miljøer ble helt underordnet.³⁶⁰ Denne essensialismen hadde etter mitt syn sitt grunnlag i det moderne teknikk/teknologibegrepet jeg skisserte over, og kan konkretiseres til hvordan modellen ble den ledende presentasjonsteknikk i museets faste utstillinger. Det er ikke tilfeldig at modellen ble så høyt verdsatt som formidlingsform i Norsk Teknisk Museum, siden den var i direkte samsvar med et teknikkbegrep definert ved konstruksjonen. Originalgjenstander var ikke knyttet til autenticitetsverdier, som er mer selvfølgelig i vår tids museumspraksiser. Modellene ikke ble sett på som (dårlige) kopier og erstatninger for originaler man egentlig burde hatt. Dessuten, siden den tekniske utvikling som Norsk Teknisk Museum tok sikte på å bygge opp museumsarbeidet rundt var teknologier eller teknikkområder som var

³⁶⁰ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 137.

relativt nær i tid, var heller ikke «originalgjenstander» innhyllt i en fjern og utilgjengelig fortid.

Modellbruken var mer utbredt i noen avdelinger av museets faste utstilling enn i andre. Ved museets åpning i 1932 var det avdelinger for følgende tekniske områder: kommunikasjonsmidler, mekanisk teknologi, heise- og løftmaskiner, varmekraftmaskiner, vannkraft, glassindustri i Norge, klokker og ur, radio, telefoni, telegrafi, sterkstrømelektrisitet, flyvning, belysning, røntgen, oppmåling, reproduksjon (fotografi), og arbeiderbeskyttelse. Dette svarte mer eller mindre direkte til inndelingen av teknikken i museets samlingsprogram. I den faste utstillingen fra 1932 ble de ulike tekniske delområder presentert i sammenheng med gjenstander fra det samme tekniske området. For eksempel ble radio presentert gjennom ulike typer radioer eller ulike deler av radioapparater, uavhengig av spørsmål om radiolytting eller om innhold i radio. Det som skulle forklare materialet i de ulike avdelingene var ikke det historiske miljø og sammenheng teknikken gikk inn i, men heller at man direkte kunne se hvordan maskiner og utstyr «virket». Det fantes modeller, enten i form av maskiner som kunne bevegges av besøkere enten ved hjelp av sveiver eller knapper, eller i form av gjennomskårne maskiner. Dette gjaldt i avdelingen for kommunikasjonsmidler, mekanisk teknologi, heise- og løftmaskiner, varmekraftmaskiner, vannkraftmaskiner, glassindustri, flyvning, røntgen, og delvis reproduksjon (ved en kjørbar kinematograf). Det som var verd å se var ikke maskinene i seg selv eller deres konkrete bruk, men det de viste til av teknologiske prinsipper. Hvis man kan snakke om en tilrettelegging av teknikkens synlighet i og med Norsk Teknisk Museum, så forutsatte den i en forstand at tingene var transparente. Sammenliknet med oppøvelsen av formsansen i Kristiania kunstindustrimuseum så er det en ganske klar forskjell med tanke på hva det innebar å se tingene. I det siste tilfellet var gjenstandens mening gitt i dens overflate, i det første i det den kunne avsløre av bakenforliggende prinsipper.

Motorens modernitet

En viktig del av begrepshistorien knyttet til teknikkens musealisering tidlig på 1900-tallet, er betydningsforandringene som maskinbegrepet da gikk gjennom, og forholdet mellom maskinbegrepet og det beslektede begrepet motor. Maskiner og motorer var

også en del av den konkrete erfaringsverden som omkring 1900 gikk inn i det nye teknikk/teknologibegrepet. I forbindelse med avvisningen av maskinens rolle i kunstindustrien i Kristiania kunstindustrimuseum i siste kvartal av 1800-tallet, var det mekaniseringen og tapet av menneskehåndens pregning på tingene som dannet essensen i Dietrichsons innvending mot maskinen. Da arbeidet for etableringen av Norsk Teknisk Museum tok seg opp fra 1914 og fremover, hadde ikke bare nye aktører (ingeniørene) kommet på banen for å fremme et mer anerkjennende perspektiv på maskinens kulturelle rolle, i tillegg hadde maskinbegrepet gått gjennom en ganske markant betydningsforandring sammenliknet med situasjonen rundt 1870-tallet. For det første er det klart at den såkalte andre industrielle revolusjon var i full gang i Norge rundt omkring 1900. Økonomiske historikere anslår at det mellom 1896 og 1916 var en betydelig produktivitetsvekst i industrien, særlig på grunn av oppkomsten av nye industrier som elektrokjemisk industri og elektrometallurgisk produksjon, og på grunn av rask spredning av forbrennings- og elektromotorer.³⁶¹ For det andre er det interessant å merke seg at en «maskin» omkring 1900 ikke lenger var et entydig ord, og at det ble vanligere å skille mellom kraftmaskiner på den ene siden, og «arbeidsmaskiner» eller verktøymaskiner på den andre. Denne differensieringen er viktig, siden den viser at teknologiske endringer korresponderte med betydningsdannelser i kulturen.

Opfindelsernes bog fra 1912 var datidens standardverk innen teknologihistorie og kjent blant norske ingeniører. Boken fantes i Norsk Teknisk Museums boksamlinger fra 1920-tallet. I den ble det skilt prinsipielt mellom kraftmaskiner og arbeidsmaskiner. Denne sontringen var også på plass i førsteutgaven av *Opfindelsernes bog* på dansk fra 1881, og av den og 1912-utgaven fremgår det at forskjellen mellom dem var at kraftmaskinene mottar og omsetter kraft til mekanisk bevegelse, mens arbeidsmaskinene brukes til å utføre forskjellige og konkrete arbeidsoppgaver. Følgende formulering er både prinsipiell og klargjørende for hvilke begrepsmessige endringer som var i ferd med å utfolde seg i og med teknologien ved århundreskiftet:

³⁶¹ Bore og Skoglund, *Fra håndkraft til høyteknologi: norsk industri siden 1829*, 100, 48–57.

Kraftmaskinerne, der ogsaa kaldes Motorer, have til Øjemed at modtage den mekaniske Kraft, fremfor alt Virkningerne af Elementærkræfterne (Vandfald, Vind, Varme eller Dyrekrafter) og derefter omsætte denne Kraft til en regelmæssig rundgaaende eller retliniet frem- og tilbagegaaende Bevegelse. Disse regelmæssige Bevægelse overføres derefter paa Arbejdsmaskinerne, der have til Opgave at udføre de forskjellige Virksomheder, som der fordres.³⁶²

Egentlig var det snakk om tre kategorier av maskiner, for ved siden av kraftmaskinen og arbeidsmaskinen var det ifølge *Opfindelsernes bog* også rimelig å snakke om «mellommaskiner» fordi det fantes egne maskiner for overføringen av bevegelse fra kraftmaskinen til arbeidsmaskinen, via remmer, akslinger, stag, hjul osv. Dessuten kunne særlig arbeidsmaskinene inndeles i en rekke underkategorier, først i to «hovedsystemer», maskiner til fremadskridende bevegelser, og i «formforandringsmaskiner». Av disse kunne igjen maskiner som fortsatte bevegelser deles inn bevegelsesmaskiner som beveget faste legemer, vannverk med pumper vannskruer m.m., og blåseverk og ventilatorer som satte luften i bevegelse. Så kunne de formforandrende maskiner deles inn i sønderdelingsmaskiner, metallbearbeidingsmaskiner, trebearbeidingsmaskiner, og manufakturmaskiner. Arbejdsmaskingruppen var altså den «tallrikeste» og mest spesialiserte, og fulgte arbeidsdelingen og faginndelingen et stykke på vei.

I forlengelsen av dette er det lettere å forstå hvorfor Norsk Teknisk Museum var så opptatt av maskinenes indre konstruksjoner. Det som i *Opfindelsernes bok* bare antydes i forbifarten, er nemlig at kraftmaskiner også ble kalt «motorer». Motorteknologien fikk stor betydning for industriens produktivitetsvekst rundt 1900, men det som er lett å glemme er at begrepet motor og fenomenet motor var ganske nytt på denne tiden og hadde andre vitenskapelige forutsetninger enn det eldre begrepet «maskin». Forenklet kan man si at maskinens virkemåte i en forstand var synlig og lå i dagen. Alle kunne i en forstand se hvordan et vannhjul, for eksempel, virket. I boken *Fabrikken* karakteriseres *Encyklopediens* maskintegninger og bredere opplysningstidens maskinoppfatning som «blottet for mystikk», for det som vises er

³⁶² *Opfindelsernes bok 2*, 1881.

enkel overføring av bevegelsesenergi. Encyklopedien kan altså knyttes til den klassiske tidsalderens forhold til maskinen som en rent mekanisk innretning, mens det som fremkommer med fysikken og vitenskapen om elektrisitet i løpet av 1800-tallet er en mer usynlig og i den forstand mindre tilgjengelig type maskiner. Denne siste typen maskiner, er det rettere å kalle motorer, og i praksis var mange av de «kraftmaskiner» som Norsk Teknisk Museum samlet på og viste frem under merkelappen «varmekraftmaskiner» nettopp *motorer* i den forstand at de bygget på teknologi og naturvitenskap som kom fra termodynamikk og begreper om kraft og energi. Kulturhistorikeren Anson Rabinbach forklarer motorbegrepet som en radikal nyvinning særlig i andre halvdel av 1800-tallet slik:

[...] the eighteenth-century machine was a product of the Newtonian universe with its multiplicity of forces, disparate sources of motion, and reversible mechanisms. By contrast, the nineteenth-century machine, modeled on the thermodynamic engine, was a «motor», the servant of a powerful nature conceived as a reservoir of motivating power. The machine was capable of work only when powered by some external source, whereas the motor was regulated by internal dynamic principles, converting fuel into heat, and heat into mechanical work.³⁶³

I denne forstand vil jeg si at Norsk Teknisk Museum ikke var et «maskinmuseum» som sprang ut av «maskinalderen», men et «motormuseum» som sprang ut av «motoralderen». Det er påfallende at blant de nevnte samlingsområdene så er det særlig vannkraftmaskiner, varmekraftmaskiner og elektrisitet som får mest begeistring og oppmerksomhet i museets fremstillinger av seg selv. Maskinen forstått i retning av motoren forklarer også noe av tiltroen til modellen som utstillingsteknikk i museet. Som nevnt over var det en betydelig del av modellene som var gjennomskårne modeller, det vil si maskiner/motorer i full størrelse eller miniatyr som var delt i to for slik å vise virkemåten og det bevegelige deler. Og den formen for tekniske artefakter

³⁶³ Anson Rabinbach, *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity* (Los Angeles, Calif.: University of California Press, 1990), 52.

som ble delt i to var som regel *motorer* eller såkalte «kraftmaskiner». Norsk Teknisk Museum støttet seg til modellen og til særlig gjennomskårne modeller som utstillingsteknikk, dels fordi det ble regnet som «levende» formidling, men også fordi selve teknikkbegrepet, som i stor grad ble avledet av den nyeste og mest vitenskapelig avanserte av teknikker – motorteknikken – nødvendiggjorde grep som man mente kunne synliggjøre abstrakte og prinsipielt usynlige fysiske fenomener som kraft, energi og forbrenning. Siden teknikkbegrepet i Norsk Teknisk Museum var sentrert rundt de seneste teknikker, ble intensjonene om å vise teknikkens utvikling i historisk perspektiv dreid i en retning der det historiske tilbakeblikket ble svært avkortet. Enten så ble før-moderne teknikkformer utelukket, eller så ble eldre teknikkformer underlagt en «presentisme» idet samtidens teknikkbegrep ble projisert tilbake på fortiden. Dersom vi ser på de tekniske feltene museet ville dekke, så var det enkelt sagt få gjenstander som kan kategoriseres som verktøy, men mange gjenstander som kan kategoriseres som motorer og instrument.

Hva var i så fall den gang mulig som et alternativt perspektiv på teknikkhistorie? Utgangspunktet måtte være at det finnes et helt spekter av tekniske artefakter som både kan knyttes til ulike relasjoner mellom menneske og miljø, og som kan gi utgangspunkt for å skrive teknikkhistorie på andre premisser enn motorens og maskinens. Hos Mumford fantes en slik katalog av artefakter på 1930-tallet. For ham gikk det prinsipielle skillet mellom tekniske artefakter ut fra graden av uavhengighet i artefaktets operasjon/funksjon fra operatørens ferdigheter og krefter, og mellom dynamiske og statiske elementer i teknikkformene.³⁶⁴ Hovedforskjellen mellom maskin og verktøy lå ifølge ham i at verktøyet var avhengig av ferdighetene og kreftene til den som brukte dem, mens maskiner opererte mer uavhengig av operatørens ferdigheter og krefter. Maskiner ble knyttet til bevisst menneskelig handling idet de igangsettes eller stoppes, mens verktøy ble knyttet til menneskelig handling hele tiden mens de brukes. Et viktig poeng med tanke på implikasjonene for teknikkhistoriens innretning, er at maskiner ikke er noe «nytt» som bare hører den moderne tid til. Dette var ifølge ham en misforståelse, maskiner fantes også i antikken. Det som var nytt var nye energikilder. Den såkalte «neotekniske» fase i

³⁶⁴ Mumford, *Technics and civilization*, 11.

teknikkhistorien startet ifølge ham rundt 1880-tallet og var fremfor alt knyttet til *elektrisitet* som maskinens kraftkilde, med andre ord er det nye og definerende for perspektivet på teknikkens historie det samme som jeg nevnte over: *motoren*, og da den elektriske motor.

Videre kan innretningen av teknikkhistorie i NTM forstås i lys av Mumfords distinksjon mellom dynamiske og statiske elementer i teknikken. Både verktøyet og maskinen er såkalte dynamiske elementer i teknikken. De er knyttet til *bevegelse*: hamrende, hakkende, støtende, sagende verktøy er dynamiske, likedan er motorer som generer bevegelse spesielt i form av akselrotasjon, dynamiske. På den andre siden finnes det statiske teknikker, slik som beholdere, kar, rør, akvedukter, kanaler, hus, veier osv. Ifølge Mumford har menneskers bearbeiding av miljøet i eldre tid vært mer knyttet til statiske teknikker enn dynamiske, selv om dynamiske teknikker har eksistert siden neolittisk tid (yngre steinalder). I denne forstand var eldre tider fattige på maskiner – dynamiske teknikker – men desto mer preget av statiske teknikker som kurver, potter, fargekar, ovner og ildsteder, vannreservoarer og akvedukter, veier og bygninger. Mumford systematiserer de statiske teknikkene ved å skille mellom tre hovedgrupper: husgeråd, apparater og strukturer. Poenget for vårt vedkommende er ikke Mumfords teori og systematikk i og for seg, men at hans differensieringer viser at Norsk Teknisk Museum i liten grad var opptatt av statiske tekniske elementer og desto mer opptatt av de dynamiske elementer, men da avgrenset til maskiner, mens verktøy i liten grad var interessant for dem. Det var flyvemaskiner, biler, sykler, tog, elektromotorer, mekaniske innretninger, heiser og løftemaskiner, og ikke minste varmekraftmaskiner og vannkraftmaskiner, altså motorer, som dannet kjernen i den teknikken som ble samlet og utstilt. Det er påfallende hvor lite opptatt museet har vært av håndverktøy. Med noen unntak, som formerverktøy og glassverktøy, var det den lille bredden i de tekniske artefakter som ble satt til å representere «teknikkens utvikling».

Den andre typen tekniske artefakter som fikk god plass ved museet var verken statiske eller dynamiske teknikker i Mumfords forstand, men *instrumenter*, altså observasjons- og måleinstrumenter, samt kommunikasjonsteknikker som radio, foto og telegrafi. I Mumfords – og andre teknologihistorikerers – fremstillinger av

teknikkhistorie fantes det en katalog over teknikktyper som samtidig var relatert til et teknikkbegrep som *ikke* var bundet til moderne naturvitenskaper. Det ga mulighet for en bredere historisk tilnærming til teknikken. Ved å skille mellom klær, husgeråd, strukturer, apparater, infrastruktur, verktøy, maskiner og automater, ble det lagt til rette for et langt mer historisk teknikkbegrep enn det som i praksis sprang ut av et teknikkbegrep som i første rekke var avlest av motorteknikken. Som vi skal se i kapittel 7 førte dette også til en merkelig situasjon når det gjaldt ambisjonene om å få Norsk Teknisk Museum til å arbeide med teknikkens kulturhistorie. På den ene siden var det et utviklingsbegrep som hadde potensiale til å strekke seg lenger tilbake i tid enn motorens og kraftmaskinens tid, på den andre ble det blokkert av museets konkrete samlingspraksis som først og fremst svarte til et begrep om teknikk som herredømme over naturen, der motorer og kraftmaskiner var selve inkarnasjonen av stadiet dette herredømmet var kommet på i mellomkrigstiden.

Oppfinnerhastigheten som tidsmål

Jeg skal avslutte dette kapitlet ved å vise hvordan teknikken som et eget virkelighetsområde også ble et fortenningspunkt for å erfare historisk tid. Ved siden av det «sannes, skjønnes og godes rike», rykket det såkalte «teknikkens rike» opp som en ramme hvor igjennom kategorier som fortid, nåtid og fremtid fikk konkret mening. Et trekk ved denne rammen var at den knyttet teknikken til menneskets utvikling, og slik trakk opp en veldig tidsdimensjon som gikk tilbake til «det første menneske» og til menneskets «frigjøring fra naturherredømmet» som en start på menneskehetens historie, slik jeg viste over gjennom Brochmann og Schieldrop. Et annet element som hørte sammen med teorien om teknikken som grunnlaget for menneskedannelse, var hvordan historiens *hastighet* ble erfart. Schieldrop var opptatt av det han kalte oppfinneshastighet, et begrep som ble hentet fra mellomkrigstidens tyske teknikkhistorikere. Oppfinneshastighet var det antallet oppfinnelser som kom til innenfor en gitt periode av tid. For ham er det også den beste måten å anskueliggjøre forholdet mellom menneskets og teknikkens historie. Han referer til *Handbuch zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik*, der det i 1908 var samlet inn opplysninger om rundt 13 000 oppdagelser og oppfinnelser og skrevet en notis eller artikkel om hver enkelt oppfinnelse. Den første nedtegnelsen gikk 3500 år f.kr tilbake i

tid. Oppfinnelsene fra mellom det 8de århundre f.kr og frem til 1908, ble så fordelt på hvert århundre, for slik å danne et bilde av oppfinnelseshastigheten:

**Oppfinnelser og oppdagelser i hvert århundre fra 800 f. Kr.
til 1900 e. Kr.**

8de årh.f.Kr.	13	1ste årh.e.Kr.	60	9de årh.e.Kr.	16	17de årh.e.Kr.	714
7de	— 9	2net	— 40	10de	— 20	18de	— 1550
6te	— 38	3dje	— 8	11te	— 19	19de	— 8600
5te	— 43	4de	— 19	12te	— 24	20de	— ?
4de	— 67	5te	— 10	13de	— 65		
3dje	— 50	6te	— 18	14de	— 52		
2net	— 22	7de	— 15	15de	— 130		
1ste	— 37	8de	— 6	16de	— 422		

Denne fordelingen viste for Schieldrop «et overveldende inntrykk av stigningen av det vi kunde kalle *oppfinnerhastigheten*». ³⁶⁵ Som man ser av skjemaet er det i det 19. århundre et voldsomt sprang i antallet oppfinnelser og oppdagelser, mens det 20. århundre er markert med et spørsmålstegn som må kunne tolkes som en forventning om stadig økning. Fremgangen og tilbakegangen innenfor teknikken kan for Schieldrop knyttes til «den historiske utvikling på alle civilisatoriske felter», og snakker også om «overensstemmelse mellom oppfinnelseshyppighet og det almindelige kulturelle klima». ³⁶⁶ Med andre ord etableres en direkte sammenheng mellom teknisk og kulturelt fremskritt. Ut fra dette kunne man lage kurver som viste stigningen i antall oppfinnelser over tid, og som ga et komprimert bilde av den økende hastighet historien utviklet seg med dersom man la teknikken til grunn. Et slikt skjema finner vi også hos Lewis Mumford. Schieldrop avslutter beskrivelsen med oppfinnelseshastigheten med at

Den kurven som bukker sig gjennom seklene på de følgende blader, er kanskje når alt kommer til alt, en av de viktigste civilisatoriske indikatorer som lar sig uttrykke i tall og kurver [...] Det er derfor i sanneste forstand et både åndelig og

³⁶⁵ Fig. over, fra Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*.

³⁶⁶ *Ibid.*, 43.

materielt indikatoridiagram for bølgegangen i menneskehetens historie som her rulles opp for vårt blikk.³⁶⁷

Akkurat ordet «oppfinneshastighet» finner man ikke i tekster fra Norsk Teknisk Museum, men det er likevel lett å se at den utbredte bruken av «oppfinnelse» som en betegnelse på tekniske artefakter og som et vanlig grep i utstillingsoppleggene inngår i den samme form for tidserfaring som Schieldrop skildret som «civilisatoriske indikatorer». Disse indikatorene gjorde det mulig å oversette tidserfaringen til en kvantifiserbar størrelse: jo flere oppfinnelser, jo fortere «går» fremskrittet. Fremskrittet blir derved et spørsmål om hastighet og akselerasjon. Assmann så vel som Koselleck poengterer at koblingen av hastighet til tidserfaring er et av det moderne tidsregimets karakteristika, og at hastighet binder tidserfaringen til en lineær tidsoppfatning. Dersom tiden erfares gjennom hastighet, er det eneste mulige motbegrep langsomhet eller stillstand.³⁶⁸ Ifølge Assmann ligger det en totaliserende tendens i oppfatningen av tiden som enten hurtig eller langsom, fordi den utelukker at det kan finnes kvalitativt ulike former for tidserfaring. Historien som noe som kan gå fort eller langsomt er et ganske klart trekk ved tidserfaringen som utspilte seg i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. «Teknisk fremskritt» og «fremskrittet» var det samme. Teknikkens fremskritt omfattet kulturen i sin totalitet. Rett nok skrev Brochmann at «fremskrittet», det «er et farlig ord».³⁶⁹ Det var en fare for at nettopp frisettingen av teknikken som eget felt, førte til at den erobret resten av kulturen. En «teknisering» og rasjonell «teknisk kultur» kunne slå over i et fremskritt uten mening og menneskelig innhold. Men i praksis var skillet mellom fremskritt og teknisk fremskritt hårfint. Tidens og historiens innhold var først og fremst teknikken, og dermed ble tidserfaringene som ble gjort gjennom teknikkbegrepet preget av en spenning mellom fortid og fremtid. Men hvorfor og hvordan ble teknikk og fremskritt knyttet sammen? Neste kapittel vil gi svar på dette.

³⁶⁷ Ibid., 47.

³⁶⁸ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 192–93.

³⁶⁹ Georg Brochmann, (red.) *De store oppfinnelser – forskning og fremskritt*, Bind 1 «Erkjennelsens utvidelse» (Oslo: Nasjonalforlaget, 1929), 25.

Kapittel 6 –

Teknikken og fremskrittet

I «teknikkens saeculum»

Når man studerer hvordan idéen om et norsk teknisk museum ble unnfanget og formet, er de store forventningene knyttet til teknikk påfallende. Forventningshorisonten for teknikken var dels muliggjort av et teknikkbegrep som vi i forrige kapittel så var sterkt preget av de betydningsforandringer som naturvitenskap, kraftutnyttelse og motorteknikk hadde tilført teknikkbegrepet tidlig på 1900-tallet. Men hvordan kom forventningene mer konkret til uttrykk i selve museumsprosjektet? De store forventningene preget både teknikere og ingeniører som var ute i den konkrete produksjon, og de ingeniører som hadde mer ideologiske og intellektuelle interesser i teknikken, slik som de som formulerte programmet for Norsk Teknisk Museum. I Norsk Teknisk Museum førte vel å merke ikke denne nye og mer åpne forventningshorisonten til en drømmeliknende fremstilling av tidens og fremtidens teknikk, slik som det var innslag av i de såkalte «maskinhallene» rundt omkring på verdensutstillingene i Paris, Chicago, London, München eller Berlin, og i Norges egen «Jubilæumsutstilling» i 1914, som ga impulsen til opprettelsen av Foreningen for Norsk Teknisk Museum samme år. Her kunne man vandre gjennom enorme utstillingshaller med «levende maskiner», der teknikken ble fremstilt som virkeliggjøringen av en drøm.

Men selv om teknikken også i Norsk Teknisk Museum ser ut til å ha dannet en form for fremtidsutsikt med de to generelle egenskaper Koselleck knytter til modernitetens fremtidsforhold – at fremtiden nærmer seg med økende hastighet og at den har en åpen og ikke-predeterminert karakter – er det få kilder som tilsier at fremstillingen av teknikkens utvikling i museet var preget av drømmerier, fantasier og teknisk utopianisme rettet mot en fremtidig tilstand. En slik

mystifiserende/eksotiserende fremstillingsform hadde derimot blitt relativt vanlig på verdens- og industriutstillingene etter 1900, som da brøt med en tradisjon for å fremstille teknikkens og industriens utvikling rimelig realistisk og saklig.³⁷⁰ Det finnes likevel belegg for å si at forventningene til fremtiden i form av en beundring av teknikken satte et preg på hvordan Norsk Teknisk Museum situerte seg selv og sitt tema. Argumentene for hvorfor et slikt museum var viktig gikk både fremover og bakover i tid, men jeg mener det er grunn til å si at det først og fremst var teknikkens innflytelse på erfaringen av temporal akselerasjon, på nåtiden som et sprang inn i fremtiden, som begrunnet Norsk Teknisk Museums viktighet. Museet skulle forklare «nutidens materielle kultur», og det var (be)undringen av de raske endringene av samtidens teknikk ga, som utløste et behov for et museum.³⁷¹

Teknisk Ukeblad trykket innlegg og beretninger om drøftingene av etableringen av et Norsk Teknisk Museum på 1910-, 20- og 30-tallet, hvor en rekke av innleggende ellers gir et godt bilde av måten teknikken definerte hva som var en tidsmessig kultur. Der var det i alle fall ingen savn, sorg eller melankoli knyttet til fortidens teknikk som preger innleggene. Et av innleggene ble holdt av ingeniør Peter Meinich på Landsmøtet for teknikk i 1914 der også Foreningen for Norsk Teknisk Museum ble stiftet. Perspektivet han inntar i forhold til teknikken er interessant og peker på hva som er temaet for dette kapitlet, nemlig hvordan nåtiden var ladet med forventninger og betraktet som en begynnelse på en ny tid. Etter å ha hyllet Norges Jubileumsutstilling i 1914 for å ha vist hvor langt landet hadde kommet siden 1814, inntar han fremtidens perspektiv og spør om «hvorledes verden vil se ut om ny 25 eller 100 aar?». Svaret hans var at kanskje

forsøker vore efterkommere da forgjæves at tænke sig ind i hvorledes livet maatte stille sig under saa primitive forhold som i 1914. La oss forsøke at ta fantasien tilhjælp. Hvad mener f. eks. mine damer og herrer om skibe som

³⁷⁰ Rosalind Williams, *Dream worlds: mass consumption in late nineteenth-century France* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1982), 58 ff.

³⁷¹ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*

pløier Atlanteren drevet med kraft fra norske vandfald og med traadløs telefon i hver lugar. Eller hvad har vi at vente av kemien? [...] Hvad skulde være i veien for at kemien ogsaa løser den opgave at fremstille *menneskenes* næringsmidler direkte av de respektive grundstoffer i koncentreret form?.³⁷²

Nåtiden var allerede fortid. Den hadde knapt satt seg som nåtid før den var i ferd med å bli fortid. På det samme Landsmøtet for teknikk holdt også ingeniør Michael Leegaard et foredrag om «utviklingen av teknikk og industri etter 1814». Detaljene i denne historiske fremstillingen kommer jeg tilbake til lenger ut i kapitlet, innledningsvis vil jeg bare notere at Leegaard brukte samme tankefigur som Meinich da han skulle beskrive teknikkens og industriens utvikling: «Vore besteforældres livligste fantasi vilde ikke kunnet fremtrylle de billeder som de forgangne 100 aar har rullet opp for os. Vi vet ialfald at fremragende og for sin tid klartskuede statsmænd, selv langt i det 19de aarhundrede, ikke anet noget av de som skulde komme».³⁷³ Fortiden forstås altså både i lys av de fremtidsutsikter som fantes i fortiden, og den vurderes ut fra målestokker som Meinich og Leegaard hentet fra (datidens) nåtid.

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på hvilken plass historie fikk i Norsk Teknisk Museum. Hvis nåtiden var så viktig i forbindelse med teknikken, hvilken plass kunne da det historiske perspektiv på teknikken ha? Ifølge idéhistorikeren Sven Eric Liedmans er det viktigste kjennetegnet på et moderne historiesyn samtidsorienteringen. Interessen for samtiden er viktigere enn den «rene, ukompliserte fremtidstroen som vanligvis fremheves som et kjennetegn» ved det moderne tidsregime eller historiesyn.³⁷⁴ Denne orienteringen kan vi undersøke mer empirisk i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. Ved å gå gjennom hvilke strategier museet brukte for å situere prosjektet som noe samtidig, kan vi få et innblikk i hva slags temporale grep som lå bak den uttrykkelige tilslutningen til «fremskrittet». Teknikkens historie ble i betydelig grad behandlet som det som var i ferd med å skje,

³⁷² Vincents S. Bull, *Forhandlinger ved det 6te norske landsmøte for teknik, Kristiania 1914: teknikeruken 12te til 18de juli* (Kristiania 1915), xxii.

³⁷³ Michael Leegaard, «Om utviklingen av teknik og industri etter 1914,» i *Forhandlinger ved det 6. landsmøte for teknik*, (red.) Vincents S. Bull (Kristiania: [Teknikeruken], 1914), 3.

³⁷⁴ Liedman, *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden*, 118.

og basert på en opplevelse av at det var i ferd med å komme en tidsalder som kom til å forandre alt og som det kom til å bli umulig å vende tilbake fra. Som sagt innledningsvis dreier dette seg også om karakter til de utopiske elementene i museets teknikkoppfatning. Historikeren Lucian Hölscher skriver at forventningshorisonten ble sterkt teknifisert mot slutten av 1800-tallet, og at det er berettiget å snakke om utopier også i den betydning av nåtiden lades med massive forhåpninger til den fremtidige utvikling. Men på denne tiden endret også fremtiden karakter ved at den ble mer forankret i nåtiden.³⁷⁵ Likevel har en da med et forhold til nåtiden å gjøre hvor nåtiden kontinuerlig undermineres som nåtid ved at det er en tid som er en begynnelse på en annen. Fremtiden er ikke et annet sted, men er noe «allerede er her» («schon begonnen»), noe som har implikasjoner for hvilken rolle nåtiden kan spille i erfaringene av historisk tid.

Liedmans og Hölschers presiseringer av at den moderne tidserfaring er mer enn en naiv fremskrittstro og er relatert til en intensivert sans for samtiden, er viktig fordi det åpner opp for en beskrivelse av hvordan og hvorfor samtiden i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden var en annen tidserfaring enn den vi har sett i Kristiania kunstindustrimuseum og dets forhold til «nutiden» i siste kvartal av 1800-tallet. Her skal vi også ha Assmanns teori om moderne tidserfaring som en skjerpet oppmerksomhet mot tiden i mente. Dette understøtter Liedmanns presisering av den moderne historieoppfatning som noe knyttet til det som utfolder seg i samtiden. Begge peker på at en vesentlig årsak til en skjerpet oppmerksomhet mot tiden er akselerasjon og at takten i tekniske fornyelser driver frem en samtid som er flyktig og nærmest forbi før den har satt seg som samtid.³⁷⁶ I og med at gyldigheten til opparbeidede erfaringer får en stadig kortere varighet i og med kontinuerlige endringer i forventninger til hva fremtiden skal bringe, blir det også vanskeligere å få et grep om hva nåtiden er.³⁷⁷ Men nettopp av denne grunn er som regel forestillingen om fremskrittet kombinert med det å være opptatt av samtiden, sier Liedman.³⁷⁸ Kan vi se

³⁷⁵ Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, 131.

³⁷⁶ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 199.

³⁷⁷ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 22–23. Jf. Hölschers videreføring av Koselleck på dette punktet.

³⁷⁸ Liedman, *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden*, 118.

et slikt forhold konkret i Norsk Teknisk Museum? Kan man forstå det som har blitt kalt de tekniske museenes «kontemposentrisme» som et uttrykk for en tidstypisk måte å forholdet seg til tid og historie i mellomkrigstiden?³⁷⁹

Ingeniørene – en profetisk profesjon?

I *Teknikk på museum* gitt ut i forbindelse med NTMs 100årsjubileum gir historikerne Kjetil Gjølme Andersen og Olav Hamran en beskrivelse av ingeniørenes rolle i etableringen av et Norsk Teknisk Museum. Ifølge dem var NTM i mellomkrigstiden både som konsept fra 1904 og senere ved åpningen i 1932 et «ingeniørmuseum».³⁸⁰ Det vil si at det var ingeniørenes syn på teknikk og ingeniørenes syn på seg selv som profesjon og samfunnsgruppe som var den sosiale motoren i museets etablering. Ved siden av ingeniørmuseet var det også snakk om NTM som et «arbeidsmuseum» som skulle appellere til fagarbeidere og håndverkere ved siden av de høyere utdannede ingeniører. Frem til slutten av 1930-tallet var imidlertid preget av ingeniørmuseum mer markant enn arbeidsmuseum, og det var først med Philip Pedersens overtakelse av direktørstillingen at «arbeid» ble et begrep og en kategori som fikk mer konkrete implikasjoner for museets samlinger og tematikk. Da ble museet blant annet omtalt som en «monument over norsk arbeidsliv», mens det tidligere ble omtalt som et «snitt gjennom tidenes teknikk», og av og til som «industrimuseum», men som oftest som «teknisk museum» rett og slett. Pedersen og Michael Leegaard var tospantet som stod nærmest i å definere utviklingen av NTM i mellomkrigstiden, førstnevnte var mellomtekniker og sosialist, sistnevnte var ingeniør og høyremann, og de arbeidet sammen fra 1916 da Pedersen ble museets sekretær mens Leegaard var museumsstyrets formann frem til sin død i 1936.

Leegaards syn på museet var at det skulle være et museum som viste teknikkens utvikling og representerte i så måte idéen om teknisk museum som et «ingeniørmuseum» – eller som han uttrykte det et museum som samler «kulturskatter som vidner om utviklingen innen teknikk og industri».³⁸¹ Hans prosjekt var dels å

³⁷⁹ Svante Lindqvist, «An olympic stadium of technology» i *Industrial society and its museums*, (red.) Brigitte Schroeder-Gudehus (Chur: Harwood Academic Press, 1993), 50.

³⁸⁰ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 46.

³⁸¹ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*

fremme ingeniørenes sosiale posisjon, dels å etablere et teknisk museum som skulle ha en allmennkulturell funksjon i å opplyse folk om teknikkens utvikling. Idéen om et teknisk museum ble dessuten båret frem gjennom ingeniørenes organisasjoner, Den norske ingeniørforening og Polyteknisk forening. Det var disse organisasjonene som dannet utgangspunktet for en diskusjon av saken som var forankret i profesjonen, og det var her museumskonseptet ble presentert og drøftet. *Teknisk Ukeblad* som ble gitt ut av NIF og PF, rapporterte om museumssaken og dannet en offentlighet rundt saken som i hovedsak bestod av ingeniører, men også av industrifolk, naturvitenskapsfolk og teknikere.³⁸²

Ingeniørenes interesse for museet må ifølge Andersen og Hamran sees i lys av at de omkring 1900 var i ferd med å vinne ny selvtilitt som profesjon. Gjennom 1800-tallet var ingeniørene en lite enhetlig gruppe, og til forskjell fra klassiske profesjoner som leger og jurister hadde ingeniørene lav sosial prestisje. Frem til etableringen av Norges tekniske høyskole i 1910 var det heller ingen mulighet for å ta høyere utdanning innen ingeniørfag i Norge. De som utdannet seg til ingeniører reiste til utlandet, dette gjaldt også Leegaard og noen år før Alf Scott-Hansen, som ledet foreningen for Norsk Teknisk Museum fra 1904 til 1914. Begge var utdannet i Tyskland, og det tyske tekniske museet Deutsches Museum i München ble en inspirasjonskilde for ingeniørene som ville reise et teknisk museum i Norge. Med etableringen av NTH i 1910, og med dannelsen av en forening utelukkende for ingeniører med oppløsningen av Norsk Ingeniør- og Arkitektforening til fordel for Den Norske Ingeniørforening, ble det dannet grunnlag for en ny og sterkere profesjonsbevissthet blant ingeniørene. Dessuten hadde industrialiseringen skutt fart omkring 1900, slik at ingeniørenes kompetanse tidlig på 1900-tallet var mer etterspurt enn den hadde vært. Det var heller ikke uvanlig av ingeniører selv var bedriftsledere og ikke bare ansatte i bedrifter.³⁸³

³⁸² Organisasjonsmodellen for museet ble i 1923/24 endret, representasjonen fra industrien ble sterkere. Blant annet gikk Norges tekniske høyskole gikk ut/mistet representasjon i styret etter 1924.

³⁸³ Tor Halvorsen, *Profesjonalisering – Taylorisering: Ingeniører mellom leiing og arbeidermotstand* (Bergen: Universitetet i Bergen, 1982).

Gjennom høyskoleetableringen ble dessuten kunnskapsformen omdefinert fra praktisk «ingeniørkunst» til teoretisk «ingeniørvitenskap».³⁸⁴ Ved å knytte faget nærmere teoretisk kunnskap ble ingeniørkunnskapen mer vitenskapeliggjort, noe som fra ingeniørenes ståsted også var en viktig statusoppgradering for profesjonen. Ingeniørvitenskap ga formodentlig mer akademisk tyngde inn i et akademisk miljø som fremdeles var dominert av dannelsesborgerskapets prestisjefag sosialøkonomi, juss og filosofi.³⁸⁵ Andersen og Hamran skriver at dannelsen av museum og høyskole var en del av ingeniørenes strategi for å bli «fullverdige medlemmer av det norske dannelsesborgerskapet». Til vitenskapeliggjøringen eller intellektualiseringen av teknikken hører også de begrepshistoriske endringer av teknikkbegrepet jeg gikk gjennom i forrige kapittel.

Ingeniørenes rolle i museumsprosjektet kan forklare noe av forskyvningen mot å se på produksjon som konstruksjoner. Ingeniørene var nettopp den profesjonen som gjorde konstruksjon til sitt sentralbegrep og satte oppfinneren som en modell for hva en ingeniør var.

Brochmann skrev for eksempel i 1929 at det finnes tre grupper oppfinnere: vitenskapsfolk, ingeniører og det «praktiske menn».³⁸⁶ Av disse stod ingeniøren i en særstilling fordi han er den eneste som konkret knyttet sammen vitenskapelig erkjennelse og praktiske mål. Vitenskapsmannen forberedte grunnen for oppfinnelser gjennom ren vitenskapelig forskning, som kunne anvendes til praktiske formål men som ifølge Brochmann sjelden ble gjort av vitenskapsfolk siden de var opptatt med å utvide den *rene* erkjennelse. «Praktiske menn» gjorde også oppfinnelser ved gjennom «idéoppfinnelser» slik som «fyrstikkholdere, tobakkspunger, leketøi, toalettgjenstander» osv., men denne oppfinneren var ulærd. Hans oppfinnelser kunne være originale og nyttige, men han arbeidet ikke vitenskapelig. Ingeniøren derimot, forener det vitenskapelige og det nyttige. «Han anvender den forskningens resultater i sin praktiske virksomhet, og takket være sin videnskapelige utdanning kan han gjøre det med hell». Da man i Norsk Teknisk Museum snakket om oppfinner og

³⁸⁴ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 38.

³⁸⁵ Om embetsmannsstatens faglige fundament og forvitring, se Slagstad, *De nasjonale strategier*, 190.

³⁸⁶ Brochmann, *De store oppfinnelser – forskning og fremskritt*, 14 ff.

oppfinnelser på 1920- og 30-tallet var det ut fra denne avgrensede betydning, med ingeniøren som definisjonen på en oppfinner, og oppfinneren som en definisjon på ingeniøren.

Beskrivelsen av ingeniøren og oppfinneren hos Brochmann ble knyttet til en motsetning mellom det primitive og det utviklede som var ganske utbredt på denne tiden. Både de italienske futuristene og de sovjetiske konstruktivistene kombinerte dyrking av ny teknologi med nysgjerrighet for det primitive og det arkaiske. Susan Buck-Morss tar opp dette paradokset ut fra Walter Benjamins studier av verdensutstillingene, og for oss er det relevante poeng at teknikernes fremtidsorientering og strategi for å bryte den nye teknologien løs fra den gamle, distanserte seg fra den nære fortiden samtidig som de hentet symboler og myter fra en fjern eldre fortid.³⁸⁷ Angrepet mot fortiden som en kunne forvente ut fra det Assmann betegner som en epokebruddsretorikk, klarte ikke å legge fortiden helt bak seg men mobiliserte tankefigurer og bilder fra en urtid. Bilder av en arkaisk fortid blandet seg med fetisjering av biler, fly, radioapparater, elektrisitet etc. Epokebruddet ble ikke så rent og absolutt som en skulle tro ut fra bruddretorikken. Jeg skal komme tilbake til hvordan Norsk Teknisk Museum også var knyttet til ulike former for historieskriving, men vi ser allerede her hvordan en erfaring av hurtig forandring ble gitt uttrykk og mening gjennom de uttrykksformer for forandring som allerede fantes.

Buck-Morss viser til at Benjamin var slått av hvordan moderne oppfinnelser siterte gamle former og løste dem ut fra sin kontekst.³⁸⁸ For Norsk Teknisk Museum del kan en finne elementer av en slik formgivning i forbindelse med enkelte gjenstander i samlingene, slik som dampmaskinen i gotisk stil, men det var mer fremtredende i måten å fortelle om teknikkens subjektivitet, altså om ingeniørens rolle i verdenshistorien. For Brochmann var «oppfinneren» en allmenn historisk figur som skilte mennesket fra menneskeapen og dyrene prinsipielt. Oppfinneren var både det første og det mest moderne menneske. Den primitive oppfinner var det første mennesket mens den moderne ingeniør-oppfinneren var et menneske i samsvar med de

³⁸⁷ Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1989), 114.

³⁸⁸ *Ibid.*, 110.

muligheter sammenhengen mellom naturvitenskap og teknikk ga. Temporalt sett var dermed ingeniøren uttrykk for et enormt tidsdyp samtidig som han også var en skikkelse som var i pakt med «nutiden» og «den kommende tid». Dette hadde en del implikasjoner for måten Norsk Teknisk Museum håndterte teknikkens temporale dimensjoner:

En ting var ingeniørens rolle i hierarkiet av profesjoner og posisjon i de sosiale klasser, en annen var ingeniørenes selvforståelse og oppfatning av sin egen virksomhet i lys av sin plass i tiden og historien. Hos Brochmann og delvis Michael Leegaard var perspektivet på hva ingeniøren var, tydelig flettet sammen med begrepet om fremskritt. Brochmanns fremstilling kretset uttrykkelig rundt tre begreper: oppfinnelser, forskning og fremskritt, og relasjonene mellom dem. Man kan også hos Leegaard i sin presentasjon av hva Norsk Teknisk Museum skulle være i 1927 se nettopp disse begrepene som grunnkategorier som brukes til å forklare museets viktighet. Tematiseringen av ingeniørenes og teknikkens betydning var tett koblet med temporale begreper som «fremskritt» og «utvikling». I begrunnelsene for ingeniørenes viktighet og teknikkens betydning, ble det pekt på forhold som gikk utover profesjonsinteressene og teknikkens konkrete praktiske nytte. Fremskrittetsbegrepet hadde flere sider ved seg og jeg skal komme tilbake til dets plass i ordningen av museet, men det hadde også en funksjon i å gi teknikken og ingeniørene en plass i historien og tiden. Ved siden av den sosiale posisjonering var den temporale posisjonering, og det er i lys av det sistnevnte at fremskrittetsbegrepet var et begrep som begrunnet museumsprosjektet som noe som angikk «alle». Norsk Teknisk Museum var «fremgått av den nye tidsalder, og er innstilt på den *kommende*, da teknikkens resultater skal bli til glede og berikelse for alle».³⁸⁹ Teknikkens kulturelle ambisjoner var hos Brochmann universelle og uavhengig av sosiale hierarkier. *Meningen* med teknikken og *meningen* med ingeniørprofesjonen kom ikke så mye fra nytten som fra den håpsstrukturen som teknikken representerte. Tekniske museer ble også begrunnet ved begreper som *tro* og *håp* – altså temporale kategorier rettet mot fremtiden – og Brochmann skriver i museets jubileumbok fra 1939 om «oss», at «Vi tror på

³⁸⁹ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingeskibenes hus, Bygdøy*, 5.

framtiden. Vi tror på menneskets herredømme over naturen gjennom teknikken. Vi tror på teknikkens evne til å oppdra mennesket til dette sitt herredømme». Og om de tekniske museer sier han at det er «riktig å gjøre dem til universiteter, akademier, veiledere og oppdragere for folket, ungdommen, barna: Framtiden».³⁹⁰ Som jeg skal komme tilbake til mer i detalj lenger ut i kapitlet, tyder dette på utopiske forestillinger om teknikken som ikke trengte noen virkelighetsfjern science-fiction litteratur for å virke som et ønske om å overgå nåtiden, for nåtiden hadde allerede overgått seg selv slik fremtiden i en forstand allerede var nærværende.

På det 6. *Landsmøte for Teknik* i 1914 ble foreningen for Norsk Teknisk Museum (gjen)opprettet og det ble lagt konkrete planer om å lokalisere museet i bygningene som stod tomme etter Norges Jubileumsutstilling samme år. Peter Meinich satt i museets styre fra 1914 til ut på 1930-tallet. Han sammenliknet teknikkens tilstand i 1914 med 1814, og mente at det å tenke seg inn i en tilværelse uten «jernbaner, uten dampskibe, uten telegraf og telefon», simpelthen var blitt umulig. Man kunne «endnu føle en smule gjennembævelser» ved ny teknikk, men «længe vil det ikke vare før heller ikke disse gjøre andet indtryk på vore nerver end det som betinges av telegrammets indhold». Han konkluderer med at dette ga teknikerne – her snakket han til både ingeniører, mellomteknikere og håndverkere – en særlig plass i samfunnet og historien: «Ingen av os kan idag si hvor langt vi i fremtiden vil naa; men at det i første række vil bli teknikkens utvikling som blir avgjørende for menneskenes livsvilkaar ogsaa i fremtiden – derom nærer vi ingen tvil; ti teknikerne bærer verdensutviklingen».³⁹¹ Her var ikke teknikken bare de enkelte tekniske grener, men Teknikken med stor T, som ble sett på som en historisk kraft i seg selv. Det var *ett* felt, tilskrevet en særegen historisk dynamikk, og den var preget av en erfaring av hurtig forandring som bare fantes i dette feltet.

Fremtidsdimensjonen var altså svært viktig i tematiseringen av teknikken, noe som passer godt med Lucian Hölschers tidligere nevnte undersøkelse av fremtidsbegrepets begrephistorie i Tyskland i *Die Entdeckung der Zukunft* og måten

³⁹⁰ Georg Brochmann, *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida* (Oslo: Museet, 1939), 11.

³⁹¹ Per Meinich, *Teknisk Ukeblad* 24. juli 1914. s. 395.

teknikken blir det feltet som på mange måter annekterer fremtidshorizonten som sådan i tiden etter 1900. Det skjer en generell teknifisering av fremtiden ifølge ham. Tidligere på 1800-tallet ble fremskrittet knyttet til kulturell og moralsk forbedring av mennesker og teknikken kunne være et redskap blant andre, mens fremskrittet etter 1900 ble knyttet mer endimensjonalt til teknikken, slik at teknikken ble en målestokk for og definisjon på kulturelt fremskritt.³⁹² Da teknikerne ble gjort til «bærere av verdensutviklingen» som hos Meinich, kan man ikke snakke om et teknikkbegrep hos ham som er avgrenset til at teknikken er et middel til å nå samfunnsmessige og kulturelle mål, men at teknikken har blitt til en kulturell målestokk i seg selv. Kontrasten til fremskrittetsbegrepet i Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichson-tiden er tydelig. I kapittel 2 viste jeg at Dietrichson tenkte fremskrittet som noe som var «öfveralt» og ikke bare i det tekniske feltet.³⁹³ Hölscher peker også på et annet og relatert poeng, nemlig at de tekniske fremtidsbildene etter 1900 ikke lenger var fremtidssatire slik man ennå kunne se på slutten av 1800-tallet i form av overdrivelser og absurditeter som sjumilsstøvler, underjordiske reiser, dampflyvemaskiner. Fra rene fantasibilder ble forventingene til teknikken mer «realistiske» og sannsynlige, nåtid og fremtid ble mer korrelert med hverandre og nåtiden sett på som en foregripelse av fremtiden.

Teknikken sett ut fra en håpsstruktur forsvinner mer eller mindre fra beskrivelsene av Norsk Teknisk Museum etter 1939, det samme gjorde den formen for kontinuitet som lå i koblingen mellom det primitive og det utviklede, noe Brochmann selv foregriper ved å skrive inn Nazitysklands invasjon i Polen i 1939 i jubileumsskriftet for museet og bemerke utviklingen av den «moderne teknikks krig». Fremskrittetsbegrepet ble også problematisert mer, og i Brochmanns fremstilling av museets 25-årige historie i 1939 ble museet plassert inn i et overordnet kulturproblem: nemlig om det finnes «mulighet for at mennesket begynner å gjenerobre teknikken etter at teknikkens erobring av mennesket allerede har vært forkynt av maskinmenneskets profeter».³⁹⁴ Et slikt tvisyn på teknisk fremskritt kom imidlertid i

³⁹² Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, 154.

³⁹³ Kapittel 2 s. 15–16,

³⁹⁴ Brochmann, *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*, 10.

liten grad til uttrykk i de temporære utstillinger og i måten samlingen ble presentert på 1930-tallet, men det fantes altså en viss distanse til teknikken i miljøet umiddelbart rundt museet selv om det ikke direkte ble innarbeidet i samling og utstilling.

Et historisk museum eller alltid «a jour værende museum»?

De første formuleringer av hva Norsk Teknisk Museum skulle være kom imidlertid noen år før, i 1904 da Michael Leegaard som fremla forslaget på et fellesmøte mellom Den norske ingeniør- og arkitektforening og Polyteknisk forenings styre.³⁹⁵ Dette møtet førte ingen steds hen når det gjaldt den konkrete etableringen av museet, og spørsmålet om etableringen av Norsk Teknisk Museum ble en sak som kom til å strekke ut i tid, og dukket opp igjen i 1909 etter at de politiske begivenheter i 1905 hadde tatt oppmerksomheten vekk fra museumsarbeidet, i 1914 i forbindelse med Norges Jubileumsutstilling på Frogner, og senere i 1917 da konkrete tegninger for et museumsanlegg ble lansert, også på midten av 1920-tallet da nye statutter og en ny museumsstrategi som var mindre rent ingeniørorientert ble lagt for å komme videre med å få på plass en bygning museet kunne plasseres i. Det knytter seg ulike dokumenter til disse intensiverte fasene i museets forhistorie, og leser man dem med henblikk på temporalitet og museumskonsept viser det seg en rekke interessante trekk som forteller noe om hvordan emnet og feltet for museets virke ble forstått. For det første så er det som regel snakk om teknikkens *utvikling* og teknikkens *fremskritt*, og sjeldent om teknikken alene og pasjonsløst. I den første formålsparagrafen fra 1914 er ordlyden at «Norsk Teknisk Museum har til formaal at samle og utstille gjenstande, som belyser Norges tekniske utvikling [...]».³⁹⁶ For det andre var det her ikke noen selvsagt forbindelse mellom teknikk og historie, eller mellom utvikling og historie. Den tekniske utvikling det var snakk om var ikke nødvendigvis en utvikling som skulle fremstilles i et historisk tilbakeblikk.

I den første skissen for Norsk Teknisk Museum fra 1904 var det teknikkens utvikling og fremskritt som var det tema museet skulle belyse, uten at det var snakk

³⁹⁵ NTM, styreprotokoll 1904–1942. For detaljene i dette møtet, se Andersen and Hamran, *Teknikk på museum: Norsk Teknisk Museum 1914–2014*, 36–39.

³⁹⁶ NTM, styreprotokoll 1904–1942.

om teknikken som et eget historisk felt.³⁹⁷ Noen skarp distinksjon mellom fortid og nåtid som ulike arbeidsområder for museet fantes ikke. Hele problematikken om teknikken var en del av kulturen og kulturhistorien eller ikke var i det store og hele fraværende. Idéen om Norsk Teknisk Museum som et fortidsorientert museum var langt fra selvsagt i det museumskonseptet som her ble forutsatt. Leegaard ser ut til å ha tenkt på et teknisk museum som et speilbilde av den aktuelle teknisk-industrielle tilstand i Norge. Materialet som Leegaard så for seg å skulle samles inn til museet var modeller og demonstrasjonsgjenstander fra offentlig administrasjon, fabrikker og verksteder i drift, og fra utstillinger avholdt i museets samtid. De var verken nedlagt eller nødvendigvis «gamle». Snarere var et teknisk museum en grunn for bedriftene til å «lade forfærdige modeller eller plancher», der de kunne utstilles etter å ha gjort sitt i bedriftene.

Måten det historiske her ble tenkt er avgjørende; det historiske ved materialet som samles inn lå i at det *kom til å bli* historisk ettersom museet ble eldre. Det historiske fantes ikke allerede i kraft av en teknisk fortid som museet per definisjon måtte komme etter, men historien fantes i et «her og nå». Leegaard sa det slik: «Efterhvert som museet blev ældre, maatte det optage alleslags modeller, tegninger, fotografier af tekniske anlæg, virkelige maskiner, reliefer af industrielle anlæg, kanalanlæg, veianlæg etc., og det vilde, efterhvert som tiden gik, blive et paa det tekniske omraade historisk museum». I debatten som fulgte ble dette plukket opp umiddelbart av overlærer Gjessing som mente at man på forhånd måtte gjøre rede for om museet skulle være et «historisk eller alltid a jour værende museum». Alf Scott-Hansen, som var museumsforeningens leder frem til 1921, la på sin side opp til en mer pragmatisk løsning der man kunne ta inn det som kom til av «gammelt» men at man i en startfase ikke trengte å velge å legge vekt på historie. Denne dobbeltheten eller tvetydigheten i om Norsk Teknisk Museum skulle vise utviklingen som hadde vært eller om den skulle vise utviklingen som fant sted, eller å forsøke å etablere en sammenheng mellom utviklingen før og nå, finner man igjen i ulike varianter i oppover i museets historie.

³⁹⁷ NTM, styreprotokoll 1904–1942. Forslag datert 14de mars 1904.

Også i forbindelse med revitaliseringen av museumsarbeidet som fulgte av Norges jubileumsutstilling kan man skimte en grunnleggende tvetydighet i hva det ville si å skildre utviklingen innenfor teknikk. Den såkalte *Maskinhallen* som var en av utstillingsbygningene på Norges Jubileumsutstilling i 1914 og som blant annet huset utstillingene av maskiner og redskaper fra ulike produsenter, ble pekt ut både som en egnet bygning symbolsk så vel som praktisk, men og fordi innholdet i den godt kunne danne utgangspunktet for Norsk Teknisk Museums samlinger.³⁹⁸ Alf Scott-Hansen og Max Graff mente at materialet fra jubileumsutstillingen måtte «bevares fra tilintetgjørelse», ikke fordi det var historisk verdifullt (historie forstått som fortidig), men fordi det markerte teknikkens aktuelle utviklingsnivå på en god måte. I invitasjonen som gikk ut til maskinindustrien fra arrangørene for jubileumsutstillingen var det snakk om å gi anledningen til å «iagtta maskinindustriens nuværende stilling» og om å vise den «glædelige og paatagelige fremgang, maskinindustrien hos os har gjort i de senere aar, en fremgang som maa fortsættes».³⁹⁹ Jubileumsutstillingen og mer spesifikt det bildet av teknikken som ny og på vei fremover som maskinhallen ga, ble i miljøet rundt museumsforeningen oppfattet som direkte relevant for den fremstillingen av teknikk som museet skulle gi. Det historiske forstått som fortid, hadde altså ikke noen særskilt status. Til forskjell fra den likegyldighet som spørsmålet om det historiske ved museet ble behandlet med i 1904, var det i museumskomitéens instilling fra 1914 en likestilling av teknikkens fortid og nåtid. Formuleringen der var at

Utstillingsgjenstandene i et «Teknisk Museum» maa derfor utvælges under speciel hensyntagen til teknikkens utvikling i ældre og nyere tid og fortinsvis bestaa av modeller av større og mindre anlæg, karakteristiske for vedkommende tidsavsnit, dessuten maskiner og apparater som betegner epokegjørende fremskridt paa industriens og samfærdselens omraade m.v.

³⁹⁸ *Teknisk Ukeblad* 17. juli 1914, s. 388.

³⁹⁹ Brinchmann, «Norges jubilæumsutstilling 1914: officiel beretning», Bind 1, 210.

Likestillingen av eldre og nyere tid som synes å prege denne formuleringen ser vi igjen også i 1917, da en ny offensiv for å virkeliggjøre museet settes i verk i og med at planene for maskinhallen på Frogner ikke ble noe av. Også her er det snakk om å «bevare for etterverdenen utviklingslinjen i vor teknik og industri», men denne eldre tid var i liten grad preget av historisk annerledeshet i og med at en «oppfinnelse» var en oppfinnelse på den samme måten i ethvert «tidsavsnitt» eller epoke. Nåtiden var fremdeles svært viktig *som nåtid*. Med det mener jeg at det ikke bare var slik at nåtiden dannet en horisont og et utsiktspunkt som (over)styrte beskrivelsene av fortidens teknikk, men at museet anså det vi dag gjerne kaller «samtidsdokumentasjon» og presentasjoner av aktuelle temaer innenfor teknikk som en relevant oppgave for museet. På den ene siden var det snakk om å samle «gjenstander, modeller, tegninger, planer, prosjekter osv., som har særlig teknisk historisk interesse», på den andre «ved siden av historiske saker søke at anskaffe modeller av maskiner, bygninger, broer, kraft, vei-, gate-, og industrielle anlegg osv., og saaledes gi et forholdsvis sandt bilde av den moderne teknik og industri i Norge». ⁴⁰⁰ Det samme ser man i oppropet for dannelsen av museet som gikk ut i 1914 og som var signert av en rekke toppfolk innenfor kulturlivet, industrien og utdanning. Der het det at museet skulle «kan gi et bilde av den høide hvorpaa norsk teknik og industri befinner sig, og gjennom utvalgte eksempler bevare utviklingens historiske rækkefølge». ⁴⁰¹ Utviklingen av museumsplanene henimot 1914 og 1917 ga altså ikke opp ambisjonen om å beskrive teknikkens utvikling som et samtidsfenomen, men det fremstår som tydeligere at både fortid og nåtid var viktig, uten at det ble innarbeidet et skille mellom «historisk» og «moderne» avdeling i verken samlinger eller utstillinger, slik det for eksempel ble i det reviderte samlingsprogrammet til Kristiania kunstindustrimuseum i 1901.

Det første grepet museet gjorde i samlingsøyemed var å samle modeller fra utstillinger. Noen gjenstander ble også samlet inn, også disse var som regel allerede utstilt i skiftende utstillinger uavhengig av museene. I en forstand var det første samlingsopplegget å resirkulere allerede eksisterende utstillingsmateriell og

⁴⁰⁰ Brev til Det kongelige kirke- og undervisningsdepartement, 15. oktober 1917, NTM kopibok 1905–1927.

⁴⁰¹ *Teknisk Ukeblad*, 10. juli 1914, s. 361.

demonstrasjonsmaterieell brukt i bedrifter, institutter eller administrasjon. Denne strategien var i pakt med utkastet fra 1904, der det heller ikke var snakk om å samle gjenstander som vitenskapelig kildemateriale til belysning av til teknikkens historien, heller materiale som kunne fungere som symboler på utviklingen («betegne epokegjørende fremskritt»). I en oversikt over «gjenstande» som var i museets eie i 1915, ser man at det er ytterst få gjenstander som beskriver fortidens teknikk. De omkring 70 gjenstander kom fra Norges Jubileumsutstilling, mange av dem fra skogbruksavdelingen og en del fra den tidligere nevnte maskinhallen. De fleste av gjenstandene var gaver fra de ulike fellesfløtingsforeningene rundt omkring i Norges vassdrag, og det var materiale de hadde brukt til å presentere sin virksomhet i dens aktuelle og seneste tilstand på Norges Jubileumsutstilling året før. De aller fleste gjenstandene var modeller av damanlegg, båter, spill, lenser og annet utstyr til tømmerfløting. Nesten ingen av disse gjenstandene var markert med årstall, de som var markert med årstall var de fåtallige «gamle» tingene. De eldste gjenstandene var utstyr fra jernbanen gitt av NSB, to jernbanelokomotiver fra 1861. Ellers var det gjenstander av nyere dato, blant annet elektrisk utstyr. I 1915 var som kjent elektrisitet i hjem og industri blant den aller nyeste teknologi Norge.

Sammenliknet med kunstindustribegrepets innebygde temporale struktur, var ikke teknikkbegrepets i mellomkrigstiden noe som samtidig direkte markerte begrepsinnholdets temporalitet. Å snakke om kunstindustri innebar en oppmerksomhet mot «før» som en integrert del av den distinksjonen det var å peke ut hva som var kunstindustri og hva som ikke var det. Når det var snakk om «teknikk» i Norsk Teknisk Museum, var det ingen temporal markering innebygget i begrepet som sådan. Det var riktignok en bestemt temporal *erfaring* knyttet til begrepet, men i utpekingen av teknikkens gjenstander som skulle samles inn i museet var det ikke slik at en kategorisering som teknikk i seg selv tilskrev tingene en verdi på grunn av alder eller erindring. I mellomkrigstiden var det heller ingen overordnede temporaliserende gjenstandskategorier som «oldsaker», «antikviteter» eller «minnesmerker» i Norsk Tekniske Museum. I de historiske museene og i den intense historiseringen av museene som foregikk fra 1890-tallet og fremover, var det derimot nettopp bruken av slike kategorier som kunne heve gjenstander fra hverdagslivets kultur til historisk

interessante «oldsaker», «nasjonaletnografika» eller «bondeantikviteter».⁴⁰² En slik begrepsmessig nydannelse som klassifiserte gjenstander og på et eller annet vis markerte de tekniske gjenstandenes plass i fortiden, er det vanskelig å se i Norsk Teknisk Museum før omkring midten av 1960-tallet. Da ble termen «teknikk-historiske minnesmerker» introdusert gjennom konservator Gunnar Thuesens kontakt med svenske teknikkhistoriske museumsmiljøer.⁴⁰³ I Norsk Teknisk Museums formative fase var det imidlertid enten snakk om tingene som «gjenstander, eller så ble det brukt samlebetegnelser som «hjelpemidler», «arbeidsredskaper», «redskaper» eller «verktøy» på den typen ting museet skulle samle på. Altså strengt tatt mer tekniske og industrielle enn museologiske begreper.

Teknikkens historie og den nære fortid

Det som ble omfattet av «teknisk historisk interesse» var gjenstander som var ganske *nær* i tid. Gjenstandene fra den nevnte jubileumsutstilling var altså bare unntaksvis gjenstander eller modeller som ikke hadde en aktualitet som den teknikk som faktisk var i bruk da den ble samlet. I oversiktene over gaver eller materiale samlet inn til museet utover på 1920- og 30-tallet ble tidsaspektet tilføyd enten ved generelle markeringer av «eldre» eller «gammelt» for gjenstander som hadde «teknisk historisk interesse», eller så ble de konkret datert med årstall for fremstilling av gjenstanden, eller så var det også markert om den var den «første», eksempelvis «Den første buelampe i Oslo» eller «drikkevannsbeholder fra bedriftens første tid».⁴⁰⁴ Med andre ord var det ingen bruk av periodiseringer til å spesifisere hvor gammel gjenstanden eller modellen var, eller andre ord og begreper som kunne løse opp i en udifferensiert (nær) fortid. Men det mest påfallende er at det aller fleste av gjenstandene og modellene som ble samlet inn ikke var gamle i det hele tatt og heller ikke omtalt som «gamle», og at beskrivelsen av dem ble gitt ut fra samtiden som den selvsagte horisont for å beskrive dem og for å samle dem inn.

⁴⁰² Anne Eriksen, *From antiquities to heritage: transformations of cultural memory* (New York: Berghahn, 2014), 100.

⁴⁰³ Gunnar Thuesen, «Registrering av teknikk-historiske minnesmerker» *Volund* (1970). Om denne reorienteringen på 1960-tallet, se også Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 286–307.

⁴⁰⁴ Norsk Teknisk Museum, *Beretning 1928–1929*, s. 5–8.

Dersom man ser på listen over gjenstander som kom inn til museet i driftsåret 1928/29, så var de aller meste av gjenstandene ikke mer enn maksimalt 60 år gamle. Dette året ble av museet regnet som et godt år for innsamlingsarbeidet fordi dette var det første året siden museumsforeningens stiftelse av en tilvekst av betydning fant sted. Det aller meste kom inn som gaver fra tekniske og industrielle bedrifter som var i drift på denne tiden. Elektroteknisk industri var den industribransjen som var den betydeligste leverandør av gjenstander til museet. Den må kunne sies å ha vært relativt fersk på denne tiden i og med elektrisitetsforsyning av noen betydning ikke fantes før i 1890-årene. Da Norsk Teknisk Museum samlet inn utstyr fra elektroteknisk industri i 1928/29 var det altså om lag 25 – 30 år etter elektrisitetens utbygging, slik at det neppe kan sies at temporaliteten som styrte innsamlingen var den enorme historiske avstand, men heller det å vise frem «moderne tekniske og industrielle fremskritt i vort land». Med kilowattmålere, amperemeter, isolatorer og lyspærer osv. dokumenterte museet den tekniske «utvikling», men denne utviklingen var altså ikke noe tilbakelagt men noe som var i ferd med å utfolde seg og som museet da skulle gi et anskuelig bilde av.

I 1917 presenterte Foreningen for Norsk Teknisk Museum ved Philip Pedersen det første mer detaljerte utkastet for hva slags teknikk museet skulle inneholde og en idéskisse for det planlagte museet tegnet av arkitekt Kristofer Lange. Studerer man inndelingen av de «grupper» av teknikk som ble lansert her fremgår det at kategoriseringen var mer basert på hensynet til å holde seg «a jour med de moderne tekniske og industrielle fremskritt» enn på museets andre og relaterte formål om å ta vare på det som er av «teknisk historisk interesse».⁴⁰⁵ Grupper-systemet ble mer eller mindre direkte innarbeidet i museet permanente utstilling fra 1932. Det vil si at en rent historisk faseinndeling av teknikken aldri var aktuell som systematiseringsprinsipp, og at det var hovedgreinene av teknikken slik denne var i samtiden som organiserte samling og permanent utstilling. Slik sett var tekniske kategoriseringer overordnet historiske kategoriseringer, bortsett fra en tredeling i tre tekniske «epoker» som i utstillingsøyemed spilte en begrenset rolle i og med at det var en separat tavle som besøkende kunne se når kom inn i museet, men som utstillingen ellers ikke la nevneverdig vekt på. Mer om dette under, men først kan inndelingen med fordel

⁴⁰⁵ *Teknisk Ukeblad* 16. november 1917, *Teknisk Museum og dets Fremtidsplaner*, s. 499–503.

gjengis i sin helhet siden den sier noe om hvordan teknikernes egne begreper og kategorier danner utgangspunktet for museets håndtering av temporalitet og historie knyttet til teknikk:

1. Bergverk og gruver.
2. Mekanisk teknologi.
3. Kjemisk teknologi.
4. Kraftmaskiner – a) Vannkraftmaskiner og b) Varmekraftmaskiner.
5. Kommunikasjonsvesen.
6. Vannbygging (dammer o.l.).
7. Gate-, vei-, og brobygging.
8. Husbygging.
9. Hygiene.
10. Kjemisk storindustri.
11. Elektrisitetsvesen.
12. Telefon- og telegrafvesen.
13. Fysikk.
14. Materiallære og materialprøving.
15. Kjemiske laboratorier.
16. Flyve- og militærteknikk.
17. Belysningsvesen.
18. Teknisk stats-, kommunal-, skole- og forretningsstatistikk.
19. Oppmålings- og reguleringsvesen.
20. Reproduksjonsteknikk.
21. Sjøfartsavdeling.

Ikke alle disse gruppene ble realisert, mens noen ble modifisert da Norsk Teknisk Museum endelig åpnet for publikum i 1932. I et revidert utkast fra 1926 kan man lese at Leegaard hadde føyet til «industrialisert håndverk» som gruppe 22, mens inndelingen for øvrig ble beholdt. På 1940-tallet økta antall grupper, først og fremst

ved at underkategorier i de 21 gruppene ble gjort til selvstendige kategorier.⁴⁰⁶ Sjøfartsavdelingen forsvant helt i løpet av 1930-tallet. Hva med fordelingen av nyere og eldre grupper av teknikk? Det var flere av de tekniske områdene i gruppeinndelingen som ble erfart som helt nye tekniske fenomener i samtiden, mens andre av dem hadde en lengre historie som pekte på kontinuiteter innenfor den aktuelle teknikken. Det siste gjelder særlig bergverksteknikk og gruvedrift, som var en gammel teknikk og industri i Norge da museet ble opprettet, likedan mekanisk teknologi, husbygging og sjøfartsavdelingen, og delvis vannkraftmaskiner som både omfattet førmoderne oppgangssager og moderne turbiner. Belysningsvesen hadde også et potensial for fremstilling av historisk kontinuitet siden den tok for seg belysningsformer fra stearin/fett til elektrisitet. Derimot var gruppene kjemisk teknologi, hygiene, kjemisk industri, elektrisitetsvesen, telefon – og telegrafvesen, former for teknikk som hadde få eller ingen klare forløpere som kunne gi utgangspunkt for historier som fremstilte en fjern fortid. Ved å velge denne inndelingen av teknikk ga Norsk Teknisk Museum også en temporal ramme for hvordan museet skulle tematisere «teknisk utvikling og fremskritt». Nye teknikker var vel så viktig som gamle teknikker, og det fremmede og nye ved for eksempel radio eller telefon var ikke til hinder for at museet skulle samle og gi dem oppmerksomhet.

De nye formene for teknikk ble gitt en betydelig plass, og det var ingenting i fremstillingen av disse nye formene for teknikk i den faste utstillingen fra 1932 som forsøkte å redusere eller modifisere erfaringen av deres karakter av å være nye og uten en innarbeidet plass i teknikernes og ingeniørenes erfaringsrom. Snarere ser det ut til at Norsk Teknisk Museum markerte og forsterket de nye teknikkenes brudd med erfaringsrommet, og stimulerte heller til en forventingshorisont som var relativt frikoblet fra eksisterende erfaringer med teknikken. Sammenlikner man den faste utstillingen som ble virkeliggjort i 1932 med utkastet for teknikkenes områder i 1917, er forskjellen først og fremst at de nye formene for teknikk ble gitt en mer fremtredende plass. De 21 grenene av teknikk som ble lansert i 1921 opprettholdes i prinsippet, men særlig det som der ble kalt «reproduksjonsteknikker» ble gitt en mer fremtredende rolle i den faste utstillingen fra 1932 i og med at den ble delt inn i radio, telefoni og

⁴⁰⁶ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 110.

telegrafi. Dessuten ble flyve- og militærteknikk omdannet til ren flyveteknikk, mens røntgen ser ut til å ha kommet til enten som en ny kategori eller som en ny side ved fysikk. Her kan en minne om at nettopp transportmidler og kommunikasjonsteknologi dannet hovedinnholdet i den billedlige fremstillingen av fremtiden fra omkring 1900. Tog, biler, sykler, luftballonger, etter hvert flyvemaskiner, telefoner og radioapparater, var svært sentrale i populærkulturelle visuelle fremstillinger av teknikken i fremtiden.⁴⁰⁷ Arbeiderbeskyttelse var opprinnelig plassert i kategorien hygiene, men hadde i 1932 helt overtatt denne kategorien. Glassindustrien i Norge var ny i forhold til 1917, og var vel den som gikk lengst tilbake i tid i og med fremstillingen av de norske glassverk fra 1700-tallet.

I 1932 var det da 18 kategorier av samlingen som ble utstilt, og ser man på tingenes alder i de ulike kategoriene er det påfallende at det er de færreste ting som er særlig eldre enn 1860- og 70-årene. I avdelingen for kommunikasjonsmidler for eksempel, er det automobilen som gir et grep om historien, og ved siden av et hestekjøretøy fra begynnelsen av 1800-tallet er det utstilt «En morsom dampautomobil med tocyklindret høitrykkmaskin og oljefyrt røkrørkjel representerer 1880-90-årenes motorkjøretøier. Norges første bensinbil, en vakker Benzbil fra 1895 med liggende encylindret motor [...] De elektriske biler representeres av en Daimler kupebil med elektromotorene i forhjulene. Bilen skriver seg fra omkring 1900». Et likende opplegg ble laget for sykkelen med sykler fra 1860-årene, 1897, 1900 og 1903 stilt ut i gruppen for kommunikasjonsmidler. I avdelingen for radio er tidsspennet enda mer kortet ned til 1899. Her ble det ved siden av den første sender for trådløs telegrafi fra 1899 og annet nyere senderutstyr stilt ut amatøruttager «fra 1920 og op til i dag», altså et tidsspenn på om lag 14-15 år, som ble omtalt på samme måte som de lengre historiske utviklingslinjer i forbindelse med vannkraftmaskiner der prinsipper for utnyttelse av vannkraft fra kvernkall til turbiner ble presentert. Med tanke på at det i 1933 bare var 18 prosent av Norges husstander som eide et radioapparat og at den første forsøksdrift

⁴⁰⁷ Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, 154–61. Norge var ikke så annerledes enn Tyskland med tanke på at ny teknologi ble underholdning for massene, se for eksempel Jubileumsutstillingen fra 1914 med tanke på transportmidler og kommunikasjon, Brinchmann, «Norges jubileumsutstilling 1914: officiel beretning.» Om massemedienes betydning for utstillingen, se Espen Ytreberg, «Et mediert nasjonalfelleskap. Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914» *Tidsskrift for kulturforskning*, nr. 2 (2013).

på faste radiosendinger ble startet opp i 1924/25, er det klart at feltet for radioteknologi hadde svært liten forankring i både ingeniørenes og det generelle museumspublikums erfaringer.⁴⁰⁸

Det finnes ett sted i kildene der den korte tidshorisonten som skulle danne den historiske dimensjonen ved museet begrunnes eksplisitt. Leegaard var på 1920-tallet i ferd med å justere museumskonseptet i forhold til slik det først var tenkt i 1914.⁴⁰⁹ Blant annet var det for å gjøre museet mer interessant for fagarbeidere og håndverkere. Håndverket skulle gis plass i museet, og det kom i 1927 til en ny kategori «industrialisert håndverk» og det var meningen at de skulle samles inn «eldre håndverksredskap».⁴¹⁰ I et innlegg stilet til Teknisk Ukeblad i 1924 referer Leegaard til Eilert Sundts program for et «arbeidsmuseum», og tematikken for museet skulle her både omfatte den historiske utvikling av «håndverk, teknikk og industri». Tre år etter var imidlertid både termen «arbeidsmuseum» og den oppmerksomhet mot «industrialisert håndverk» som kom til uttrykk i innlegget fra 1924 borte fra beskrivelsen av hva Norsk Teknisk Museum skulle være. Impulsen fra «arbeidsmuseet» om å anspore til teknisk-praktiske interesser videreføres nok i form av publikumsforholdet, men noen videre pregning på det tematiske innholdet i Norsk Teknisk Museum ser ikke idéen om arbeidsmuseet ut til å ha satt. Det som likevel er interessant ved innlegget fra 1924 er at det viser at historie i museet først og fremst var *samtidshistorie*. Leegaard skriver at «60 år i et folks historie er ikke så lang tid, men når man husker på at det er i disse år at vor moderne industri har vokset frem og som i mange henseender har forandret livsvilkårene for vort folk, så er disse 60 år et overmåte viktig avsnit i historien».⁴¹¹ Det er erfaringene med det moderne som styrer periodiseringen. Her formuleres et «historisk avsnitt» uavhengig av periodeinndelinger. I stedet er det et allment skille mellom før og nå som oversettes til «avsnit i historien». Forandringene er dyptgående ikke på grunn av et stort tidsdyp, men på grunn av en erfaring av temporal akselerasjon knyttet til teknikken. For Leegaard er den korte historien berettiget fordi den inneholder så mye forskjell

⁴⁰⁸ Henrik Grue Bastiansen og Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie* (Oslo: Universitetsforl., 2008).

⁴⁰⁹ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk Teknisk Museum 1914–2014*, 71.

⁴¹⁰ Leegaard sitert i Andersen og Hamran, *ibid.*, 72.

⁴¹¹ NTM arkiv, Kopibok 1905–1927.

innenfor ett og samme begrep om teknikk. Museet skal «vise den historisk tekniske utvikling fra husflidens og småindustriens tid i 1850-årene til nutidens moderne teknikk og storindustri».

Periodiseringens prinsipper

En annen indikator på forholdet mellom historiske og systematiske begreper i museets tilnærming til teknikk, er forholdet mellom gruppesystemet og rene historiske periodebegreper. Gruppesystemet var en inndeling av teknikken som tok utgangspunkt i forskjellige tekniske delområder. Selve differensieringen i 21 ulike tekniske områder hadde ingenting med historie å gjøre i den forstand at denne inndelingen ikke var et forsøk på å fremstille en fortid bak den som kunne erindres av de som levde på 1910- og 20-tallet. De 21 tekniske områder var et statisk bilde på hvilke former for teknikk som fantes da samlingen ble systematisert for første gang i 1917. I relasjonene mellom de 21 områdene var det heller ikke noe som satte de i et innbyrdes historisk forhold til hverandre, det var ingen inndeling i for eksempel moderne og historiske teknikker, eller noen kronologisk rekkefølge mellom gruppene. Kronologisk ordnet tid gikk innenfor den aktuelle gruppen. Det eneste periodiserende perspektivet Norsk Teknisk Museum opererte med da det åpnet i 1932, kom til etter at gruppesystemet ble formulert i 1917, men fikk relativt begrenset betydning for både samlingspraksis, utstillingspraksis og forståelsesform ved museet.

Epokeinndelingen var et tredelt system i organisk, organisk-anorganisk, og anorganisk tid, etter det materialet gjenstanden var laget av. Systemet kom trolig til Norsk Teknisk Museum via Leegaard i 1926, etter kontakt med Deutsches Museum i München. Tredelingen ble i innarbeidet i den faste utstillingen (utstillingen av samlingen) til åpningen av museet for publikum i 1932. Besøkende ble da møtt av en stor tavle med «farvelagte transparente lysbilder, som viser de tre hovedepoker den tekniske utvikling har gjennomgått».⁴¹² De tre epokene var delt inn etter hva slags material gjenstanden var laget av; den organiske epoke der alle deler av gjenstanden var laget av organiske materialer som tre, ben, lær osv., den organisk-anorganiske epoke som kombinerte organiske materialer og metaller, stein o.l. med tre, ben, lær,

⁴¹² Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingskibenes hus, Bygdøy*, 13.

mens den anorganiske epokes gjenstander i sin helhet er laget av anorganiske materialer. Sammenliknet med den klassiske tredeling i antikk, middelalder og nytid, var epokeinndelingens grunnlag her rent teknisk og materiell og slik sett en konkurrerende historiografisk modell som satte ett annet forhold mellom fortid, nåtid og fremtid. Den nyeste tiden ville da være enten nytiden eller den anorganiske epoke, men disse satte begynnelsen på den nye tiden til ulike tidspunkt, og slik sett sprengete den tekniske epokeinndeling i prinsippet de universaliserende pretensjoner som lå i den gamle tredeling.

Den tekniske utvikling gikk *fra* det organiske *til* det anorganiske, med det organisk- anorganiske som en «overgangstid». De anorganiske materialer som stein, betong og metall, ble koblet med *moderne* teknikk, som hadde forlatt blandingsformene og de organiske materialer. Den anorganiske epoken var derved også en definisjon på hva moderne teknikk var. For eksempel nevnes brobygging i Norsk Teknisk Museums beskrivelse av den faste utstillingen, der utviklingen går fra den enkle trestamme, over fagverksbroen (tre og jern), til stålbetongbroen. Samtidig var bruken av ord som «maskinalder» og «motoralder» utbredt som en beskrivelse av samtiden. Men slike begrepers logikk måtte være noe annet en epokeinndeling basert på materialer. Et annet forhold som begrenset epokeinndelingens kraft var at gjenstander i Norsk Teknisk Museum helst ble vist fremt i som deler av typologiske rekker. Typologiske serier som utstillingsprinsipp og kulturhistorisk metode nevnte jeg i forbindelse med det kunstarkeologiske perspektiv i Kristiania kunstindustrimuseum, der det var lite utbredt, mens det i Norsk Teknisk Museum var det foretrukne utstillingsprinsipp.⁴¹³

Det er uklart hvordan forholdet mellom epoker og typologi ble tenkt i Norsk Teknisk Museum. Typologiene i seg selv ga ikke noen åpenbar kobling til epoketeorien, den ene la vekt på funksjonalitet, den andre på materialitet. Typologiske rekker skulle vise hvordan funksjoner og former utviklet seg over tid, basert på at den samme type gjenstand – for eksempel en sykkel – gikk gjennom en rekke utviklingsstadier som forbedret dens funksjonalitet, fra det primitive til det mer

⁴¹³ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 131.

avanserte.⁴¹⁴ Sammenliknet med det epokale-materielle systemet, var historien her kontinuerlig, mens den i det epokale systemet var diskontinuerlig. De enkelte gruppene nevnt over ble gjerne fremstilt ved å ta fatt i en type gjenstand i gruppen – turbiner i for eksempel gruppen kraftmaskiner, eller sykler i kommunikasjonsmidler – og vise en rekke varianter av turbiner eller sykler. Det ene var at en slik utstillingsmåte sa lite om konkret historisk kontekst slik Andersen og Hamran påpeker, det andre var at temporalt sett så ble nåtidens utviklingstrinn også perspektivet på den historiske utvikling. Her var det verken rom for «historisk kontekst», men heller ikke for en fortid som kunne innebære en radikal annerledeshet i forhold til nåtiden.

«Fortiden er fremtidens speil»

Norsk Teknisk Museums forhold til fortiden er karakterisert av en spenning mellom form og innhold. Med det mener jeg at museet snakket mye om fortiden, men at det var som en forsterkning og langt på vei et middel til å vise hvor langt nåtiden hadde kommet, og hvor nær fremtiden rykket inn på nåtiden. Det kan derfor virke forvirrende når for eksempel radiosenderutstyr som var 15 år gammelt ble omtalt som noe historisk. Min fortolkning er at museets hovedinteresser og begreper om teknikken var innrammet av nåtiden og at det historiske var en strategi for å understreke *nåtidens* annerledeshet og nye egenskaper. Det var teknisk *utvikling* som var museets nøkkelbegrep, og det omfattet en aktiv posisjonering mot både fortid, nåtid og fremtid. Den dominerende tidsdimensjon blant de tre var imidlertid nåtiden, og fortid og fremtid ble på ulike måter tilpasset nåtiden. Det var så å si sjokkerfaringene med nåtidens teknikk som brakte museumsspørsmålet på dagsorden, og nåtiden som ga premisset for hvordan fortiden skulle fremstilles. Mange av gjenstandene museet samlet på ble samlet på fordi de var de *første* i sitt slag. For eksempel skrev museet i 1935 at de hadde det første telefonsentralbord fra 1880 i sin samling, og det første automatiske sentralbord fra 1913. Det ble dermed samlet på begynnelser, men disse begynnelsene var ikke begynnelser på en annen tid som var forbi, men begynnelser på en samtidig virkelighet.

⁴¹⁴ Jeg tar den typologiske metoden mer utførlig opp igjen i neste kapittel i sammenheng med utviklingsteoriens rolle i teknikkhistorie. Her er hovedpoenget å se på hva som dannet prinsippet for inndeling av tiden, altså hvilken rolle periodisering eller epokeinndeling spilte i Norsk Teknisk Museum.

At begynnelsene på samtiden var det primære i Norsk Teknisk Museums tematisering av teknikken, er også mulig å lese ut av hvordan Michael Leegaard fra 1927 argumenterte for Norsk Teknisk Museum som et «kulturhistorisk museum». På den ene siden var bruken begrepet kulturhistorie en del av en anerkjennelseskamp ingeniørene i museet førte for å heve teknikkens kulturelle anseelse og berettigede plass i museumsverden. Alf Scott-Hansen argumenterte slik allerede i 1917 da det første konkrete utkast til Norsk Teknisk Museums innhold og bygning ble drøftet i Norges Ingeniørforening i Kristiania. Staten hadde ifølge ham et likeså stor ansvar for «tekniske saker som like overfor de andre gjenstande som er fundet værdige til at samles i et museum [...] at det ogsaa er et kulturformaal at yde bidrag til et teknikens tempel, er en opfatning som endnu ikke er trængt igjennem».⁴¹⁵ Leegaard tok opp denne tråden igjen i 1927, men nå med argumenter rettet mot vitenskapene og med begreper hentet fra diskusjoner fra historievitenskapens forhold til kulturhistorie. I Leegaards argumentasjon markerte et kulturhistorisk perspektiv på teknikken at teknikken også hadde en fortid på samme måte som andre emneområder i museene hadde det. Ved å måle teknikken opp mot emneområder som «dagliglivet» og «arbeidsredskapet i kulturutviklingen», kunne neppe teknikkens fortid like selvsagt avgrenses til de siste 60 år, slik det ble gjort brevet til departementet i 1924. I artikkelen *Norsk Teknisk Museum – hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?* fra 1927 var det da også referanser til oldforskningen – altså arkeologien – og det fellestrekket teknikkens kulturhistorie hadde med den i kraft av oppmerksomheten mot *dagliglivet* og for Leegaard var det spesielt *arbeidsredskapets* betydning i kulturutviklingen som dannet det felles referansepunkt for Norsk Teknisk museum og «oldforskningen».

På den andre siden utvikles ikke begrepet om teknikken som kulturhistorie videre på noen betydningsfull måte, verken teoretisk eller historisk, eller i museet, før begrepet «teknikk-historiske minnesmerker» lanseres på 1950/60-tallet. I stedet ble museet utviklet som et samtidsmuseum for teknikken, der selve sansen for temporalitet ble et objekt. Forskjellen mellom Kristiania kunstindustrimuseum (før modernismens inntog) og Norsk Teknisk Museum var at mens kunstindustrimuseet var ute etter å

⁴¹⁵ «Teknisk Museum og dets fremtidsplaner» *Teknisk Ukeblad* 1917.

stimulere formsansen, så var Norsk Teknisk Museum ute etter å stimulere sansen for tid. Det var i liten grad snakk om fortiden ut fra et spesifikt innhold, og mer ut fra hvordan fortiden gikk inn i en temporal logikk som Norsk Teknisk Museum både var en del av, og samtidig understøttet. Museet arbeidet ut fra at man kunne lære noe av og om fortiden, men ikke etter *historia magistra vitae-modellen*: i stedet kunne man bruke fortiden til å lære noe om det nyes og fremskrittets nødvendighet.

I argumentasjonen for viktigheten av et Norsk Teknisk Museum sa Leegaard at «Et folk som glemmer sin fortid og blir løsrevet fra sin historie, blir rotløst og uten bevisste mål».⁴¹⁶ Fortiden hadde altså umiddelbart med både nåtid og fremtid å gjøre. Men hvordan kan fortiden brukes til å sette seg mål i fremtiden? Det er ikke ved å kunne overføre løsninger fra fortiden til nåtiden eller fremtiden. Til det er tidsdimensjonene for ulike. Her kan ikke den relative likhet mellom «før» og «nå» som den klassiske modellen om historien som livets læremester virke som temporalt grunnlag, det som kan læres av teknikken som kulturhistorie er snarere fremskrittets temporale logikk. Og den viser en abstraksjon av kategorien om det nye, og en reifisering av det nye, det nye gjøres til en motor i historien som sådan.⁴¹⁷ Det man kan lære av historien i Norsk Teknisk Museum, er at den inneholder «det nye», «utviklingen» eller «oppfinnelsene», og at disse kategoriene uavvendelig danner historiens essens. Historie blir mer form, enn et konkret innhold, og teknikkens kulturhistorie skal instruere den moderne tekniker om temporalitetens form.

Særlig for arbeideren, håndverkeren, teknikeren og ingeniøren, som søker nye veier, og ikke minst for oppfinneren er det av betydning å kunne følge utviklingen. Mangen god idé kan i forholdenes medfør tidligere være overset og komme til å bære rik frukt under nye forhold. I dem kan ligge kimen til nye tiltak og nye idéer. – Og så skulde vi ikke søke om å verne om denne kulturarv fra våre fedre!⁴¹⁸

⁴¹⁶ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 4.

⁴¹⁷ Om abstraksjonen av «det nye», se Peter Osborne, *The Politics of Time – Modernity and the Avant-Garde* (London: Verso, 1995).

⁴¹⁸ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 4.

Med andre ord er det ikke (lenger, som i Kristiania kunstindustrimuseum i Dietrichson-tiden), snakk om å etterlikne fortiden og omarbeide dens innhold til en aktuell form, men om å bruke fortiden til å forbedre møtet med «nye forhold». For så vidt var tankegangen om fortiden som et botemiddel mot moderniseringens rotløshet slett ikke noe særskilt for Norsk Teknisk Museum.⁴¹⁹ Men det som var egenartet var at nåtiden ble brukt og beskrevet så aktivt i forbindelse med «utviklingen». Hastigheten i forandringene ble ikke bare uttrykt indirekte via samlinger fra en fortid som rykket stadig lenger vekk, men også direkte i form av beskrivelser av «nutiden». Fascinasjonen for nåtiden er påtakelig i det Leegaard og Georg Brochmann skrev om og for museet. Leegaard skrev som nevnt over om teknikkens historie i 1914, og måten han formulerer seg der indikerer en tidserfaring der nåtiden hadde en drømmeaktig karakter. Oppsummeringen av den gjennomgangen av de siste 100 års industrihistorie han foretok da, var at «Mine damer og herrer vil nu ha faat et indtryk av den mirakuløse forvandling som alle forhold paa det tekniske omraade i det forløpne aarhundre har undergaat i vort kjære fædreland. Den er som en skjønn drøm som er blit til virkelighet».⁴²⁰ Den samme begeistring for samtidens virkelighet kan vi se i 1927, «det store under som nutidens materielle kultur er – et under der er likeså stort som livet selv».⁴²¹ Også i 1914 var historiens lærdom dens nytte for den kommende tid, og av en mer eller mindre rent formal karakter.

Den forgangne tid lærer os at vi ikke maa se smaat på fremtiden, men ha sterk tro til oss selv og komme dem tillidsfuldt i møte som viser nye veier. Vi maa være varsomme med at karakterisere det nye som fantasterier: ti det som lyder som et eventyr i dag, er virkelighet i morgen.⁴²²

⁴¹⁹ Jf. Norsk Folkemuseum.

⁴²⁰ Leegaard, «Om utviklingen av teknik og industri efter 1914.»

⁴²¹ *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*

⁴²² «Om utviklingen av teknik og industri efter 1914.»

Det vil si at det man kunne lære av historien var ikke så mye i dens innhold, men så å si om historisiteten og historiens dynamikk i seg selv, om den økende avstand mellom erfaringsrom og forventningshorisont, og om at denne avstanden verken kunnen eller burde lukkes. Tvert imot var Norsk Teknisk Museum i dette henseende et apparat for å forsterke og bekrefte erfaringen av temporal avstand.

Død fortid – levende museum

En vesentlig side ved tidserfaringen ved Norsk Teknisk Museum var å gjøre det til en forsterker av erfaringen av teknikkens modernitet. Det viser seg også i måten museet skulle skape oppmerksomhet om en skjult, men samtidig allestedsnærværende teknikk. Beskrivelser av hverdagslivet i teknisk perspektiv ble da ett virkemiddel.

Hverdagslivet eller dagliglivet var som sagt over noe som ble hentet fra et kulturhistorisk perspektiv som tidlig på 1900-tallet begynte å slå igjennom i de historiske fagene som arkeologi, historie, folkeminnevitenskap og kunsthistorie. Men i Norsk Teknisk Museum var fascinasjonen ved dette hverdagslivet gitt av den nærmest mystiske karakter dette hadde fått i og med teknifiseringen av det, og at det var blitt vanskelig å gjennomskue de teknologiske og vitenskapelige betingelser hverdagslivet via redskapsbruk etter hvert rommet. Teknikken var så å si blitt et ubevisst nivå som var glemt og som måtte bringes frem fra glemselen igjen gjennom museet. Dette skjulte eller ubevisste som det teknifiserte hverdagslivet brakte med seg var ikke at teknifiseringen av hverdagslivet var fjernt i tid, men at det var ugjennomsiktig med tanke på prinsippene for konstruksjon av alle de «hjelpemidler» som en benyttet seg av. Leegaard skisserer hovedtrekkene av «nutidens materielle kultur» slik, og situerer museumsprosjektet som et behov for å oppklare hvordan teknikken har «omkalfatret alle forhold». Han skriver at

Overgangen fra passasjerbefordring med seil til de store transatlantiske eventyrskib, fra robåten til den hurtiggående motorbåt, fra karjolen til bilen, fra ballongen til flyvemaskinen og luftskibet, fra kvernkallen og vannhjulet til turbinen og kraftoverføringen, fra talglyset til den elektriske sol, fra kureren til telegraf, telefon, radio osv. [...] Vi er overhodet på alle kanter omgitt av teknikk, som danner en av de aller viktigste faktorer i nasjonens liv. Ikke mindre enn

80% av menneskeheten har på et eller annet vis tatt den i sin tjeneste og ethvert barn er fortrolig med den. – Vi kommer daglig ubevisst i berøring med industrien uten å reflektere over, hvordan vi skulde kunne undvære dens frembringelser eller leve uten det hele tekniske apparat.

Dette var altså først og fremst en beskrivelse av det nye ved teknikken, og behovet for museet springer ut av en erfaring av den veldige mengden av det nye, som det ikke finnes et forråd av erfaringer for å forstå. Problemet var ikke at teknikken var «glemt» på grunn av historisk avstand, men at den var ukjent i og med dens omfang og «omkalfatring av alle forhold».

Museet skulle derfor tematisere og tydeliggjøre samtiden og samtidens materielle kultur.

den strålende virkelighet av i dag: Broen, skibet, bilen, flyvemaskinen, radioen, isskapet, støvsugeren, filmen – kort sagt alt det som har revolusjonert det almindelige moderne menneskes liv og gitt det muligheter for større rikdom i livsutfoldelse og inntrykk enn selv en østerlandsk fyrstes i tidligere tider,

som Brochmann skrev om museet i 1935. Dette ble også omsatt i samlingspraksis ved den inndeling i tekniske grupper jeg viste over, der nettopp moderne teknologiformer ble gitt en betydelig plass. Interessen for fortiden var til stede, men det var samtidens moderne teknikk som vekket begeistring og satte premissene for tidserfaringens overordnede former. Dette hadde også implikasjoner for hvordan et teknisk museum som museumstype ble plassert i forhold til andre museumstyper i samtiden, og da særlig ulike typer historiske museer. I begeistringen for samtiden var også en skepsis og distansering mot museumsformer som fremstilte fortiden uten å relatere den til «virkeligheten av i dag». Norsk Teknisk Museum avgrensning mot andre museer handlet dels om tematikk, altså at teknikken ikke var tatt inn i museene, dels om formidlingsformer, men det var også et temporalt aspekt ved denne skepsisen som handlet om at fortiden skulle være relevant for nåtiden. Da Georg Brochmann i 1935

presenterte hva slags museum et teknisk museum var, var han opptatt av at «verden er blitt beriket med *en helt ny kulturinstitusjon*». ⁴²³

En like tydelig utopisk impuls finner man verken hos Leegaard eller museets sekretær Philip Pedersen, som i sine fremstillinger av hva et teknisk museum var, valgte å snakke om andre lands tekniske museer. Denne referanserammen er imidlertid i seg selv instruktiv. Museumsformer utenom tekniske museer ser ut til å ha blitt sett på som irrelevant for å forstå hva et teknisk museums skulle være. I et foredrag i Polyteknisk forening i 1935 la Pedersen vekt på var at det var Deutsches Museum i München som dannet malen for program og mål for Norsk Teknisk Museum. Og Deutsches Museum ble av både Pedersen, Leegaard og Brochmann regnet for å være det største og mest interessante tekniske museet, og derfor et forbilde for Norsk Teknisk Museum. Deutsches Museum var også spesielt fra Pedersens perspektiv siden det ifølge «grunnleggeren» Oscar von Miller var ment å være av en «annen karakter enn vanlige museer». Særlig var det de formidlingsmessige prinsipper som var annerledes, det skulle være et «levende belæringsinstitutt». For Pedersen som for Leegaard var det viktig at et teknisk museum skulle være et «levende museum». Pedersen mente at museet gjerne kunne karakteriseres som et «teknisk folkeakademi», mens Leegaard brukte uttrykket «institutt for teknisk anskuelsesundervisning». Pedersen uttrykte at «Museum er i grunnen i denne forbindelse ikke det rette navn, da de langt fra er døde museer med en mengde støvete gjenstander og et personale hvis vesentlige oppgave er å være vaktmann istedenfor omvisere og lærere». ⁴²⁴

Denne orienteringen mot en «levende» formidling var i seg selv en situering av museet på lag med fremtiden, og trakk fra Leegaards, Pedersens og Brochmanns perspektiv opp en grense mellom Norsk Teknisk Museum og «vanlige» museer. Et «levende belæringsinstitutt» ble levende i kraft av at det bygget på «moderne museumsprinsipper». Brochmann mente at Norsk Teknisk Museum var et moderne museumsprosjekt ikke bare i kraft av det moderne tekniske innhold, men også fordi

⁴²³ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingeskibenes hus, Bygdøy*, 5.

⁴²⁴ Philip Pedersen, *Tekniske museer ute og hjemme*, vol. nr 1, Norsk Teknisk Museums skrift (Oslo: Grøndahl, 1936).

selve museets virksomhet var «basert på de nye tekniske muligheter».⁴²⁵ Denne teknifiserte museumsoppfatningen pekte mot et instrumentelt syn på særlig formidlingen, og skilte ut formidlingen som en egen side ved museumsarbeidet. Et grunnleggende moderne museumsprinsipp var å ikke stille ut alt det museet hadde i sine samlinger samtidig. «Ved alle moderne museer er det bare en liten del av samlingene som er utstilt til enhver tid», og det som ble stilt ut skulle serveres som en «skarp saus [...] lite men godt».⁴²⁶ Det vil si at de midlertidige utstillinger i et teknisk museum var minst like viktige som den permanente, og at selv den permanente utstilling aldri ble ferdig i og med at teknikken stadig utviklet seg og nytt materiale kom til. Hos Brochmann og i museets praksis var den temporære utstillingen alltid knyttet til samtidige emner. Den kunne per definisjon ikke rette seg mot et avgrenset fortidig fenomen, slik for eksempel de temporære utstillinger i Kristiania kunstindustrimuseum gjorde allerede rett etter omkring 1900.

Det moderne ved temporære utstillinger ble knyttet til deres effektivitet i overføringen av avgrensede budskap. Et teknisk museum ble sett på som å stå i en særstilling i forhold til å ta i bruk moderne museumsprinsipper, nettopp fordi de skulle bekjempe «museumstrettheten» ved hjelp av levende «belæring». Brochmann skriver at de bruker alle midler som

nu står til folkepedagogikkens rådighet: arbeidende maskiner og modeller, kombinasjoner av malte og plastiske fremstillinger, og naturligvis de fantastiske muligheter som den moderne lyd- og lysproduksjonsteknikk nu råder over, utnyttet på stadig nye måter. Derfor er de tekniske museer verdens mest besøkte museer.⁴²⁷

Teknikkens utvikling skulle vises på en «interessant og lettfattelig» måte, og både Leegaard og Brochmann uttrykker i henholdsvis 1926 og 1935 at filmen er viktig for

⁴²⁵ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingeskibenes hus, Bygdøy*, 5.

⁴²⁶ Brochmann, *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*, 61.

⁴²⁷ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingeskibenes hus, Bygdøy*, 5.

Norsk Teknisk Museum. Det var neppe tilfeldig. Brochmann mente at «*Filmen* står i en særstilling ved alle tekniske museer», mens Leegaard understrekte at et «teknisk filmarkiv» ville ha en stor nytte som illustrasjonsmateriale i forelesninger. Brochmann mente dessuten av lysbilder ville være et «overmåte viktig ledd i museets «levende» samlinger [...] På den måte får samlingene stemme og liv».

Museumsidealet var altså at tingene skulle vises frem som noe vitalt, men dermed måtte også det «vanlige» historisk museums fremstilling av tingene oppfattes som unødvendig avsondret og fjernt i tid. Det viser også at det var liten frykt for å tre over etablerte sjangerkonvensjoner for hva et museum var, og at i liten grad fantes en oppfatning av museet som egen medial form med sine egne foregitt former for temporalitet. Museets tematiske innhold var viktigere enn museet som form for medium, men tanke å utforme en historisk tid som var «riktig» for den tekniske utvikling. Den døde fortiden skulle så å si erstattes av en ny og levende fortid: bevegelige modeller, levende bilder og ikke minst oppfatningen av lyd som viktig element i formidlingen, viser at det var viktigere at teknikken var perseptuelt til stede i nåtiden, enn at teknikken ble fremstilt ut fra historiefaglige standarder og periodiseringer. Det var bare som levende at fortiden kunne skape beredskap for den tekniske utvikling i nåtiden og i fremtiden – «levende fortid» hadde en rolle som en «vekkelsesfunksjon», som er uttrykk jeg har hentet fra kulturforskeren Magdalena Hillström.⁴²⁸ En av de få beretninger som finnes fra de besøkendes side, er en artikkel journalisten Hans Aasmundsen skrev i 1939. De fleste besøkende på 1930-tallet var unge gutter som var elever på tekniske skoler, og hvordan de oppfattet museet er vanskelig å si. Men Aasmundsens beretning ble trykket som en av Norsk Teknisk Museums skrifter (nr. 4), slik at man må kunne anta at den sier noe om hvordan Norsk Teknisk Museum ønsket å fremstå. Han skrev:

Teknisk Museum. Kan man tenke sig noe mere paradoksalt. Teknikk – det mest levende av alt. Det som tikker og surrer og durer og hamrer og ramler og larmer [...] Hjul og cylindere og staker og apparater av de tusen slag. Båter og

⁴²⁸ Magdalena Hillström, «*Framtidstro* och museets väckelsesfunktion» i *Museer och framtidstro*, (red.) Lennart Palmqvist og Svante Beckman (Stocholm: Carlssons, 2003).

jernbaner og biler og fly – og radio. Det levende liv som i de utalligste former omgir oss til daglig. Hele tilværelsens mystiske dagklare virkelighet i all sin påtrengende nærhet og absolutte nødvendighet. [...]

Og så *museum* – det mest bortgjemte av alt. Det ferdige, det tilbakelagte, uttjente, utlevde og overlevde. I rad og rekke i små og store oppstillinger, i montrer med påskriften må ikke røres, i store saler med nedrullede gardiner (glemselens slør) det meste av døgnet.[...] Hvor fort det går. Og hvor fort alt nytt blir gammelt. [Men] Meget av det som var uttjent, ble tatt vare på ned gjennom tiden. Man kan si det med pietet. Det blev samlet i et museum. Koldt og dødt og livløst. Det var engang – Men for den besøkende blir det liv, historie. En levende skildring av teknikkens utvikling, fra det vi kaller det primitive til det vi synes nærmer seg det fullkomne.⁴²⁹

Teknikkens «påtrengende nærhet» og det «mest levende av alt» er et godt uttrykk for den tidserfaring som knyttet seg til teknikken, og måten denne utfordret den rådende tidserfaring knyttet til museene, som «koldt, dødt og livløst». Et teknisk museum ble sett som helt annerledes, det vekket så å si det døde og livløse til live.

Med Aasmundsen og Brochmann kom det til uttrykk en museumsoppfatning der målestokken for hva som gjorde museer gode eller dårlige kom fra det tekniske feltet selv. Norsk Teknisk Museum ble meldt inn i Museenes Landsforbund i 1927, og sammen med den sterkere markering av at teknikken var kulturhistorie i Leegaards artikler fra 1926/27 nevnt over, ble et teknisk museum på den ene siden oppfattet som et museum blant andre. På den andre siden brøt orienteringen mot teknikken i sin «dagklare virkelighet» med dominerende museumsoppfatninger. Ved å velge Deutsches Museum som sitt forbilde, valgte også Norsk Teknisk Museum et museumskonsept der berøring og et utvidet register av sansepersepsjon ved siden av synet ble det sentrale. Suksesskriteriet var ikke i første rekke historisk sannhet eller lojalitet til abstrakte kulturverdier, men om et museum var *effektivt* med tanke på å

⁴²⁹ Hans Aasmundsen, *En vandring gjennom Norsk Teknisk Museum, og et gløtt inn i et Norsk Teknisk Folkeakademi*, Norsk Teknisk Museums skrift (Oslo: Norsk Teknisk Museum, [1939]), 1–2.

holde på publikums *oppmerksomhet*.⁴³⁰ Å «fange publikums interesse og holde den fast» var grunnlærdommen fra Deutsches Museum ifølge Brochmann.⁴³¹ Det var der de «masse-pedagogiske problemer» først ble tatt på alvor i museumssammenheng. Ikke minst var det disse museene som «først og mest bevisst brøt med det gamle «se, men ikke rør»-prinsippet. Folk skulle i størst mulig utstrekning få *arbeide* med tingene. Her tok man konsekvensen av den erkjennelse at det gror i hjernen når hendene arbeider», skrev Brochmann i 1939. Et teknisk museum brøt derfor med det skillet som de etablerte historiske museer satte mellom museum og virkelighet. Forholdet mellom museumsgjenstand og museumsbetrakter skulle organiseres med *berøringen* som pedagogisk hovedprinsipp og derved skulle (den nære) fortiden så å si bli levende igjen i nåtiden. Det var ikke så mye snakk om å gjenvinne en kontakt med en tapt fortid som om å få et grep om en samtidig virkelighet slik den utfoldet seg foran ens øyne.

Norsk Teknisk Museum og foregripelsens tid

Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden var et uttrykk for en fremskrittsoptimisme. Hva som lå i dette utover en tro på at tidens gang i seg selv vil føre til bedre livsvilkår, er imidlertid ikke uten videre gitt, og jeg har hittil forsøkt å presisere dette ved å analysere styrkeforholdet mellom fortid, nåtid og fremtid i planleggingen/etableringen av museet. Hittil vil jeg konkludere med at presiseringen av at det moderne tidsregimet kretser om en forsterket samtidighetsfølelse, slik det blir skissert hos Liedman og Assmann, tydeliggjør i hvilken forstand en kan snakke om et moderne historisitetsregime i forbindelse med Norsk Teknisk Museum. Innslaget av utopi, betydningen av forestillingsevnen, og verdien av det nye, viser at fremtidsdimensjonen hadde en helt avgjørende rolle i tidserfaringene omkring museet.⁴³² Fremskrittsoptimisme kan man for så vidt også snakke om i Kristiania kunstindustrimuseum på slutten av 1800-tallet, men neppe om den oppmerksomhet som ble rettet mot samtidighet i begrunnelsen for etableringen av Norsk Teknisk

⁴³⁰ Jf. Jonathan Crarys studie av modernitet og oppmerksomhetsteknikker, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*.

⁴³¹ Brochmann, *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*, 24.

⁴³² Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 321.

Museum i 1914 og utover i mellomkrigstiden. Som vi har sett var museet svært oppfatt av den aktuelle tilstand, men denne tilstanden ble også sett på som noe dynamisk, noe som var grunnleggende i bevegelse. Dette var en annen type «nutid» enn den som begrunnet Kristiania kunstindustrimuseum i 1870- og 80-årene, for den stod i et annet forhold til fremtiden.

Men på hvilken måte slo fremtidsdimensjonen inn i erfaringen av nåtiden? Den amerikanske teknologihistorikeren George Basalla skrev allerede i 1974 at tekniske museer var preget av en ukritisk teknologioptimisme.⁴³³ Dette var også tilfelle ved Norsk Teknisk Museum i den forstand at det museet forsøkte å si om teknikkhistorie som regel var ut fra et skjema der det tekniske redskapet eller maskinen ble forbedret og mer avansert gjennom kontinuerlige forbedringer. I tillegg var altså Norsk Teknisk Museum også opptatt av å fremstille samtidens teknikk direkte uten å gå veien om en utviklingslinje som forutsatte en eller annen form for fortidighet. Basalla gjør også oppmerksom på at tekniske museer i USA har laget konkrete fremstillinger av fremtiden, som for eksempel General Motors utstilling *Futurama* i Chicago Museum of Science and Industry i 1939, ett av Norsk Teknisk Museums forbilder referert i diverse artikler fra 1920 og 30-tallet. *Futurama* viste hvordan en by i 1960 skulle komme til å se ut med et godt planlagt trafikksystem. Motorveier skulle sørge for en ny bystruktur som løste den gamle byens trafikale problemer. *Futurama* fremstilte en idealtilstand og en idé om hvordan noe burde bli i fremtiden, og var i denne forstand en type teknisk utopi som ut fra Hölschers og dels Kosellecks begreper, liknet på en eldre form for fantasidrevet teknisk utopi, og en utopi som var like stedlig og statisk som temporal og dynamisk.⁴³⁴ Kan man se liknende konkrete fremtidsscenerier presentert i Norsk Teknisk Museum, var det elementer av en slik utopianisme i museet eller kom fremtidsorienteringen til uttrykk på en annen måte?

På 1930-tallet hadde Norsk Teknisk Museum en rekke av skiftende utstillinger. Tematikken i disse utstillingene var som regel aktuelle tekniske temaer, og de kan si

⁴³³ George Basalla, «Museums and Technological Utopianism» *Curator: The Museum Journal* 17, no. 2 (1974): 107.

⁴³⁴ Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*. «Tradisjonelle» utopier var mer romlige, altså et sted som kunne finne seg i fortiden, nåtiden eller i fremtiden. Moderne utopier er dynamiske, altså de utfoldes kontinuerlig i tiden, se Koselleck i *The Temporalization of Utopia* i Koselleck, *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 86.

litt mer om forventningshorisontens innhold og karakter. Mellom 1929 og 1936 arrangerte museet fem «spesialutstillinger. Den første var i 1929 i anledning glødelampens 50-årsjubileum, den andre i 1930 i forbindelse med 100-årsjubileet for symaskiner i Norge, den tredje i 1933 i anledning fotografiets 100-årsjubileum, den fjerde var om *Turbinen gjennom 100 år* i 1934, og den femte var i 1936 i anledning dampmaskinens 200-årsjubileum. Samtlige utstillinger var altså jubileumsutstillinger, og teknologier som fremdeles var i bruk eller også aktuelle i tiden da Norsk Teknisk Museum arrangerte utstillingene. Elektrisk lys og elektrisitetsproduksjon basert på turbiner var fenomener som i datiden fremdeles ble erfart som nye og moderne. Dampmaskinen ble altså i 1936 sporet 200 år tilbake, samtidig som den ble regnet som høyst aktuell i og med dens rolle som kraftmaskin, altså som en kilde til å fremstille akselrotasjon ut fra naturens krefter. I et foredrag som ble holdt i forbindelse med utstillingen slås det fast at av verdens totale energiproduksjon så stod dampkraftmaskinen for 85 prosent i 1927.⁴³⁵ Fotografiet ble også regnet som et moderne medium, og utstillingen skulle spille på en kontrast mellom et rekonstruert fotografisk atelier fra 1880-årene og et «moderne atelier og laboratorium». Utstillingene ble modellert ut fra et evolusjonistisk mønster jeg skal gå nærmere inn på neste kapittel, men prinsippet med hensyn til temporalitet var å «vise utviklingen fra kim til fullbyrdet praktisk kjennsgjærning». ⁴³⁶ Det er imidlertid viktig å understreke at denne fullbyrdelsen av det som lå som en kime i fortiden, var noe som (regel) ble sett på som noe som fant sted i *nåtiden*. Hadde fullbyrdelsen vært projisert inn i fremtiden, ville det jo være snakk om spesifikke forestillinger om fremtiden. Tekniske utopier i denne betydning var det i liten grad snakk om i utstillingene nevnt over.

Unntaket var utstillingen av lypærer, noe som viser at konkret tekniske utopier en del av den kulturelle virkeligheten som omgav museet. Utstillingen om glødelampen viste «historiske og moderne glødelamper», i Elektrisitetsverkets lokaler i Håndverks- og industriforeningens hus i Oslo. Igjen ble altså et tidsrom på 50 år delt inn i fortid og nåtid, som to helt ulike tider, med tanke på lypærens utviklingsnivå.

⁴³⁵ Watzinger, «Dampmaskinens historie – og dens betydning for den tekniske og kulturelle utvikling» 6.

⁴³⁶ Brochmann, *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*, 67.

Ved siden av å vise en rekke kontinuerlige forbedringer av lyspæren, holdt Philip Pedersen er foredrag om glødelampens historie og det ble vist to filmer gitt av lyspæreprodusentene Philips og Osram, den ene om produksjonsprosessen den andre om bruken av lyspærer på lysuken i Berlin. I tilknytning til Norsk Teknisk Museums utstilling hadde Oslo Elektrisitetsverk laget et gatebilde (om det var en modell eller tegning framgår ikke av museets årsberetning) som viste «Oslo om 50 år». Her ble det skissert et konkret fremtidsbilde der det var «skyskrapere og sterkt trafikerte kjørebaneer». Man kunne også se gatebelysningens fullstendige omlegning de siste femti år. Men denne tilstøtende fremvisningen var altså ikke i Norsk Teknisk Museums regi, samtidig som det er en uforbeholden støtte til Elektrisitetsverkets supplerende utstilling. I årsberetningen for Norsk Teknisk Museum fremstilles i alle fall det hele som en enhet som går godt sammen. De andre spesialutstillingene viser ingen slike fremtidsbilder. Noe *Futurama* eller liknende ser altså ikke ut til å ha forekommet i noen særlig grad i Norsk Teknisk Museum, samtidig som vi ser at det ikke var noen prinsipiell avvisning av noe slik heller. Fremskrittet ble ikke skissert som noen ufullendt utopi skutt inn i fremtiden, men noe som utfoldet seg her og nå.

At forventningshorisonten knyttet til teknikken ikke ble fullstendig frikoblet fra den nåtiden som museets grunnleggere levde i og erfarte, gjør at utopiens pregning av hva det tekniske fremskritt var, bestod i en foregripende holdning til teknikken. Den formen for fortid som Norsk Teknisk Museum opererte med beveget seg riktignok fremover i tid og ble fremstilt som om den var predeterminert inn i nåtida, men fortiden beveget seg da heller ikke lenger frem enn inn i nåtiden. Fortidens linjer samlet seg i nåtiden, og noe særlig lenger enn det ble de ikke ført. Francois Hartog skriver at den såkalte futurismen tidlig på 1900-tallet allerede var et forhold til fremtiden som koblet fremtiden sammen med nåtiden.⁴³⁷ Det fremtidsforholdet som ble innarbeidet i museets tematisering av samtidens og fortidens teknikk, kan tolkes mer i lys av denne mer «realistiske» utopismen enn den eldre og mer fantastiske. I Hartogs fortolkning av den moderne futurismen, var den allerede i utgangspunktet en kombinasjon av nåtid og fremtid, av «presentisme» og «futurisme». Futurismen ga ingen beskrivelse av en fremtidig tilstand, men dyrket i stedet den kontinuerlige

⁴³⁷ Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 107.

akselerasjon i tid og rom. Dette rimer godt med den utformingen de tekniske utopiene fikk etter omkring 1900, slik Hölscher hevder. Til forskjell fra den engelske kunstindustribevegelsens teoretikere William Morris og John Ruskin, ga ikke den moderne futurismen en skildring av en tilstand i fremtiden som var noe helt annet enn nåtiden.⁴³⁸

Akkurat på dette punktet tror jeg Hartogs beskrivelse har noe for seg, og er i overenstemmelse med hovedtrekkene i Hölschers historiske beskrivelse av første halvdel av 1900-tallet. Datidens utopisme og dens tvillingfigur, futurismen, var mer interessert i å peke på dynamiske faktorer i nåtiden, enn i å konstruere fantasibilder av fremtiden. Hartog sier at «futurism was also (already) a presentism», og mener med det at futuristene mente at fremtiden allerede var kommet og fantes i nået. Hartog referer til Marinetti: «Time and Space died yesterday. We are *already* living in a world of the absolute, since we have *already* created eternal, omnipresent speed».⁴³⁹ Fra og med futurismen finner det ifølge Hartog sted en enorm oppvurdering av nåtiden, som senere i løpet av 1960- og 70-tallet ble omdannet til en allmenn kulturell «presentisme». Dette punktet skal jeg være mer kritisk til når vi kommer til museet fra den tiden som skal behandles her, altså Norsk Trikotasjemuseum. For Norsk Teknisk Museums del er det relevante ikke hvordan nåtiden vinner terreng på bekostning av fremtiden, men at koblingen mellom nåtid og fremtid ga nåtiden en fremadrettet karakter. Dersom det kun var om å gjøre å innløse en fremtidig tilstand ville nåtiden liknet på nåtiden i frelsesreligionene, der nåtiden blir devaluert og blir en ventetid før den virkelige verdifulle evigheten. Livet på jorden er bare en forberedelse til den kommende tid. For Norsk Teknisk Museum utelukket ikke idéene om at museet var for den «kommende tid» at nåtiden var viktig. Tvert imot ble nåtiden i en viss forstand åpnet opp mot fremtiden og slik sett både gjort til noe flyktig, og til en dimensjon der et stort mulighetsrom var innen rekkevidde og kunne påvirkes av det museet gjorde og sa. I «teknikkens saeculum» kunne ikke nåtiden sees som en dårligere tid enn fortiden, noen «gullalderforestillinger» og forfallsfortellinger slik forholdet til antikken ga grunnlag for i Kristiania kunstindustrimuseum var ikke mulig for Norsk Teknisk

⁴³⁸ Jf. også Ernst Bloch og hans skille mellom abstrakt og konkret utopi, *The principle of hope*, 2, 611–19.

⁴³⁹ *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 108.

Museum på grunn av at teknikken som foregripelse av fremtiden var like sterk som erfaringen av at noe var i ferd med å forsvinne.

Kapittel 7 -

Teknikkhistoriske ansatser

Teknikkens fortider

Jeg innledet avhandlingen med å stille noen spørsmål om hvilken tidsdimensjon som ble ansett som den mest sentrale for de ulike museumsprosjektene, og at en analyse av hvilken rolle idéen om fremskritt har hatt for museene måtte få frem underlaget for den i form av en bestemt måte å håndtere historisk tid på. Da kunne man få et grep om hvilke tidserfaringer som var en del av settet av betingelser for museenes fremvekst. Som vi har sett i forrige kapittel kan det se ut til at svaret på det første spørsmålet er at det var samtiden og den ut av den foregripen fremtid som var tidsdimensjonen(e) som Norsk Teknisk Museum i første rekke begrunnet sin historiske eksistensberettigelse ved. På den andre siden er saken mer sammensatt, siden museumsprosjektet også ble sett i lys av behovet for å skape en historie om teknikkens fortid. En slik interesse for fortiden er meget vel forenlig med det moderne historisitsregimets diskontinuitetslogikk, gitt at fortiden blir behandlet som et reservat, som en «ren» fortid eller som «det andre».⁴⁴⁰ Fortiden kan enten forvises eller utsettes for kulturelle angrep som hos futuristene, men den kan også eksistere i det moderne historisitsregimet dersom den holdes unna og skilles klart fra nåtiden. At det finnes en fortidsorientering er altså i seg selv ikke nok til å avvise at betingelser for tidserfaringene er gitt av det moderne tidsregimet. I stedet må vi se nærmere på hva slags fortidsorientering det er snakk om i hvilken grad den er styrt av samtids og fremtidsorienteringen som er «framsiden» av det moderne historisitsregimet. I det følgende skal vi se at det var ulike erfaringer av fortidighet i spill, men at det overordnede bildet likevel er at det var et fortidsforhold som kan betraktes som en

⁴⁴⁰ Denne formen for historisme kan forstås som en «integraler Teil der Modernisierung», se Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 179.

respons på den grunnleggende erfaring av diskontinuitet som kan sees i forlengelsen av det moderne historisitetetsregimet.

I forrige kapittel så vi riktignok at idéen om teknikkens fremskritt som det sentrale emne for Norsk Teknisk Museum hadde sitt erfaringsmessige grunnlag i en rivende teknisk forandingsprosess, der ingeniører og teknikere stod i frontlinjen for å gjøre seg slike erfaringer – og med Koselleck kan man kanskje også si gjøre seg nye forventningshorisonter. Men samtidig var synet på teknikk i museet forbundet med *utviklingstanken*, og dermed med et annet temporaliserende begrep på teknikkens område. Utviklingsbegrepet og fremskrittetsbegrepet danner to relaterte men ulike måter å se på teknikkens historie, og forholdet mellom dem danner i en nøkkel til å nøste opp i et annet lag i tidserfaringene i Norsk Teknisk Museum. Begrepene teknisk fremskritt og teknisk utvikling peker på at synet på teknikk i Norsk Teknisk Museum var sammensatt av temporale perspektiver med ulik opprinnelse, lengde og retning. Her kan en godt snakke om ulike tidssikt som ble lagt oppå hverandre. På den ene siden var den konkrete erfaring av massiv teknisk utvikling, på den andre av fag og vitenskaper der evolusjon og utvikling var sentrale begreper. Den hurtige forandring man kunne se i hverdagslivet i form av biler, fly, forbrenningsmotorer, radioapparater, kjøleskap, dampskip osv., var koblet med en langsom og usynlig teknisk utvikling som ble fremstilt og oppfattet i og med historiske fag og vitenskaper. Med forståelsesformer hentet fra historiske fag som arkeologi og antropologi, ble det synliggjort – og muliggjort – kontinuiteter og varigheter som ikke var gitt i den umiddelbare erfaring med forandring av redskaper, maskiner og konstruksjoner. Teknologihistorie som egen historievitenskapelig diskurs var riktignok i liten grad utviklet ved Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden, men det er likevel mulig å peke på elementer og innslag av vitenskapelige tenkemåter og historiske diskurser som ble overtatt fra vitenskapene og som konkret preget oppfatningen av teknikkens historie i miljøet rundt museet.

Det var tre nivåer i denne kontinuiteten som jeg skal se nærmere på i dette kapitlet. For det første ble det utviklet en teknisk kontinuitet omkring de enkelte tekniske gjenstander eller artefakter. Ved å fremstille en type redskap, maskin eller anlegg, innenfor en spesifikk teknisk gren, som jeg skisserte ut fra gruppesystemet i

forrige kapittel, ble det etablert sammenhenger over tid ut fra variasjoner i det konkrete redskapet. Her var Norsk Teknisk Museum påvirket av den typologiske metoden som hadde sitt utspring i arkeologien. For det andre ble det utviklingsbegrepet brukt i forbindelse med menneskets utvikling som art. Denne idéen om tekniske fremskritt som artsmessig utvikling satte små spor etter seg i selve måten teknikken ble presentert i museets faste eller temporære utstillinger, men dannet samtidig en viktig del av bakgrunnen for at teknikken omkring 1925 begynte å omtales som en del av *kulturhistorien*. Teknikken som kulturhistorie ble understøttet av en tematisering av mennesker som mer eller mindre utviklet. Skillet mellom det primitive og det avanserte hadde sine røtter her. For det tredje var ansatser til en skriftlig og mer narrativt avansert teknikkhistorie i Norsk Teknisk Museum, men innholdet i denne er det mer presist å karakterisere som en form for kombinert teknikk- og industrihistorie. De ansatser til historisk *fortelling* og *periodisering* og temporal ordning som kom til uttrykk der, ble ikke grunnlagt i distinkte teknologihistoriske teorier og distinksjoner, men ble knyttet til utviklingen av teknikken innenfor spesifikke industribransjer.

Typologiens kontinuerlige tid

La meg begynne med å beskrive hvordan gjenstandene i Norsk Teknisk Museum ble satt inn en temporal ramme. I kapittel 4 så vi at Dietrichson ved Kristiania kunstindustrimuseum på 1890-tallet kjente til utviklingsteorier og metoder fra arkeologien, og formulerte problemstillinger for kunstindustrien ved hjelp av den. Spesielt var det i forbindelse med treskjærerkunsten et slikt perspektiv til stede, men det kom ikke til uttrykk i museets gjenstandspraksis for treskjæring. Dietrichson formulerte seg også tydelig som støttespiller for et utviklingsperspektiv, nettopp på grunn av at det viste en *kontinuerlig* utvikling. Historiens naturlige forløp var kontinuitet og ikke (revolusjonære) brudd. Gitt Kristiania kunstindustrimuseums grunnleggende kontinuitetssyn på historie, er utviklingsperspektivets plass ikke overraskende. For Norsk Teknisk Museums del er det noe mer påfallende i og med epokebruddsretorikken som preget synet på teknisk modernisering i mellomkrigstiden. Men nettopp en slik kontinuitetstankegang kan man se i bruken av typologiske serier i enkelte av de tekniske gruppene jeg refererte til i forrige kapittel. Der var et uttrykkelig mål for museet å stille ut tingene i serier: «Samlingene ordnes populært og

interessevekkende, men i utviklingshistoriske serier, etter store linjer, så at hver ting kommer i sitt rette miljø og i næreste sammenheng med tidene», sa Leegaard i 1927.⁴⁴¹ Miljøet det var snakk om her kunne meget vel fremstilles «kunstig» i et museum. Flytting av gjenstander fra deres opprinnelseskontekst og inn et kunstig miljø ser ikke ut til å ha redusert deres historiske verdi. Tvert imot viser denne praksisen at den museale ordningen i serier tilførte gjenstandene historisk verdi. Forringelse av autentiske verdier ved løsrivelse fra kontekst, var et ikke-problem. Dette var ikke fordi autenticitetsidealer ikke fantes på 1920-tallet. Slike idealer var vanlig i både bygningsvernet og museumsmiljøene på denne tiden.⁴⁴²

Å ta ut deler av maskiner eller plassere deler av tekniske grupper i en ny sammenheng, var et grep som ble brukt i formidlingen av teknikkhistorie. Gjenstandsmaterialet ble gjerne stilt opp i en rekke av gjenstander av samme slag som skulle vise de enkelte stadienes utvikling fra hverandre. Slike serier fant man for gruppene kommunikasjonsteknologi, mekanisk teknologi, vannkraftavdelingen, telefoni, belysning og fotografi. Ikke alle gruppene ble stilt opp i serier eller rekker, blant annet viktige tekniske grupper som kjemisk teknologi, bergverk, elektrisitetsvesen, fysikk og delvis reproduksjonsteknikk. Årsakene til dette var sammensatte, og handlet, som jeg skal komme tilbake til, blant annet om at ikke alle områder av teknikken var like visuelt slående og mulig å representere gjennom tingenes utforming. Tidligere i teksten har jeg dessuten pekt på at form ble sekundært i det nye teknologibegrepet som vokste frem. Men typologiske rekker fantes likevel i Norsk Teknisk Museum, både som redskap til å forstå teknikken og i utstillingssammenheng. Philip Pedersen monterte alltid sine utstillinger i serier, ifølge Andersen og Hamran blant annet på grunn av at museet fra omkring 1925 ble påvirket av lederen for Tekniska Museet i Sverige, Thorsten Althin, som var tilhenger av

⁴⁴¹ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 5.

⁴⁴² At man trodde at man kunne «lave alder» eller bruke tekniske midler til å fremstille «tidens patina», var for ham en villfarelse, Harry Fett, «Vernet av fortidsminnesmerker» *Aarsberetning (Foreningen til norske fortidsminnesmerkens bevaring)* 68(1912): 23. Hans Aall som var direktør ved Norsk Folkemuseum og medlem i Norsk Teknisk Museums representantskap fra 1915 uttalte seg likedan: at ved oppsetting av gamle bygninger gjaldt det å få ta vare på «beviser for bygningens opprinnelige tilstand», se Hans Aall, *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: kort veiledning* (Oslo: Aschehoug, 1925), 69.

typologien som monteringsteknikk.⁴⁴³ Til tross for at konstruksjonsprinsipp eller virkemåte ble regnet som det sentrale ved teknikken, så ble likevel typologi og dermed tingenes ytre form noe som preget fremstillingen av teknikkens utvikling i Norsk Teknisk Museum. Den kom til uttrykk som en sammenstilling av gjenstander som utførte den samme tekniske operasjon, satt sammen som en lineær rekke der den ene utgaven av redskapet/maskinen ble presentert som en forbedring av den foregående. Eksempelvis kunne man se fire generasjoner av sykler i gruppen for kommunikasjonsteknologi, den første fra 1860-årene, den andre en «veltepetter» fra 1880- og 90-årene, den tredje fra 1897 og den fjerde en motorsykkel fra 1903.⁴⁴⁴ I hvilken forstand kunne typologier anskueliggjøre teknisk utvikling? Fikk gjenstanders form sin revansj når det kom til oppstilling av teknikkens historie i museet?

Arkeologiens innflytelse på teknikkhistorien tidlig på 1900-tallet

For å utdype hva typologisk metode innebar for tidsgestaltningen av teknikk, kan en se litt nærmere på hvordan tingene ble håndtert med hensyn til hvilken kunnskap de kunne gi om historien. Typologi var altså et begrep som først ble brukt innenfor arkeologi av den svenske arkeologen Hans Hildbrand.⁴⁴⁵ Som antydnet i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum, ble dette kjent via lesning av Hildbrand og hans samarbeidspartner Oscar Montelius forskning innenfor nordisk arkeologi, der også treperiodesystemet stein, jern- og bronsealder stod sterkt. Treperiodesystemet som Norsk Teknisk Museum opererte med i den faste utstillingen med organisk, organisk-anorganisk, og anorganiske tekniske epoker, var ikke dette treperiodesystemet, men var i og for seg en beslektet tankegang der en overordnet kulturutvikling ble knyttet til materialet tingene var laget av. Den typologiske serien var imidlertid en langt mer empirisk orientert metode som ble brukt på bestemte typer av gjenstander, som var funksjonelt sett like: øks, hammer, ljå, sverd, kniver – i Norsk Teknisk Museum tilpasset moderne gjenstander som sykler, symaskiner o.l. Temporalt sett er den

⁴⁴³ Andersen and Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 113.

⁴⁴⁴ Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingeskibenes hus, Bygdøy*, 18.

⁴⁴⁵ Wenche Helliksen, «Utviklingstanken innenfor arkeologien,» i *Utviklingsteorier og historiesyn – 15 vitenskapshistoriske studier*, (red.) Mai Britt Guleng og Kjell M. Paulssen (Oslo: Forum for universitetshistorie, 2001), 218.

interessant fordi den impliserer kontinuitet over tid på en bestemt måte. I Montelius artikkel *Typologien eller utvecklingsläran tillämpad på det menckliga arbetet* fra 1900, fremgår det at utviklingsbegrepet ligger til grunn for typologien som metode. For Montelius var en type innenfor arkeologien analog med arten innenfor naturvitenskapen. Formålet med en slik metode som var analog med naturvitenskapens artsbegrep, var at det gjorde det mulig å spore en indre sammenheng mellom typene. Da var det mulig å «visa, huru den ena typen, liksom den ena arten, utvecklat sig ur den andra. Vi kalla detta *typologi*». ⁴⁴⁶

At det ene utviklet seg fra det andre er det sentrale sett fra tidsgestaltningens synsvinkel, for det impliserer en bestemt form for temporalitet og en bestemt måte å utvinne kunnskap fra tingene. For det første innebar prinsippet om at det ene utviklet seg fra det andre, at idéen om radikale brudd og diskontinuerlig utvikling måtte stå svakere enn idéen om kontinuerlig utvikling. At det ene utviklet seg fra det andre ble også forstått som et årsaksforhold – og ikke bare en utvendig kronologisk rekkefølge – det foregående trinnet inneholdt det følgende, som et egg eller et frø som klekkes ut eller blomstrer. Tiden var ikke bare et ordningsprinsipp, men ble gitt en forklaringskraft i og med at tingene i den typologiske serien stod i et indre forhold til hverandre. Montelius skilte mellom serier som var mer eller mindre «følsomme» for påvirkning og forandring. I visse utviklingshistoriske serier i arkeologien gikk utviklingen fortere enn i andre, på grunn av at typenes form forandres hurtig. Med andre ord er serienes lengde og variasjon også et mål for utviklingens hastighet. For det andre gjør den typologiske metoden det mulig å se hvordan det ene har utviklet seg ut av det andre, også i tilfeller der den første typen og den siste i utgangspunktet fremstår som uten sammenheng med hverandre. Men ved å fylle ut mellom den første og den siste typen, ut fra likheten som prinsipp, kunne man bygge serier som viste hvordan den første og siste typen hang sammen gjennom en rekke mellomledd.

For Montelius er det et prinsipp eller postulat at hvert ledd i en kjede er svært lik hverandre, eller rettere sagt at de ledene i kjeden som står nær hverandre er så like at de ofte kan være vanskelig å skille dem fra hverandre og vise hva som kommer før

⁴⁴⁶ Oscar Montelius, «Typologien eller utvecklingsläran tillämpad på det menckliga arbetet», *Svenska fornminnesföreningens tidskrift* 10(1900): 17.

og etter. Men ved å følge de små variasjoner over tid, kan man slå fast at «den yngsta formen verkligen uppstått ur den äldsta genom en småningom försiggående utveckling». ⁴⁴⁷ I dette ligger det også en mulighet for korrekt kronologi og datering av gjenstander, og omvendt en «fare» for forveksling av det som er begynnelsen og slutten. For Montelius og mer allment for den typologisk styrte kunnskapssøken, er det nettopp presis kunnskap om kronologi som er et av de viktigste hensyn: «Man får ej begå det stora misstaget, at den ända af kedjan, som man trott vara början, sjelfva verket är slutet». Men for å fastslå dette må Montelius komme med en forutsetning til, nemlig at det enkle er det eldste og det mer avanserte det nyeste. Måten man kunne unngå forveksling av nytt med gammelt, var at en «form, som genom sin enkelhet och naturlighet, eller genom andra lätt i ögonen fallande egenskaper, visar sig vara den äldsta, vara den prototyp, ur hvilken de andra utvecklats sig».

Det opprinneligste og det mest utviklede

Skillet mellom det enkle og det avanserte, og prototypen som den første og eldste i rekken, var prinsipper som også Norsk Teknisk Museum støttet seg på i fremstillingen av de deler av teknikken der det lot seg gjøre å stille opp utviklingshistoriske serier. Leegaard formulerte den utviklingshistoriske serien som et mål for museets samlingsvirksomhet. Ved siden av inndelingen av teknikken i de nevnte underområder, ble systematikk knyttet til sammenstilling av utviklingshistoriske serier. Et teknisk område ble ansett som tilstrekkelig dokumentert i det museet hadde komplette serier, museet skulle «fylle hullene i ukomplette serier». ⁴⁴⁸ Dette var i samsvar med den typologiske metoden slik Montelius forstod den. Den utviklingshistoriske serien måtte være kontinuerlig og dokumentere utviklingen ved å følge de små variasjoner fra trinn til trinn. En komplett rekke var samtidig en kontinuerlig utviklingslinje gjennom tiden. Utviklingen definerte tiden som en lineær og kontinuerlig rekke. En slik komplett serie var blant annet sykkelen, som Philip Pedersen befattet seg med på 1930-tallet, og som var en av seriene som ble presentert i Norsk Teknisk Museums avdeling for kommunikasjonsteknologi. I artikkelen *Trekk fra syklens historie* kommer prinsippet i

⁴⁴⁷ Ibid., 264.

⁴⁴⁸ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 6.

den typologiske metoden tydelig til syne, samtidig som artikkelen viser likhetstrekk med teknologihistoriske perspektiver på kontinentet i mellomkrigstiden. Pedersens ansats er en «fra-til» fortelling, slik flere av museets teknologihistoriske fortellinger ble innrammet. Andersen og Hamran karakteriserer dette som «fremskrittets dramaturgi». I tilfellet med sykkelen går utviklingen fra «Draisinen» til «Sykkel», bygget opp rundt et tidsrom på 155 år. Pedersen skisserer fire generasjoner av sykler, og fremstiller syklene i sin samtid (omkring 1940) som fullbyrdelsen av en utvikling som begynte med den tyske «oppfinneren» Drais tohjulede løpemaskin fra 1817. Deretter skildrer Pedersen en utvikling av nye typer ut fra endringer i prinsippene for fremdrift, med den moderne sykkelen frihjulsnav som den siste typen av sykler.

Hvor kontinuerlig denne utviklingen i virkeligheten var, kan man stille spørsmålsteget ved. Det er heller ikke gitt at dette var en utviklingshistorisk rekke i arkeologisk forstand, siden tidsspennet var kort og siden endringene av typene var mer kjennetegnet av sprang enn av små kontinuerlige forandringer. Vektleggingen av fremdriftsprinsippet som det som både var kontinuerlig og foranderlig, tyder dessuten på at begrepet om *konstruksjon* retter oppmerksomheten mot det som var mindre synlig i utviklingen. Som vi skal se i neste kapittel sprengte rekken av konstruksjoner/oppfinnelser den utviklingshistoriske rammen, slik at Norsk Teknisk Museum fremstilte teknologihistorien ut fra to til dels motstridende perspektiver: det ene relatert til arkeologiens detaljerte beskrivelse av formelle variasjoner, det andre en historisk dynamikk relatert til nye konstruksjoner som ikke var synlig med det blotte øyet.

Et relatert paradoks ved bruken av utviklingshistoriske rekker i fremstillingen av teknikkens historie, er at en overføring av en utviklingstankegang som i sine grunntrekk kom fra biologien og naturvitenskapen, til en fremstilling av teknisk *fremskritt* innebar en grunnleggende spenning mellom tiden som noe naturlig og som noe menneskeskapt. Her kan en med fordel trekke inn Assmanns perspektiv på det moderne fremskrittetsbegrepet, for det klargjør hvordan det moderne fremskrittetsbegrepet forutsetter en bestemt form for temporalitet som strider mot et evolusjonistisk utviklingsbegrep. Montelius sammenliknet altså den typebegrepet i arkeologi med biologiens artsbegrep. Dette førte ham også inn i det samme paradoks som Norsk

Teknisk Museum, når det kom til forklaringen hvorfor noe utviklet seg fra det enkle til det mer avanserte: det var både «naturlig» og et resultat av menneskelige oppfinnelser. Montelius støtter seg på en analogitenkning der biologiens organbegrep gjøres til et forklaringsprinsipp for forandringer i det arkeologiske gjenstandsmaterialets form. Montelius mente at såkalte «rudimentära bildningar» var de aspekter ved en gjenstand som opprinnelig hadde hatt en funksjon eller nytte, men som siden hadde mistet sin funksjonalitet og nå stod igjen som en tilbakelagt form. Utgangspunktet for ham var da analogien mellom organer og redskaper, og at «Det gamla «organet» har, emedan det ej längre behöfves, krympt samman, så att det endast finnes kvar i en mer eller mindre förändrad gestalt».⁴⁴⁹ Et eksempel kan være idéen om at menneskets haleben er rester av en hale som ikke lenger er i bruk, eller at armer er en langsom transformasjon av forben som ikke lenger var funksjonelle for oppreist gange. Poenget for Assmann er imidlertid at dette er en feilslutning fra evolusjonens biologiske tid, til historien som er tiden mennesker skaper eller former fritt. Evolusjonen er regulert av en iboende optimering som gir utviklingen en «retning», men det finnes ifølge Assmann ingen overordnet teleologi eller målrettet utvikling i naturen. Evolusjonens tid foregår bak ryggen på mennesker og er blind for menneskelig vilje og planer, men det finnes ingen hemmelig plan i naturen og et endelig «mål» for utviklingen.⁴⁵⁰ Det er nettopp dette som skiller utvikling fra fremskritt, det første er utenfor menneskets rekkevidde, det andre er det fremste «produktet» av verdsliggjøringen/menneskeliggjøringen av tid som skjedde med det moderne historisitsregimet. Det moderne begrepet om fremskritt er et resultat av en deling av tiden i naturens tid og historiens tid.

[Bokverket *Oppfinnelsenes historie* som bakteppe for teknikkens historie](#)

Evolusjonismens prinsipp om kontinuerlig utvikling stod altså i motsetning til en mer radikal moderne historietenkning der historien ble skrevet som en rekke av brudd og diskontinuiteter. Men før jeg går videre med å forklare hvordan diskontinuitet ble forsøkt forent med kontinuitet i Brochmanns teknikkhistoriske arbeider, som i sin tur dannet et bakteppe for Norsk Teknisk Museum og teknikkhistorie, må vi presisere hvordan kontinuitet kom til som perspektiv på teknikkhistorie mer allment. Bokverket

⁴⁴⁹ Montelius, «Typologien eller utvecklingsläran tillämpad på det menskliga arbetet,» 265.

⁴⁵⁰ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 58.

Opfinnelseenes historie var et kjent verk i tekniker- og ingeniørmiljøet i Norge en god stund før idéen om Norsk Teknisk Museum ble unnfanget, og dukker opp som en referanse for hva museet skulle være på 1920-tallet. For Leegaard skulle museet være «en levende Opfindelseenes bok», mens Georg Brochmann selv skrev et verk med liknende tittel og liknende sjanger; *De store opfinnelser* publisert mellom 1927–29.⁴⁵¹ *Opfinnelseenes historie* ble i de skandinaviske land først gitt ut i Danmark i 1877-81, og kom ut tre utgaver, den andre i 1897-99 og den tredje i 1912-14. Da den først kom på dansk, var den en oversettelse av det tyske nibindsverket *Das Buch der Erfindungen: Gewerbe und Industrien – Rundschau auf allen Gebieten der gewerblichen Arbeit*. Den tredje danske utgaven fra 1912-14 var en samarbeidsutgivelse mellom Gyldendal og Nordisk forlag, og inkluderte eksempler på teknisk utvikling fra Norge. Boken var en del av Norsk Teknisk Museums boksamlinger, og var antakeligvis godt kjent i museet.⁴⁵² Sammenlikner man for eksempel Pedersens fremstilling av sykkelens historie som jeg nevnte over, med sykkelens historie i *Opfinnelseenes bok* fra 1912, ser man at det er en tilnærmet identisk historie som fortelles, bortsett fra at Pedersens er en forkortet og forenklet utgave av fortellingen om sykkelen i *Opfinnelseenes bok*.⁴⁵³ I begge tilfeller fremstilles sykkelens historie som en sammenhengende rekke av funksjonelle forbedringer helt uten forsøk på å sette periodiseringer som kunne bryte opp serien av sykkelkonstruksjoner.

Men det viktigste i denne sammenheng er at *Opfinnelseenes bok* viser hvordan kontinuitet i teknisk historieskriving baserte seg på evolusjonistiske begreper, som ble delvis adaptert i Norsk Teknisk Museum. Evolusjonismen var særlig fremtredende i den danske førsteutgaven fra 1877, mens tredjeutgaven på den ene siden beholdt en overordnet utviklingsoptimistisk fremstilling av teknikk – fra det enklere til det mer avansert (og bedre), men på den andre siden ikke var like direkte i koblingen mot menneskets artshistorie. Men det sentrale prinsippet i førsteutgaven var at fremskrittet forløp som en naturlig utviklingsprosess, og undertittelen på verket var da også «[...]

⁴⁵¹ Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 6.

⁴⁵² Boken ble anmeldt i *Teknisk Ukeblad* i 1914, se nr. 45, 6. november 1914.

⁴⁵³ André Lütken and Helge Holst, *Opfindelsernes Bog: 1: Ad Landeveje og paa Staalskinner; Fra Barkbaad til Oceandamper; Gennem Luft, Hav og Jord*, (København; Kristiania: Gyldendal, 1912).

Oversigt over Menneskets kulturhistoriske Udvikling og Fremskridt [...]». Som for Montelius representerte forandringer ingen radikale brudd, for det nye var allerede innkapslet i det gamle som en kime. I de første innledende sider til *Opfindelsenes bog* står det at det ligger en «uforanderlig Lov» til grunn for alle forandringer. Kunnskapen om en «Tidsalders Kulturtilstand» er knyttet til å oppdage de «Rødder» som leveviset har utviklet seg fra og som «endu bestandigt tilføre Udviklingen ny Næring og nyt Liv [...]». ⁴⁵⁴ Perspektivet er radikalt evolusjonistisk i den forstand at ingenting helt nytt kan komme til, alt bygger på det foregående utviklingstrinn.

Intet sker, uden at det først er forberedt: Nutiden skylder kun Fortiden sin Tilblivelse og har kun den at takke for, hvad den er [...] Intet skjer uden Nytte og uden Hensigt, men netop derfor er ogsaa enhver Tilstand kun en Overgang, et stadium, en Phase, der vistnok paa den ene Side er Resultatet af Fortiden, men paa den anden Side dog kun en Skammel, hvorpaa Fremtiden kan sætte sine Fødder.

Hva slags forventningshorisont var dette? På den ene siden ser det ut til at fremtiden ble bundet til fortiden. Men denne bindingen var ikke som Koselleck skriver om førmoderne historisk tid basert på en grunnleggende likhet mellom fortid og nåtid. ⁴⁵⁵ I stedet var den en modifikasjon av et grunnleggende skille mellom tidsdimensjonene og en reduksjon av det moderne historisitetens radikalt åpne forventningshorisont. Evolusjonens fremtid impliserte noe nytt, men siden den baserte seg på nåtiden som en «skammel» den kunne sette føttene på var den ikke helt ukjent heller.

Kontinuiteten i menneskets utviklingshistorie

Denne naturnødvendige kontinuiteten i teknikk- og kulturhistorien var mindre fremtredende da *Opfinnelsenes bok* kom i tredje utgave i 1912-14. Perspektivet på hvordan teknikkens historie skulle skrives, og hva som var dens forhold til

⁴⁵⁴ André Lütken, *Opfindelsernes Bog: en Oversigt over Menneskets kulturhistoriske Udvikling og Fremskridt paa Videnskabens, Kunstens, Industriens og Handelens Omraader fra tidligste Tid til vore Dage* (Kjøbenhavn: Forlagsbureauet i Kjøbenhavn, 1877), 1.

⁴⁵⁵ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 19.

kulturhistorie hadde endret seg mye siden 1877. Teknikkhistorien ble mer selvstendig i forhold til den allmenne kulturhistorien. Men selv om evolusjonismen ble mindre viktig som modell for historieskriving i begynnelsen av 1900 tallet, ble sterke evolusjonistiske innslag opprettholdt for deler av teknikken Norsk Teknisk Museum beskrev/stilte ut på 1930-tallet.⁴⁵⁶ Typologiske rekker eksisterte side om side med presentasjoner av teknikk som var mindre gjenstandsrettet og mer eksemplifiserende for endringer i de tekniske begreper og løsninger. For eksempel i avdeling for varmekraftmaskiner, der varmekraftmaskiner riktignok var sammenstilt, men ikke liknet på hverandre i form. Det de hadde til felles var ikke synlige formmessige trekk, men teknologiske og vitenskapelige *prinsipper* om utnyttelse av varmekraft til å skape bevegelse, de var «kraftmaskiner» eller motorer i betydningen vi så i kapittel 5. Imidlertid var det også her kontinuitetsskapende grep fra museets side som gjorde at ulike typer varmekraftmaskiner kunne fremstilles som en kontinuerlig utvikling. Denne formen for kontinuitet hadde imidlertid en annen diskursiv ramme enn typologiens gjenstandsrettede og umiddelbart synlige kontinuitet. Rammen for teknikkhistoriens kontinuitet ble mer knyttet til populæranthropologi og til fortellinger om menneskets utvikling. Med den ble menneske og teknikk vesensmessig forbundet. Mennesket utviklet seg av seg selv og ved hjelp av teknisk oppfinnsomhet og kløkt. Her ble teknikkens historie også gjort til en «oppfinnelsenes historie», men her på en annen måte enn den nevnte radikalt evolusjonistiske *Oppfinnelsenes bok*. Oppfinnelsene ble i det populæranthropologiske perspektiv sett på som forlengelser og forbedringer av menneskelige organer, mens oppfinneren ble en skikkelse som arbeidet for menneskets beherskelse av naturkreftene. Oppfinnelser og oppfinnere utvidet menneskets grenser, og den dypere form for temporalitet lå ikke i tingenes form, men i selve den tekniske rasjonaliteten som kunne føre en tilbake fra moderniteten til steinalderen. Hva slags teknisk rasjonalitet var det snakk om?

Reidar Lund skrev i 1930 at:

⁴⁵⁶ Ernst Sars var den fremste representant for evolusjonisme i historiefaget, som var mest fremtredende i siste tre tiår av 1800-tallet, se Ottar Dahl, «Utviklingstenkning hos norske historikere på 1800-tallet,» i *Utviklingsteorier og historiesyn – 15 vitenskapshistoriske studier*, (red.) Lars Gule (Oslo: Forum for universitetshistorie, 2001).

Fra mennesket tok den nærmeste stein op fra marken og brukte den som våben og frem til våre tids fryktelige kampvåben, fra det tok den samme stein og brukte den til å knuse nøttetreets frukter og frem våre dages vidunderlige tekniske hjelpemidler på alle husets områder, og videre fra det møisommelige pløide jorden med en passende gren og frem til traktoren må det sikkert erkjennes, at det er de tekniske hjelpemidler som er de primære årsaker til menneskelivets utvikling, og ikke som historieskriverne hittil hovedsakelig har beskjeftiget sig med nemlig krig, folkevandringer, religion osv. De er alle sekundære årsaker.⁴⁵⁷

Dette perspektivet på teknisk utvikling dukket opp på midten av 1920-tallet, og holdt seg gjennom 1930-tallet som en måte å tenke på teknikken som noe urgammelt og moderne på samme tid. Her Norsk Teknisk Museum i takt med mer generelle idéhistoriske utviklingstrekk i det tidlige 1900-tallets modernisme.

Primitivismen i modernismen

Som idéhistorikeren Sven-Eric Liedman påpeker så var den såkalte primitivismen en sterk strømning tidlig på 1900-tallet, der drømmene om urtiden smeltet sammen med drømmen om fremtiden.⁴⁵⁸ Også hos Leegaard og Brochmann finner man liknende perspektiver på teknikken. Begge var opptatt av det gamle og det primitive, parallelt med museets modernitetsorientering vi skisserte i forrige kapittel. Denne antropologiske dimensjonen var likevel tvetydig med tanke på å markere den fortidige teknikkens annerledeshet, for fortiden i teknikkens primitive tilstand var ikke mer annerledes enn at den kunne vurderes og beskrives ut fra det samme mål for effektivitet og rasjonalitet som moderne teknikk. I det lange tidsspennet som gikk tilbake til de første primitive «oppfinnelser», var den tekniske logikken *den samme* som i den moderne. Her var en merkelig blanding av ideer om forandring og tidløshet koblet sammen. Et av de mest komprimerte og konkrete uttrykkene for dette perspektivets betydning i Norsk Teknisk Museum, er vannkraftavdelingen i den faste utstillingen fra 1932 og teksten skrevet til den av Georg Brochmann. I likhet med

⁴⁵⁷ Reidar Lund, «Norsk Teknisk Museum» *Teknisk Ukeblad*, 15. mai 1930.

⁴⁵⁸ Liedman, *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden*, 347.

Lund ble det lagt opp til å følge en utvikling fra det mest primitive – som ble tenkt som noe temporalt og ikke romlig – til det mest avanserte – som også ble tenkt som et tidsrom og ikke en bestemt stedlig kultur. Overskriften var *Fra kvernkall til kjempeturbin*, som i seg selv dannet en kontrastering av det primitive og avanserte. Vannkraftdelen i Norsk Teknisk Museum viste modeller av kvernhus drevet av vannhjul, overfallhjul og underfallshjul, og til slutt en rekke ulike typer moderne turbiner. Fremstillingen av oppkomsten av de ulike teknikkene i Brochmanns tekst er langt på vei uavhengig av kulturell og samfunnsmessig kontekst, og fokuserer på at ulike tekniske løsninger på utnyttelsen av vannkraft er uttrykk for en jakt på en stadig mer rasjonell og effektiv utnyttelse av vannets krefter. I dette ligger det ikke bare en dekontekstualisering, men også et tegn på et sentralt element i teknikkbegrepet som sirkulerte i og rundt museet på denne tiden, nemlig at teknikkens form er konstant eller tidløs og at det er bare dens midler som endrer seg historisk.

Sammenkoblingen av de tre formene for vannkraftteknologi i en og samme utviklingshistorie, var epistemologisk sett mulig ved at teknikk ble oppfattet som tekniske *operasjoner* som bare var forskjellige med hensyn til *gradsforskjeller* i effektivitet. Utnyttelsen av vannkraft gikk ut på det samme uavhengig av historisk betingede oppfatninger av teknikk, prinsippet for kraftutvinning var det samme på tvers av historisk kontekst. Dette ahistoriske perspektivet på vannkraftens utvikling, kan forstås nærmere ved å presisere hva som ligger i teknikken som tekniske operasjoner ut fra teknologihistorikeren Jaques Ellul.⁴⁵⁹ Han skiller mellom teknikken som operasjon og teknikken som eget fenomen ved å si at det første bare kan skille mellom gradsforskjeller i måten tekniske operasjoner utføres på, mens det siste er et begrep for å få frem hvordan en moderne teknisk rasjonalitet er en kvalitativ endring i hva teknikken er. En teknisk operasjon beskrives ved den metoden som brukes til å gjennomføre operasjonen, enten det er enklere operasjoner som å sage tømmer eller mer kompliserte som å overføre radiosignaler. I alle tilfeller er det forskjellen i metoder som er det sentrale, men om metoden er mer eller mindre effektiv berører ikke selve operasjonens natur eller hva den er. Dermed blir det mulig å fremstille kontinuiteter mellom primitiv og vitenskapsbasert teknikk, for i og med at den

⁴⁵⁹ Jacques Ellul, *The technological society* (New York: Vintage, 1964), 19–21.

tekniske operasjonen forblir den samme – eksempelvis å bygge en bro – er det som endrer seg bare metodenes effektivitet.

Ellul skriver også at en primitiv jeger blir som teknisk operator lik en moderne fagmann, den ene er bare forskjellig med hensyn til effektive metoder. Det moderne tekniske fenomen derimot er kvalitativt forskjellig fra primitiv teknikk, ved at rasjonalitet og systematisk vurdering styrer teknikken. Den tar det som tidligere var prøvende, ubevisst og spontant i de tekniske operasjoner, og underlegger dem bevisste begreper og rasjonell sammenlikning for å finne det ene mest rasjonelle middelet. Fra et pragmatisk mangfold av midler og metoder, blir det en fremstilling av teknikker ut fra den ene og beste metoden. Teknikkbegrepet i Norsk Teknisk Museum slik det fremkom i vannkraftavdelingen, ligger nærmere tekniske operasjoner enn teknikken som fenomen. For ser vi på hvordan de ulike vannkraftteknikkene settes i forhold til hverandre, er det snakk om ytelse, og i beskrivelsen av den eldste teknikk, altså kvernkallen, gjør og er den i Brochmanns perspektiv prinsipielt det samme som en moderne turbin. Kvernkallens «ytelse [var ikke] stor når vi legger moderne målestokk på den. Sju hestekrefter var nok det meste, og ytelsen var gjerne ikke mer enn fire. Det er lite i forhold til de ti tusener av hestekrefter en moderne turbin kan utvikle, men det var mye i forhold til den kraftkilde som før var brukt til å trekke kverna, trellkvinner».⁴⁶⁰

Organprosjeksteorien – sammenhengen mellom teknikk og kultur

Det antropologiske perspektiv på teknikken kan altså knyttes til en abstraksjon av de tekniske operasjoner. Denne abstraherende tenkning om teknikkens utvikling var videre forbundet med et syn på teknikk som organprosjeksjon. Teknologi som organprosjeksjon gikk ganske enkelt ut på å se på redskaper, maskiner og verktøy som en forlengelse eller forsterkning av menneskelige organer, som hånden, fingre, øyne, ører, føtter, nervesystemer osv. Teknologi som organprosjeksjon ble først og fremst utviklet teoretisk av teknologifilosofen Ernst Kapp på 1870-tallet, men ble en tenkemåte som ble alminneliggjort i teknologihistorie, teknologifilosofi og antropologi

⁴⁶⁰ Georg Brochmann, «Fra kvernkall til kjempeturbin» i *Norsk Teknisk Museums Skrift* (Oslo: Norsk Teknisk Museum, 1942), 10.

i første halvdel av 1900-tallet.⁴⁶¹ I Norge kan man se idéen om teknikk som organprosjeksjon i to miljøer, innenfor den kulturhistoriske forskning og innenfor den rudimentære teknikkfilosofi som var ferd med å utvikle seg på 1920-tallet. I den allerede nevnte boken *Kulturens historie – materiell kultur* som på sett og vis markerer et bredere gjennomslag for moderne kulturhistorisk tenkning i Norge, er det påfallende at det er i forbindelse med det den gang relativt nye begrepet *materiell kultur* idéen om organprosjeksjon ble brukt.

For Leegaard var det nettopp dette begrepet og dets perspektiv på «arbeidsredskapets rolle i historien», som dannet grunnlaget for en behandling av teknikk som kulturhistorie. Kulturhistorien handlet om det daglige liv, og hva var ikke det daglige liv om ikke arbeidsredskaper og bruksgjenstander.⁴⁶² I *Kulturens historie* dreier det seg også om materiell kultur i form av redskaper og våpen, og i kapitlet som arkeologen A. W. Brøgger skrev i 1917, ble det understreket at historien som en historie om materiell kultur ga mulighet for å studere «det simpleste og kunstfærdigste – det oprindeligste og det høiest utviklede».⁴⁶³ Grunnen til å merke seg Brøgger spesielt er at han var leder for Oldsaksamlingen, og det var via kontakt med Brøgger i hans arbeid for å få til Vikingskipshuset på Bygdøy at Leegaard fikk til lokaliseringen av Norsk Teknisk Museum i kjellerne til Vikingskipshuset.⁴⁶⁴ Og i forbindelse med en kartlegging av de idéhistoriske forutsetningene for teknikkhistoriens kontinuitet, er det interessant at Brøgger nettopp brukte organprosjeksjonsperspektivet på materiell kultur. Han skrev i *Kulturens historie* at

Redskaperne er opstaaet og utviklet av menneskets trang til at forsterke sine legemlige kræfter. Saaledes øker nævestenen og hammeren haandens kraft, køllen forlenger armen, og efterhaanden vil det sees at alle organer paa dene maate lar sig projicere, og der opstaaer en række redskaper som har sin grund i denne *organprojektion*.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Mitcham, *Thinking through technology: the path between engineering and philosophy*, 23–24.

⁴⁶² Leegaard, *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?*, 3.

⁴⁶³ Brøgger, «Redskaper og vaaben» 49.

⁴⁶⁴ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914–2014*, 83–85.

⁴⁶⁵ Brøgger, «Redskaper og vaaben» 50.

Med organprosjeksjon kunne den tekniske utvikling sees som en kontinuerlig utvidelse av menneskets krefter og dets evne til å sanse og oppfatte omgivelsene. Også her ble primitivisme og modernitet koblet sammen, ved at det var utviklingen av menneskets kropp som dannet historiens linjer. Redskaper og begrepet om materiell kultur ble en ganske løs og uforpliktende begrepsbruk hos Leegaard i hans forsøk på å definere teknikkhistorie som kulturhistorie, men organprosjeksjonsperspektivet sier oss noe om hvordan teknikk kunne bli sett på *som kultur*, og ikke bare som en utvidelse av kulturfeltet fra høyt til lavt, men som selve innbegrepet av kultur som menneskets forming av seg selv og sine omgivelser. Det perspektivet på teknikken som Lund presenterte i 1930, var at det er «de tekniske hjelpemidler som er de primære årsaker til menneskelivets utvikling».

Synet på teknikkens primat, og ikke bare en «delkultur» eller område av et kulturfelt sammensatt av ulike typer kultur, var han ikke alene om. Et tilsvarende syn på teknikken finner vi konkret til stede i en publikasjon fra Norsk Teknisk Museum fra 1936, *Dampmaskinens historie – og dens betydning for den tekniske og kulturelle utvikling*. Dampmaskinens historie var et av Norsk Teknisk Museums sentrale temaer på 1930-tallet, og en tematikk som gikk igjen i andre tekniske museer i utlandet. I anledning utstillingen som Norsk Teknisk Museum lagde i forbindelse med James Watts 200-årsdag holdt professor A. Watzinger ved Norges tekniske høyskole et foredrag om Dampmaskinens historie, som også inneholdt noen bemerkninger om det indre forholdet mellom teknikk og kultur. Hovedpoenget jeg vil ta med herfra er utsagnet om at «Med all teknikk følger kultur». Det vil si at måten noe ble produsert på ikke var en motsetning til, men definerende for ulike kulturer. For den «vesterlandske kultur» var imidlertid det særegne den «faustiske tendens». I den lå det en tendens til *grenseutvidelse*, og da av menneskets evner til iakttagelse. Her var et «behov til en utvidelse av våre sinns iakttagelsesevne, til en utdyping og gjennomtrengning av alt som ligger bak det umiddelbare inntrykk og til en økning av vårt virkefelt i nær sagt hvilken som helst retning».⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Watzinger, «Dampmaskinens historie – og dens betydning for den tekniske og kulturelle utvikling» 4.

Dette innlegget ble altså publisert av Norsk Teknisk Museum, slik at vi må kunne anta at innholdet i denne tankegangen var kjent for museets folk. Men det er først og fremst Georg Brochmann som på slutten av 1920-tallet opparbeidet og populariserte et perspektiv på teknikken som menneskets forlengelser, og som gir oss en mulighet til å få et innblikk i den antropologiske/organprojiserende idéen om teknikken som også preget teknikkoppfatningene i Norsk Teknisk Museum. Som hos Kapp, Brøgger og Watzinger, var det for Brochmann en indre sammenheng mellom teknikk og kultur i og med at teknikken er en utvidelse av menneskets evner. Brochmanns bok *De store oppfinnelser – forskning og fremskritt*, var konseptualisert som en fremstilling av organprojeksjon på forskjellige felt. Det var «Erkjennelsenens utvidelse», «kreftenes utvidelse», «rekkeviddens økning», «jordens utnyttelse», «produksjonens økning» og til slutt bind 6 av boken som skulle oppsummere resultatene og vurdere hva som var oppnådd av verdier for «hjemmet, byen og samfunnet». ⁴⁶⁷ I oppdelingen av bokverket ble det lagt opp til en bred tematisering av teknikkens historie, og i både det første og andre bind er teknikkbegrepet påfallende preget av en organprojeksjonstenkning og en kobling av menneskets «forlengelser» til et utviklingshistorisk perspektiv på mennesker.

I det første og grunnleggende bindet startet Brochmann med idéen om at oppfinneren var et bilde på det første mennesket. For det første igangsatte «oppfinnelser» som den frisatte hånden, ilden, hjulet, bildet og skriften et tiltakende menneskelig herredømme over naturen. For Brochmann var teknikkens historie det samme som historien om menneskets herredømme over naturen. I tillegg ble menneskets herredømme over naturen også sett på som en tiltakende kontroll over egne erkjennelsesevner og sanseorganer. Organprojeksjon var ikke avgrenset til forsterkning av håndens krefter, men gjaldt også for tenkning og sansning. Hos Brochmann omfattet teknikken også mennesket selv, og skapte nye vilkår for mennesket. At Norsk Teknisk Museum skulle handle om «mennesket i maskinalderen», innebar altså ikke bare å vise maskiner og teknikk som omformet den ytre naturen, men også maskiner eller instrumenter som endret menneskets erkjennelsesevner og fatteevner. Her er det viktig å understreke at de teknikktypene

⁴⁶⁷ Georg Brochmann, «De store oppfinnelser – forskning og fremskritt» (Oslo: Nasjonalforlaget, 1927–1929).

Norsk Teknisk Museum befattet seg meg, i stor grad var medier og instrumenter som utvidet tenkning og sansning. Avdelingene for telefon og telegrafi, delvis fysikken med musikkinstrumenter, fonografer, speil, kikkerter og mikroskoper, og en egen avdeling for reproduksjonsteknikk som bok, avis, fotografi og grafikk, var tekniske former som ikke umiddelbart produserte ting eller varer, men som var redskaper for menneskelig tenkning og sansning. I samsvar med dette var for Brochmann «erkjennelsenes utvidelse» starten og forutsetningen for oppfinnelsenes historie, mens «produksjonens økning» er det femte bind og praktisk og begrepsmessige et avgrenset kapittel av oppfinnelsenes historie. Her er de tekniske forbedringer av mennesket helt tydelige som forutsetninger for all annen teknisk utvikling; all «forskning og fremskritt skyldes at menneskene har nådd til en viss *erkjennelse*».⁴⁶⁸

Teknikk og erkjennelsenes utvidelse

Brochmann formulerer denne organforbedringen som ligger til grunn for naturvitenskapelig erkjennelse slik «Den eneste vei til erkjennelsen går gjennom sansene, et menneske uten syn, hørsel, følelsessans, luktesans, smakssans og mulige «sjette» sanser vilde absolutt ingen chancer ha til å erkjenne noe som helst». Men det er en avgjørende forskjell mellom «urmennesket» og «nutidsmennesket» som for Brochmann skyldes «oppfinnelsene», og det er at den umiddelbare erfaring er avløst av en kontrollert erfaring. For det første er den umiddelbare sansnings omtrentlighet nå regulert av *måling* «Nutildags er det overhodet ingen kvantitet og kvalitet av fysisk natur som ikke lar seg bestemme». Lys, tid, avstand, lyd, stoffer, væsker, gasser, erfares ikke «omtrentlig» av sansene, men kan måles eksakt, og skiller oss fra fortiden ifølge Brochmann. For det andre har våre sanser samtidig blitt skjerpet og utvidet. Vi har fremdeles sanser, men «Teknikkens forskjellige *instrumenter* har gjort at vi kan «se», «lukte», «høre», «smake» og «føle» overordentlig meget som før lå ganske og aldeles utenfor våre sansers rekkevidde».⁴⁶⁹ Brochmann nevner blant annet film og fonograf som oppbevarer inntrykkene og danner en «kunstig hukommelse».

⁴⁶⁸ Den andre betydelige teknologihistoriker her til lands, Edgar Schieldrop, skrev om lag ti års tid etter Brochmann også om teknikkens utvikling og var interessert i organprojeksjonsteorien. Til forskjell fra Brochmann var imidlertid Schieldrop betydelig mer kritisk til organprojeksjonsteoriens forklaringskraft og bredere akademisk orientert, se Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*.

⁴⁶⁹ Brochmann, *De store oppfinnelser – forskning og fremskritt*, 29.

Det er to sider eller retninger for erkjennelsens utvidelse hos Brochmann, den ene for sansenes virksomhet, den andre for tenkningen, og for vekselvirkningen mellom dem. Dette danner grunnlaget for de «tekniske fremskritt», og Brochmann forklarer at grunnen til det «skred» som har funnet sted for et tekniske fremskritt i «nutiden» skyldtes nettopp vekselvirkningen mellom utvidelse av tenkning og sansning. Sansenes utvidelse førte til lettelse for tanke og hukommelse, mens forsøk og eksperimenter basert på tekning og hukommelse forbedret instrumentene for sansningen. Brochmann sikter først og fremst til naturvitenskapelige erkjennelser, og det kan være vel verd å ta med seg at det perspektivet Brochmann anlegger på naturvitenskap er av en *teknisk og antropologisk* karakter. I realiteten er det snakk om erkjennelsenes utvidelse ut fra menneskers bruk av erkjennelsesteknikker, som i utgangspunktet kan betraktes som organprojeksjoner. Som nevnt i forrige kapittel ble også Norsk Teknisk Museum langt på vei begrunnet som en slags erkjennelses- eller persepsjonsteknikk for å holde fast på oppmerksomheten mot teknikk.

Idéen om organprojeksjon understøttet et syn på teknikken som noe vesensmessig kulturelt og menneskelig. Da Leegaard i 1927 snudde museet mot et perspektiv på teknikk som kulturhistorie, ble dette i liten grad direkte utviklet i museets utstillings- og samlingspraksis, men det var et perspektiv som var i overensstemmelse med de ansatser til teknologihistorie som særlig Brochmann representerte, og det var en form for teknologihistorie som var fundert på en idé om at mennesket hadde en «naturlig» kobling mot teknikk i og med organprojeksjonen. Den tvetydigheten Brochmann samtidig ga uttrykk for i og med frykten for teknikkens mekanisering av mennesket, ser ikke ut til å ha hatt noe videre gjennomslag i Norsk Teknisk Museum bortsett fra det Brochmann selv skrev i innledningen til museets 25årsjubileumbok om «teknikkens krig» og «teknikkens erobring av mennesket».⁴⁷⁰ Samtidig var tvilen man kan spore hos Brochmann på 1930-tallet grunnleggende teknologioptimistisk, og det var en vektlegging av det menneskelige ved teknikken fremfor teknifiseringen av mennesket. Logikken i tankegangen som kunne identifisere teknikk og kultur, var dels grunnet på at kulturbegrepet ble forstått som menneskets produksjon av seg selv.

⁴⁷⁰ *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*, 10.

Hos Brochmann er dette særlig tydelig i forbindelse med hans beskrivelser av ord og teknisk reproduksjon av ord. Gjennom å argumentere for reproduksjonene av ord som en naturlig videreutvikling av menneskets evne til å tale, ble motsetningen mellom menneske og teknikk tilbakevist som et skinnproblem. I en artikkelsamling fra 1936 skrev han at ordet, som var det mest menneskelige av alt, gjennom reproduksjonsteknikkene har gjort mennesker mer menneskelige, og styrket menneskeligheten. «Netop fordi at ordet er selve kvintessensen av menneskelighet, er grammofoon, talefilm, kringkastingen, pressen, bøkene, bibliotekene, alle disse ting som er skapt av teknikken og befordre ordet utover fra deres opphav til millionene, det beste eksempel på menneskelighet i maskinalderen, kanskje det menneskeligste ved den. Takket være reproduksjonsteknikken er i våre dager de åndelige verdier, som før var forbeholdt et fåtall, blitt tilgjengelige for det store folk». Og videre skriver han prinsipielt at «Dersom vi med menneskelighet forstår alt som tar våre høieste sjelsevner i bruk på forstandens og følelsenes områder [...] så vil det nok vise sig, at for den store masse er det mer menneskelighet i maskinalderen, i vår egen tid, enn i noen annen tidsalder som har gått forut».⁴⁷¹

Den samme kulturskapende funksjon i teknikken og i arbeidet finner vi i det kulturhistoriske perspektiv museet orienterte seg mot på midten av 1920-tallet og som jeg nevnte over. Kultur sprang også der ut av organprojeksjonstanken og det herredømmet denne «forlengelse» av mennesket ga over naturen. I *Kulturens historie* var skillet mellom «kulturmennsker» og «kulturfattige folk», nettopp evnen til å kontrollere omgivelsene. Den

træghetstilstand» som kjennetegner «kulturfattige folk», skyldes «*det planmæssig ordnede og regelmæssige arbejde*. Ved det lægges grundlaget for den menneskelige kultur. Kulturmennesket er i motsætning til det ukultiverede menneske herre over sine omgivelser».⁴⁷²

⁴⁷¹ *Menneskelighet i maskinalderen*, Norsk Riksringkastings Serieforedrag (Oslo: Stenersens, 1937), 17.

⁴⁷² Kristofer Visted, (red.) *Kulturens historie: i populær fremstilling*, (Kristiania: Aschehoug, 1917), bind 1, 6.

Altså anlegges samme begreper om kultur, teknikk, natur og arbeid for moderne som (såkalt) primitive mennesker. Fremfor alt ser man en tankegang der kultur og teknikk blir gjort til to sider av samme sak. Med denne idéen ble teknikkhistorie og menneskets utvikling også til to sider av samme sak, kontinuiteter i det ene feltet kunne oversettes til kontinuiteter i det andre. Dessuten kunne da økningen i herredømme over omgivelsene forstås som en forbedring i forhold til en tidligere tilstand. Mer makt over omgivelsene vokste frem over tid, eller med andre ord kunne økningen i herredømme forstås som menneskelig fremskritt. Men til tross for et slikt antropologisk perspektiv på teknikken, var ikke fremvisning av mennesker og menneskets utvikling noe som viste igjen i Norsk Teknisk Museums utstillinger. Selv om prinsippet med utstillinger som viste mennesker i et miljø var kjent, et utstillingsprinsipp som Hans Dedekam i 1903 karakteriserte som det «kulturhistoriske prinsipp», var det tingene og deres tekniske virkemåte som dannet mønsteret for utstillingen. Mennesket som redskapsbrukende vesen synliggjort gjennom å lage tablåer, modeller eller dioramaer med mennesker som brukte redskaper eller maskiner, var kjent for Norsk Teknisk Museum fra kontakt og studiereiser til Deutsches Museum i München. I 1930 sa for eksempel Reidar Lund at dette var en måte å gjøre museet «levende», og Leegaard viste i 1926 til eksempler på rekonstruksjoner av møller, alkymistlaboratorier og «gammel kunstmie» i Deutsches Museum.⁴⁷³

I Lunds artikkel om Norsk Teknisk Museum i *Teknisk Ukeblad* i 1930 var det også gjengitt et fotografi fra Deutsches Museum som viste plogens «utvikling fra kvisten til motorplogen». Utstillingsmåten illustrerer godt måten teknisk og menneskelig utvikling ble knyttet sammen, for den viste ikke bare en serie av redskaper til pløying av jorden, men også voksmodeller av mennesker fra urtiden frem til moderne tid. Deutsches Museum som altså var et forbilde for Norsk Teknisk Museum, viste frem en *relasjon* mellom mennesker og ting, som var av utviklingsmessig art, og der tingene ble betraktet som definerende for mennesket. Den viste at mennesket utviklet seg *gjennom* redskaper, slik organprosjeksjonsteorien tilsa. Lund forestilte seg i 1930 muligheten for at Norsk Teknisk Museum skulle gjøre

⁴⁷³ Leegaard, *Museer for teknik, industri, haandverk og omsætning m.v.: deres kulturelle og økonomiske betydning*, 86.

utstillingen av vannkraft levende gjennom at man «I kvernummet lar man en mann stå og virkelig male korn, og man viser på en enkel og anskuelig måte, hvordan vi fra uminnelige tider har nyttiggjort oss vær, vannkraft og malt vårt brødkorn».⁴⁷⁴ Men selv om teknikken ble sentrert rundt mennesket i de mest utviklede teoriene om teknikken på denne tiden, ble det ikke noe av verken virkelige mennesker eller voksmønstre av mennesker i utstillingene. Det var gjenstandene alene som ble stilt ut.

I tillegg var det et tredje perspektiv på teknikkens historie som gjorde seg gjeldende som verken var redskapsorientert eller menneskesentrert, men som sprang ut av industrialiseringen og den industrielle bruk av teknologi. Norsk Teknisk Museum plasserte seg tett opp til «epokegjørende fremskritt paa industriens og samfærdselens omraade» og skulle være «tillike et industrimuseum».⁴⁷⁵ Som vi så i forrige kapittel dannet industrialiseringen et utsiktspunkt for teknikkhistorie ved at det var den industrielle utviklingen i andre halvdel av 1800-tallet som definerte teknikkens moderne historie. Forholdet mellom å se på Norsk Teknisk Museum både som et teknisk museum og et industrimuseum ble imidlertid allerede i 1914 presisert i favør av et teknisk museum i og med at det kun skulle være snakk om «industriens virkemidler», ikke dens produkter.⁴⁷⁶ Men hvordan artet forholdet mellom teknikkhistorie og industrihistorie seg med tanke på den historieskriving som Norsk Teknisk Museum var involvert i? Fikk industriens perspektiv likevel en «revansj» på teknikken ved det var den andre industrielle revolusjons industrigrener og teknologi som i praksis ga avgrensningene for hvilke teknikkformer museet skulle skrive historie om?

Ansatter til et eget teknologihistorisk tidsperspektiv

Teknologihistorie som underdisiplin av historiefaget var i liten grad utviklet i mellomkrigstiden. Rett nok kan man se på arkeologien som en historisk vitenskap som omkring århundreskiftet var ganske preget av produksjonsbegrepet og av studier av redskaper, men en historisk vitenskap om og med utgangspunkt i teknologi som et primært fenomen, var fremdeles marginal i de historiske fagene. Det er noe av denne

⁴⁷⁴ Reidar Lund, «Norsk Teknisk Museum» *Teknisk Ukeblad* 1930.

⁴⁷⁵ Scott-Hansen, «Teknisk Museum: Komiteens indstilling.»

⁴⁷⁶ Ibid.

situasjonen vi ser sporene av i Reidar Lunds innlegg om Norsk Teknisk Museums viktighet i *Teknisk Ukeblad* i 1930. Her etterlyses ikke bare det at man skal se på teknikken som de «primære årsaker» til historisk utvikling, men også at det burde skrives om teknisk historie og at denne skriftliggjøringen av historien i seg selv var grunnlaget for teknisk historie. Lund var overbevist om det fantes en fortid der teknikken hadde en like stor betydning som i samtiden. Men samtidig hadde denne fortiden ingen status som historie før den var nedskrevet: «Men den historieskriver vil komme som også vil se utviklingen fra den tekniske side, og Norsk Teknisk Museum vil nok komme med sine bidrag til en sådan historieforskning og historieskrivning her i landet.»⁴⁷⁷ Og likedan kan man i *Teknisk Ukeblad* noen år tidligere lese at et teknisk museum også skulle være et teknisk bibliotek, siden man gjennom litteraturen kan studere nærmere «[...] den utvikling som gjenspeiler sig i de i museet utstilte apparater og maskiner.»⁴⁷⁸

Norsk Teknisk Museum hadde opprinnelig lagt stor vekt på at gjenstander skulle være synlige vitnesbyrd om teknikkens aktuelle tilstand og utvikling. Det fantes også et ønske om en «anskuelserundervisning» rettet mot ungdom, som det ble antatt var uinteressert i ren boklig undervisning, som tyder på en avstand til skriftmonopolet på fremstillingen av historien. Likevel ble altså nå realiseringen av museet knyttet til historieskriving. Selv om formidlingen av teknikkens historie kunne støtte seg på ikke-skriftlige strategier og medier og være et «levende museum», ble samtidig historieskriving ansett som en nødvendig betingelse for at museet skulle være et virkelig museum. Det var også en klar oppfatning av at teknikkhistorie var noe skriftlig. Leegaard fremhevet at museet ved siden av å være museum, også skulle inneholde arkiv og bibliotek for «[...] historisk-vitenskapelig og praktisk forskning». Dessuten skulle museet selv være en skriftprodusent «Norsk teknisk museum får i denne forbindelse som oppgave å utgi belysende skrifter om norsk teknikk og industri og biografiske verker om foregangsmenn innen norsk næringsliv».⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Lund, «Norsk Teknisk Museum.»

⁴⁷⁸ *Teknisk Ukeblad*, «Vor tekniks historie» *ibid.* nr. 26(1926).

⁴⁷⁹ Michael Leegaard, «Norsk Teknisk Museum,» *ibid.*, 15. juni 1928.

At skriftmediet skaper bestemte betingelser for en mer narrativt avansert fremstilling av fortiden og fortidens forhold til nåtid og fremtid, var jeg innom i forbindelse med begrepet om den «historiografiske operasjon» hos Michel de Certeau. Med skriftliggjøringen av historien dannes betingelser for sammenhenger over tid som i seg selv er meningsskapende, ifølge de Certeau.⁴⁸⁰ Jeg oppfatter etterlysningen av skreven teknikkhistorie som et ønske om en dypere meningssammenheng for teknikken og som en måte å sammenstille segmenter av tiden som bare var mulig med mer avanserte skrevne fortellinger. Lund gav, som nevnt over, uttrykk for et slikt ønske, et annet var lederartikkelen i *Teknisk Ukeblad* 9. juli 1926, som også spurte om det ikke snart kom et helhetlig verk om teknikkens historie. Ønskene som ble formulert her viser at det her var et spørsmål om å heve teknikkhistoriens fremstilling fra delteknikker til en helhetlig og syntetiserende teknikkhistorie. Det kan fremstå merkelig at Lund, som uttalte seg i 1930 om at det skulle «komme» historieskrivere som skulle se utviklingen fra den tekniske side, ikke refererte til Brochmanns seksbindsverk fra 1927-29, som nettopp gjorde dette. Brochmann var også representant for Trondheim i redaksjonen til *Teknisk Ukeblad* og skrev i samme årgang om teknikkfilosofi og teknikkhistorie. Trolig handlet dette om at Brochmanns teknikkhistorie i liten grad omhandlet en mer geografisk avgrenset og spesifikk teknikkhistorie for Norge. Imidlertid endrer ikke det på at helhetlig historie innenfor et felt ble knyttet til historieskriving, og at de minner og muntlige historie teknikere og ingeniører hadde ikke ble regnet som en fullgod representasjon av fortiden i nåtiden. Det samme ble gjort i 1926, året før Brochmanns *De store oppfinnelser* ble publisert, da det i en lederartikkel i *Teknisk Ukeblad* ble tatt til orde for en helhetlig teknikkhistorie.⁴⁸¹ Lederartikkelen referer til arbeidet for å reise Norsk Teknisk Museum, og peker på viktigheten av at det i et slikt museum også er et bibliotek der man i «paalidelige og fullstendige oversikter nærmere og mere indgaaende kan studere den utvikling som gjenspeiler sig i de i museet ustillede apparater og maskiner».⁴⁸²

⁴⁸⁰ Certeau, *The writing of history*, 91.

⁴⁸¹ *Teknisk Ukeblad*, «Vor tekniks historie.»

⁴⁸² Ibid.

Hva slags oversikter var det snakk om? I Lederartikkelen i *Teknisk Ukeblad* fantes det et skille mellom en fragmentarisk og helhetlig historie. Grunnleggende historievitenskapelige distinksjoner hadde funnet sin vei til ingeniørene i *Teknisk Ukeblad*, og var en del av formingen av oppfatningene av hva teknikkhistorie skulle være. Lederartikkelen pekte blant annet på at det var viktig å redde det kildematerialet som fantes i de ulike «tekniske etater». De «tekniske oversikter» som ble etterlyst ble forstått både som visse krav til *fortellingen* og til *kildematerialet* som ble brukt. På den ene siden ble det altså etterlyst en «planmessig bearbeidelse av det foreliggende kildemateriale», på den andre ble det snakket om innsamling av kildemateriale. «Vor tekniks historie» slik den da ble forstått i *Teknisk Ukeblad* i 1926, handlet altså ikke bare om de store fortellinger a la Brochmanns *De store oppfinnelser*, men også om kildeinnsamling, i form av bevaring av arkiver og i form av nedtegnelser av minner. Hvordan kildesynet i Norsk Teknisk Museum skal oppfattes med tanke på tidserfaringene som dannet bakgrunnen for etterlysningen av slike kilder, er imidlertid tvetydig fordi det er vanskelig å skille mellom to ulike betydninger av å samle opplysninger. På den ene siden er det snakk om kilder som allerede «finnes» i og med fortiden, på den andre om en fortløpende nedskrivning av historiske opplysninger i samtiden. I lederartikkelen gjøres det et nummer ut av at det er viktig at teknikkens historieskriving «holdes a jour» siden «utviklingen paa teknikkens omraader er saa meget raskere, man tør vel si mere rivende end paa andre felter».⁴⁸³ Kildeinnsamlingen rettet seg både mot nåtiden i den kronologiske rekkefølge, men var også retrospektiv ved at kilder fra en forgangen tid skulle sikres i arkivet og samlingene til museet. Den samme dobbeltheten i oppfatningen av historie har vi jo sett tidligere i forbindelse med samlingsopplegget, som også var tvetydig med tanke på om historien var tiden her og nå eller en (fjern eller nær) forgangen fortid.

Teknikkhistorie – del eller helhet?

La oss vende tilbake til spørsmålet om innholdet i det som ble skrevet om teknikken ble tilpasset et en historievitenskapelig oppfatning av historie, eller om teknikkhistorien ble laget av teknikernes egne begreper om historie, eventuelt supplert

⁴⁸³ Ibid.

av enkelte historievitenskapelige begreper overført til teknikkens område. De relativt få artikler Norsk Teknisk Museum direkte var ansvarlige for inneholdt teknikkhistorie av det mer spesialiserte slaget, mens Brochmanns syntetiserende arbeider mer dannet bakgrunn for museets generelle teknikkbegrep som jeg gikk gjennom i kapittel 5. Artikkelsamlingen til Den norske ingeniørforeningens 50årsjubileum som Michael Leegaard redigerte og publiserte i 1924, kan i denne sammenheng nevnes, siden den viser hvordan en mer avgrenset teknikkhistorie ble skrevet i tiden rundt museets etablering. Artikkelsamlingen kom også ut omtrent samtidig med at Leegaard var i ferd med å dreie museumsprosjektet i en mer historisk retning, og må kunne betraktes som et dokument som beskriver vesentlige trekk ved den teknikkhistoriske tenkemåten som da fantes.⁴⁸⁴ Boken hadde to deler, en om organisasjonslivet, den andre faglig. Den faglige delen av boken handlet om ulike grener av teknikken (og industrien) og artiklene ble skrevet av ingeniører som ble ment å ha «særlig kjendskap til emnet». Fagartiklene var om det tekniske undervisningsvesenet, jernbanen, jernbanemateriell, veivesenet, vannkraft, elektrisitetsvesen, fløting, telegraf, havnevesen, fyrvesen, oppmåling og regulering, kommunale ingeniørvesener, bergverk, treforedlingsindustri, kjemisk og elektrokjemisk industri, skipsbygging, forbrenningsmotoren og om nærings- og nytelsesmiddelindustrien. Fagdelen var delt inn i 18 kapitler, som langt på vei overlappet med samlingssystematikken som ble formulert for Norsk Teknisk Museum i 1917. Målsetningen for boken var å samle «et historisk materiale av interesse for kommende tider, men ogsaa at reise et mindesmerke over de foregangsmænd som i trange tider brøt nye baner i vort land».

Et blikk på hvordan det ble skrevet om emnene tydeliggjør hvordan teknikkhistorie ble skrevet ved NTM. For det første var de fleste artiklene i ingeniørforeningens jubileumbok knyttet til teknikkenes utvikling i spesifikke stedlige og institusjonelle sammenhenger. Her var det teknikkens nasjonale utvikling det var snakk om, og typisk var tittelen på artikkelen om elektrisitet *Elektriciteten i*

⁴⁸⁴ Noen av bidragsyterne som fløtingsdirektør Johs. Johannsen, overingeniør W. Darre-Jensen, direktør Hj. Batt, overingeniør H. Buch, elektrisitetsdirektør T. Norberg Schulz, NTH-professorene Sem Sæland og R. Birkeland, veidirektør A. Baalsrud, finner man også igjen i ulike styreverv i Norsk Teknisk Museum på 1920- og 30-tallet.

*Norge og om bergverk Bergverksdriften. Dens historiske og tekniske utvikling i Norge samt dens betydning for landet.*⁴⁸⁵ Både for elektrisitetens del og bergverkets del er det en gjennomgang av hvor det ble dannet kraftverk, hvor det ble bygget ut overføringsledninger, om opprettelsen av elektrisitetsverk m.m., og hvor det ble satt i gang gruvedrift og om de naturgitte forutsetninger for både kraftproduksjon og bergverk i Norge. Verken i forbindelse med elektrisitet eller bergverk er det en ren teknisk utviklingshistorie. Det som likevel sies om teknikkene danner en del av et større bilde av henholdsvis elektrisitet og bergverk. For det andre er det karakteristisk at de aller fleste av tekstene tok for seg de institusjonelle rammene og forordningene for de ulike teknikkene, med vekt på hvordan ulike grener av teknikken var offentlige anliggender der lover og regler var viktige for teknikkenes allmenngjøring. Derfor er det snakk om elektrisitetsverkenes historie, om utdanningsmuligheter, om faglige sammenslutninger, om private kraftverk, om «statens stilling og forordninger» og om konsesjonslovenes utvikling i Norge.⁴⁸⁶ I likhet med argumentene for stiftelsen av Norsk Teknisk Museum ble elektrisitetens historie sett på som en revolusjonerende og hurtig utvikling:

Allikevel er det unødvendig at se fremover for at bli overrasket i vore dager – et blikk bakover og litt stille ettertanke. Hvem vil ikke forbauses over den fart som utviklingen har skutt bare i den korte menneskealder som vor nuværende generation har gjennomlevet [...] I jordens historie et næsten uendelig lite tidsinterval. Men samfundsmæssig – teknisk, kulturmæssig – til hvilken høide opad har ikke menneskeandens videnskabelige og tekniske erkjendelse kunnet hæve sig i denne korte tid.⁴⁸⁷

Men samtidig ble denne historien sett sammen med dens «indpassing i vor materielle samfundsbygning», slik at det ikke bare var rekken av «oppfinnelser» og

⁴⁸⁵ Michael Leegaard, (red.) *Festskrift utgit i anledning av Den norske ingeniørforenings femti-aars jubilæum den niende december nitten hundrede-fire og tyve* (Kristiania: Teknisk Ukeblad, 1924).

⁴⁸⁶ Th. Norberg Schulz, «Elektriciteten i Norge» i *Festskrift utgit i anledning av Den norske ingeniørforenings femti-aars jubilæum den niende december nitten hundrede-fire og tyve*, ed. Michael Leegaard (Kristiania: Teknisk Ukeblad, 1924).

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 425–26.

«oppdagelser» som dannet historien om elektrisiteten, men også dens samfunnsmessige rammer. Likevel er det vanskelig å se hvordan denne formen for historieskriving skulle være relevant for den formen for teknikkhistorie som hadde historievitenskapelige pretensjoner, som for eksempel Schieldrops.

Industrihistorie

En annen del av bildet når det gjelder måten teknikkens historie ble skriftliggjort i mellomkrigstiden er forholdet til industrihistorie. Dersom man forstår industrihistorie som en historie om materielle produksjon der forhold som sysselsetting, næringers størrelse i omsetning, inntekter, og om måten ulike produkter vinner terreng i en økonomi, antall bedrifter m.m., var industrihistorie en viktig side ved måten den moderne tekniske utvikling ble gjenstand for historiske fortellinger. En slik form for industrihistorie var i ferd med å vokse frem på begynnelsen av 1900-tallet da det ikke lenger var tvil om at industriell masseproduksjon og fabrikken som produksjonssystem virkelig hadde slått gjennom i økonomien. Som regel ble industrihistorie fremstilt av aktører innenfor næringslivet, enten av bedrifter eller næringsforeninger, eller så ble den fremstilt av sosialøkonomer og statistikere som ønsket å beskrive økonomiens utvikling. Men også ingeniørene agerte som forfattere av industrihistorie i mellomkrigstiden, men da i en form der den var sammenfiltret med teknikkhistoriske emner, gjerne konsentrert om en eller annen bestemt *bedrifts* historie. Blandingen av teknikk- og industrihistorie kunne imidlertid også forekomme blant sosialøkonomene.

Tidlig på 1900-tallet begynte det å dukke opp bedriftshistorier. Mye av dette ble publisert i *Teknisk Ukeblad*, skrevet av folk som Reidar Lund, Thorvald Lindeman og P. Sollied som også var aktive i jubileumsboken Leegaard redigerte i 1924.⁴⁸⁸ Lund og Sollied hadde også verv i Norsk Teknisk Museum. Mange av disse bedriftshistoriene

⁴⁸⁸ P. R. Sollied, *Vor brænderibedrifts tekniske standpunkt* (Kristiania1908); Johan Jørgen Schwartz, *Kongsberg Vaabenfabrik: 1814–1914* (Kristiania: Grøndahl, 1914); P. R. Sollied, *Salpeterspørsmålet i Norge i gamle dage* (Kristiania1916); Anders Bugge, «Av vor gamle industri» *Aarsberetning (Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring)* 74(1918); Thv Lindeman, *Leeren chromfabrik* ([Kristiania]1924); P. R. Sollied, *Norges første papirfabrik: Ole Bentsens papirmølle ned Øvre Vøyen fos* (Oslo1926); Thv Lindeman, *Norske glasværker: et bidrag til disses historie*, vol. 1927. Nr. 8 (Trondheim: Universitetsforlaget, 1928); P. R. Sollied, *Peter Hoffnagel 1721–1781: «fabrique og bergværck entrep[re]neur»: en industrifantast fra merkantilismens dager* ([Oslo]1929); Reidar Lund, «Jacob Aall» *Teknisk Ukeblad*, 7. desember 1931; Thv Lindeman, *Modums blaafarveverk: et bidrag til dets historie* ([Modum]: Blaafarveværket, 1932); Reidar Lund, «Nes jernverk» *Teknisk Ukeblad*, 18. januar 1932. Sollied satt som vararepresentant i styret for NTM fra 1926/27.

ble skrevet om eldre før-moderne industrier, slik som Modum Blåfargeverk, Nes Jernverk og glassverkene. For det andre ble industrien gjenstand for sosialøkonomiske problemstillinger omkring forholdet mellom håndverk og industri, og om industrisektorens økonomiske betydning for landet.⁴⁸⁹ Et konkret eksempel på hva det innebar å gi en «historisk oversikt over den industrielle utvikling» sett fra det «socialøkonomiske» ståsted var beskrivelsene av sysselsettingsstruktur i for eksempel boken *Industrilandet Norge* fra 1919 skrevet av L. D. Aarflot som var direktør i Norges industriforbund og N. W. Rogstad som var kontorsjef i Bergverkenes landssammenslutning.⁴⁹⁰ Den historiske beskrivelsen av industrien strekker seg tilbake til 1801, da de første folketellingene fordeler befolkningen på ulike ervervstyper, og beskrivelsen av industriens utvikling over tid går da ut på å følge befolkningens fordeling på ervervstype, mengden anvendt mekanisk drivkraft i bedriftene, eksporten av industrivarer, antall industriarbeidere, antall industribedrifter og inntektsforhold.

Norsk Teknisk Museum hadde også ambisjoner om å fremstille industriens utvikling i Norge, og hadde et eget «industrihistorisk arkiv» for å samle opplysninger om dette. Men som vi har sett var inndelingen av emneområdene bare delvis tilpasset dette med «kjemisk storindustri» og bergverk som to områder som den gang også var distinkte industrielle bransjer. Leegaard selv skrev i 1914 også en tale til landsmøtet for teknikk der foreningen for Norsk Teknisk Museum altså ble etablert, med tittelen *Om utviklingen av teknik og industri efter 1814*. I perspektiv liknet den på artikkelsamlingen han redigerte ti år senere. Men først og fremst viste den hvordan en teknikkhistorie som orienterte seg mot industrihistorie var langt mer nasjonalt anlagt enn teknikkhistorien vi så hos Brochmann som var mer universell og opptatt av menneskets utviklingshistorie. Hos Leegaard kom den nasjonale rammen for teknikken til uttrykk som fortelling om hvordan stedløse oppfinnelser ble omsatt i norsk industri, dels ved en fremstilling av fremveksten av bestemte industrier i Norge relativt

⁴⁸⁹ Ebbe Hertzberg, «Norges industri. En statistisk og historisk oversikt» *Polyteknisk tidsskrift* (1882); L. D. Aarflot og N. W. Rogstad, *Industrilandet Norge* (Kristiania: Aschehoug, 1919); T. Aschehoug, *Socialøkonomik – en videnskabelig fremstilling af det menneskelige samfunds økonomiske virksomhed. Bind 2*, (Kristiania: Aschehoug, 1905).

⁴⁹⁰ Aarflot og Rogstad, *Industrilandet Norge*. Liknende industrihistorisk fremstilling basert på industristatistikk er N. W. Rogstad, «Historisk Oversikt over Industriens Utvikling i Kristiania og nærmeste Omegn,» *Teknisk Ukeblad* 7 nr. 19. februar 1915 (1915). Rogstad kom for øvrig inn som vararepresentant i styret for Norsk Teknisk Museum i 1926.

uavhengig av tekniske forutsetninger. Et eksempel på den første formen for teknikkhistorie finner vi i det Leegaard skrev om at Watts dampmaskin. Den ble ifølge hans fremstilling først «opstillet i 1785», og ved videre tekniske forbedringer tatt i bruk i dampskip mellom 1802 og 1809, for så komme til Norge i 1826/27, og fra 1850-årene ble så flere av de private damskipsselskaper stiftet. Likedan fortelles historien om jernbanen i Norge ved å begynne med Robert Stephensons lokomotiv fra 1829, så en referanse til jernbaneanbygging i Manchester og Liverpool i 1830, til den første jernbane i Norge i 1854. Her blir samferdselens utvikling i Norge altså knyttet til oppfinnelsenes historie, og til forskjell fra hos Brochmann ble ikke disse oppfinnelsene omtalt i og for seg men i sammenheng med Norges historie.

Historien og «maskinalderen» som selvperiodiserende begrep

Det samlede bilde av hva som ble ytret om teknikkens historie, peker likevel utover den industrihistoriske rammen i snever forstand. I Norsk Teknisk Museum var teknikk og teknikkens historie var noe *mer* enn de industrielle bransjer teknikken ble brukt i og noe *mer* enn historien om fremveksten av en rekke nye industrielt fremstilte varer. Industrihistoriens relativt korte tidslige utstrekning til mellom 100 og 50 år tilbake i tid i mellomkrigstiden, korresponderte med erfaringen av at teknikken representerte et nytt stadium i den historiske utvikling. Men samtidig ble industrihistoriens pregning av erfaringen av teknikken modifisert av vitenskapelige og filosofiske perspektiver på teknikken som tilskrev teknikken en egen realitet uavhengig av dens industrielle nytte. På den ene siden var det altså en hverdagslig erfaring av teknikken ut fra biler, kjøleskap, fly, fotografiapparater osv. På den andre var det en dypere og mer substansiell erfaring av teknikken som en forbindelse til menneskets utviklingshistorie og til langsommere og lengre former for tid.

Denne siste måten å erfare teknikken på var som vi har sett i dette kapitlet forbundet med dels en typologisk og arkeologisk tenkemåte og dels en antropologisk og organprojiserende tenkemåte. Men verken den hverdagslige erfaringen av teknikken, eller det mer vitenskapelige langtidsperspektiv på teknikken, kan sies å ha vært en rendyrket teknologihistorie i den forstand at dens begreper og periodiseringer var avlest fra teknikken selv. Brochmann og *Oppfinnelsenes historie* nærmet seg en form for teknologihistorie, men stod samtidig i forbindelse med en kulturhistorisk

tenkning som rommet mer enn teknologi. Brochmann brukte uttrykket «motoralderen» eller «maskinalderen», og vi kan også se dette uttrykket i bruk ved Norsk Teknisk Museum uten at det der ble definert nærmere om dette var basert på inntrykk eller om det var noe mer substansielt historiefaglig i dette begrepet. Brochmann brukte «maskinalderen» som et periodiserende begrep i 1937, men selv utviklet han i liten grad innholdet i begrepet til en historisk-empirisk analyse av hva som kjennetegnet «maskinalderen» *som alder*. Det han likevel gjorde og som beskriver en vesentlig del av den intellektuelle sammenhengen Norsk Teknisk Museum stod i, var å bruke maskinalder og motoralder begreper som beskrev hans egen samtid både som noe som var i ferd med å skje, og noe som allerede hadde skjedd. Som vi husker er det denne dobbeltheten som kjennetegner hovedtrekk ved modernitetens tidserfaringer ifølge Peter Osborne, det er en måte å identifisere seg som en del av en tid og allerede se på denne nåtiden som noe historisk. Hos Brochmann gjøres dette konsekvent ut fra tekniske begreper.

Maskinalderen kaller vi vår egen tidsalder, ut fra det syn at den helt igjennom er preget av maskinene, av dem som omskaper naturkreftene til for oss direkte brukbar energi – slik som dampmaskiner, oljemotorer og vannturbiner gjøre det , av dem som fordeler denne energien utover – slik som elektriske ledningsanlegg med sine transformatorer og andre maskiner -, av dem som letter oss arbeidet på alle måter og utfører arbeidet vi aldri kunde klare med håndverktøi [...] Alle disse maskiner og tekniske innretninger har skapt om vårt levevis, fra vi våkner om morgenen av vekkeuret til vi tar siste nattvogn hjem fra byen og heisen op i leiligheten, preger vårt tilvære.⁴⁹¹

Maskinalderen satte inn omkring 1800 som følge av behovet for lensing av gruver, skriver Brochmann videre, men det er altså tilværelsen slik den arter seg i nået som begrepet om maskinalderen skal beskrive, ikke i og for seg fungere som en del av en lenger teknologihistorie. Begrensningen dette perspektivet hadde som en bredere teknologihistorie kan vises ved å sammenlikne Brochmanns og Edgar Schieldrops

⁴⁹¹ Brochmann, *Menneskelighet i maskinalderen*, 6–7.

tilnærming til teknikkens historie i *Moderne teknikk – idéhistorisk fremstilling* fra 1939. Sistnevnte og det synet på teknologihistorie han representerte hadde liten eller ingen innflytelse eller likhetstrekk med tekster og utsagn om teknikkhistorie i Norsk Teknisk Museum, og er av nettopp den grunn interessant å lese opp mot Brochmann som både personlig og tankemessig kan knyttes til museets fremstillinger av teknikkhistorie. For Schieldrop var det nettopp det å sette begynnelsen på den moderne teknikkens historie til Watt og dampmaskinen omkring 1800 som dannet en moderne populærhistorisk myte. Utgangspunktet for teknikkens historie måtte være lenger tilbake i tid fordi det plutselige «utbruddet» av moderne teknikk var for ham ikke troverdig.

Ifølge Schieldrop var de «forandringer og nydannelser den bragte med sig, var alt for tallrike og altfor inngripende til at en slik epoke skulde bryte inn så å si fra kveld til morgen. Forutsetningen må ha vært en lang forberedelses og modningens tid.»⁴⁹² Schieldrop gikk med dette mot en tendens i fremstillingen av moderne teknikk i Norsk Teknisk Museum, nemlig mot dampmaskinen som en «slags spontan omveltning, skapt av noen lyse hoder som plutselig gav sig til å opfinne en rekke maskiner og slippe dem løs på en temmelig uforberedt verden». I stedet var det ifølge Schieldrop viktig å forstå hvordan kulturen ble forberedt på mekaniseringen gjennom en lang forhistorie som strakte seg omkring 1000 år tilbake i tid, til klosterets og det klokkebestemte og regelmessige og disiplinerte liv som der begynte å ta form. For å sikre regelmessigheten «måtte klostrene ha ur».⁴⁹³ Den gryende mekanisering og den første «maskin», var klokken og den avgjørende forutsetning for den moderne teknikk begynte å ta form i det hele samfunnet ble «underkastet reglementeringens lov». Teknikken hadde kulturelle og samfunnsmessige forutsetninger som ble oversatt med i en ren «oppfinnelsenes historie».

«Maskinalderen» var i Schieldrops måte å tenke teknikkhistorie på et helt annet periodisk begrep enn hos Brochmann, som først og fremst brukte det som en beskrivelse av den samtidige kulturelle tilstand på 1920- og 30-tallet. Med Schieldrop kan vi skimte et helhetlig anlagt teknologihistorisk perspektiv som forsøkte å koble

⁴⁹² Schieldrop, *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*, 67–68.

⁴⁹³ *Ibid.*, 70.

den materielle historien om oppfinnelser, med de endringer i verdier, mentalitet og forestillingsverdener som teknikkens utvikling var forbundet med. Den var bygget opp rundt et mer avansert analytisk og periodiserende verktøy i og med inndelingen av den moderne teknikkens historie i tre distinkte faser eller epoker: den såkalte eotekniske tidsalder mellom 1000–1750, den mesotekniske tidsalder fra 1750–1880, og den noe tekniske tidsalder fra 1880 til (Schieldrops) nåtid. Denne tredelingen var noe annet enn den Norsk Teknisk Museum viste på lystavlen i utstillingen på 1930-tallet. Den organiske fase, den organiske-anorganiske fase, og den anorganiske fase, refererte til hva slags material tingene var laget av, som vi husker av tre o.l., kombinasjoner av tre, stein og metall, eller av rene anorganiske materialer som stein, metall og betong. Forskjellen til tredelingen i eoteknisk, mesoteknisk og neoteknisk fase, var at sistnevnte tredelingen ville ha frem en egen teknisk logikk og drivkraft i historien, ikke bare beskrive skiftende bruk av materialtyper.

Schildrop hadde hentet denne periodiseringen direkte fra den amerikanske teknologihistorikeren Lewis Mumford, som i *Technics and Civilization* fra 1934 ga den en teoretisk formulering i begrepet om «teknologiske komplekser/strukturer». Forskjellen mellom de tre fasene i teknologihistorien var ulike sammensetninger av sted, råmaterialer, bruk og fremstilling av energi, produksjonsformer, og ulike typer arbeidere med ulike kunnskaper og holdninger.⁴⁹⁴ Den neotekniske fasen var bestemt av bruk av vann og kull, den mesotekniske (Schieldrops betegnelse)/paleotekniske (Mumfords betegnelse) av kull og jern, mens den neotekniske av elektrisitet og metallegeringer. Hver av dem var knyttet til maskiner, slik at det var snakk om en langsom utvikling av maskinalderen, men for Schildrop som for Mumford var det i den neotekniske tidsalder at maskinen ble omdannet til en modell for kulturen som sådan og ikke lenger ble avgrenset til dens rent praktiske bruk.⁴⁹⁵

Mye kunne vært sagt om både Schildrops og Mumfords teknologihistorie og hvordan den var fundert i det teknikkbegrepet jeg skisserte i kapittel 5, men poenget i denne sammenheng er hvordan historieskrivingen ga betingelser for de spesifikke trekkene ved tidserfaringene som kom til uttrykk i og rundt Norsk Teknisk Museum i

⁴⁹⁴ Mumford, *Technics and civilization*, 109–10.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 323.

mellomkrigstiden. Med Schieldrops og Mumfords utgangspunkt ble det enklere å sette spørsmålstegn ved den kontinuerlige utviklingen av teknikken man kunne få inntrykk av i beskrivelsene av «fra kvernkall til kjempeturbin» og i de typologiske rekkene jeg nevnte over. Ikke bare var det i tredelingen innebygget en oppmerksomhet mot brudd og overganger i teknologihistorien, men det ble også mer nærliggende med en mer nyansert fremstilling av hva det ville si at noe ble «oppfunnet» og hva en «oppfinnelse» var med hensyn til det nye. Det ble rom for brudd og sprang, uten at dette i og for seg svekket synet på historien *som* utviklingshistorie. Likevel var forskjellen mellom Schieldrop og Brochmann at førstnevnte organiserte sin teknikkhistorie etter tre perioder som omfattet teknikkens historie i sin helhet, og sistnevnt organiserte teknikkhistorien som en serie av «oppfinnelser» som ble gjort innenfor vitenskap, energi, samferdsel, produksjon og jordbruk. Hos Schieldrop ble rekken av dampmaskiner fremstilt som en del av og uttrykk for den mesotekniske tidsalder, mens dem hos Brochmann ble en serie av apparater som fikk stadig høyere virkningsgrad eller effekt.

For det andre kan Schieldrop operere med et langt mer kritisk begrep om «oppfinnelser» enn Brochmann, da han på ulike måter skiller tiden for selve den idémessige «gnist» eller unnfangelse av en idé, og virkeliggjøringen og utbredelsen av en såkalt oppfinnelse. For Schieldrop var det heller ikke slik at oppfinnelsesvirksomheten i utgangspunktet hadde et rasjonelt mål eller dekket konkrete behov. Tvert imot advarte han mot å forsøke å skille mellom hva som var nyttig og unyttig teknisk forskning på forhånd, for det var ikke mulig å si hva som kom til å bli nyttig. Blant annet gjaldt dette utviklingen av dampmaskinen som først var uttrykk for erkjennelseslyst, og siden ble nyttiggjort i en økonomisk forstand. Oppkomsten av nye tekniske artefakter kunne og burde beskrives ved å ta høyde for den kulturelle «bremsen» som lå mellom de nye oppfinnelser, og den faktiske fremstilling og eventuelle distribusjon av den. Forbindelsen mellom midler og mål var i det hele tatt løsere enn det man kunne få inntrykk av i den tilsynelatende målrettede og kontinuerlig rasjonelle forbedring av redskaper og maskiner i Norsk Teknisk Museums serielle fremstilling av gjenstander.

Teknikkhistoriske perspektiver realiseres i mellomkrigstidens kulturhistorie

Verken Brochmann, Schieldrop, Leegaard, Sollied, Lund eller andre av de historisk interesserte ingeniørene ble regnet med blant faghistorikerne i mellomkrigstiden. Det de skrev ble etter alt å dømme ikke lest og tatt på alvor som historie av historikerne i samtiden. Til tross for at det etter omkring 1905 snakkes om et perspektivskifte blant norske fra nasjonalpolitiske temaer til mer økonomiske og sosiale spørsmål, ble ikke teknikkhistorie et aktuelt tema blant faghistorikerne før på 1960- og 70-tallet.⁴⁹⁶ Går man gjennom hvem som hadde ulike verv i Norsk Teknisk Museums styre og representantskap på 1920- og 30-tallet, vil man heller ikke finne noen av datidens historikere blant dem. Unntaket er som allerede nevnt arkeologen Brøgger. Men bortsett fra ham var det ingen som hadde bakgrunn i de historiske fag i bred forstand. Heller ikke Gunnar Thuesen og Edvard Farner som ble konservatorer ved museet i andre halvdel av 1930-tallet hadde bakgrunn som historikere, begge var utdannet ingeniører. Ottar Dahl viser til to markante historikere som representerer perspektivskiftet blant historikerne etter omkring 1905 og som opererte som historikere parallelt med fremveksten av Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden: Halvdan Koht og Edvard Bull. Dels var de preget av en marxistisk historieoppfatning, dels av den kulturhistoriske retning jeg har nevnt et par ganger før. Det er derfor nærliggende å tenke seg at det her skulle være et rom for å ta fatt i de teknologihistoriske problemstillinger som Brochmann og Schieldrop skrev om, siden det innen den marxistiske historieoppfatning er klare disposisjoner mot å gi teknologien en betydelig plass i og med skillet mellom basis og overbygning og idéen om produktivkreftenes utvikling som historiens motor. For den kulturhistoriske tenkningens del, kan man også si at teknikk hadde et rom i og med idéen om «materieell kultur» og om arbeidets og redskapers rolle i kulturutviklingen. Likevel befattet de seg lite med teknikkhistorie slik den ble oppfattet som en distinkt spesialdisiplin av historie med egne problemstillinger og kilder som hos Brochmann

⁴⁹⁶ Om perspektivskiftet, se Ottar Dahl, *Norsk historieforskning i 19. og 20. århundre* (Oslo: Universitetsforlaget, 1990), 229. Om teknologihistoriens historiografi, se Øyvind Thomassen, «Teknologirytttere og andre cowboyer: norsk teknologihistorisk forskning 1970–1995» *Historisk tidsskrift* B. 75, nr. 4 (1996); Knut Kjeldstadli, «Kort ekspressur med historiens lokomotiv – om teknologihistorie i Norge» *Sosiologi i dag*, nr. 1 (1984).

og Schieldrop. Hvorfor det var slik skal jeg ikke spekulere i her, men det holder til å konstatere at en selvstendig teknikkhistorie slik den avtegnet seg i Norsk Teknisk Museums omgivelser historiefaglig sett var temmelig marginal.

Likevel er det interessant merke seg at det fant sted overføringer av idéer mellom teknikkhistorie og kulturhistorie i mellomkrigstiden, slik de to første perspektiver på teknisk kontinuitet jeg har gått gjennom i dette kapitlet viser. Særlig nummer to – den teknisk-antropologiske variant med evolusjonistiske undertoner – fikk også betydning i den profesjonelle historieskriving. Men da på måte der teknikken ble innordnet i en kulturell utviklingsprosess som ga den retning og mening. Som en avsluttende kommentar dette kapitlet vil jeg da vise hvordan Leegaards og Norsk Teknisk Museums etterlysning av teknikkhistorie som kulturhistorie ble delvis realisert *utenfor* Norsk Teknisk Museum og i den profesjonelle historieskriving, men da på en måte der kultur ble overordnet teknikk. Dette forteller oss at teknikkhistorie i mellomkrigstiden fremdeles var marginalt, men ikke så marginalt at teknikken som sådan ble utelukket fra historien. Elementene av den historiske tenkning som omsluttet Norsk Teknisk Museum var aktuell i samtiden, men kom ikke til full oppblomstring i Norsk Teknisk Museum. Historietenkningens aktualitet viser at museumsprosjektet ikke var så marginalt som man kan få inntrykk av, men at det var opplegget for en rent kronologisk og reduksjonistisk oppfinneshistorie som opprettholdt bildet av Norsk Teknisk Museum som et «spesialmuseum». Da Håkon Shetelig ga ut sin nå klassiske museumshistorie i 1944, ble Norsk Teknisk Museum plassert i randsonen av de egentlige kulturhistoriske museer. Museumshistorien ble i og for seg skrevet for å dekke de kulturhistoriske museer i vid forstand, men Shetelig skrev også at selv om de «tjente kulturhistoriske interesser» var de faglige spesialmuseer som løste en «begrenset faglige oppgave».⁴⁹⁷ Også hos Shetelig settes teknikkhistorie i et forhold til kulturhistorie, men det er et forhold der den nøyaktige relasjonen ennå ikke var definert slik at sammenhengen mellom teknikk og kultur for ham var fremmed.

Som allerede nevnt var trebindsverket *Kulturens historie* fra 1917 et av de første uttrykk for en historieskriving som tilskrev teknikken en betydelig plass, dog med liten vekt på den moderne teknikkens utvikling som dannet Norsk Teknisk

⁴⁹⁷ Shetelig, *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*, 301.

Museum hovedinteresse. Mot slutten av 1930-tallet kom et nytt bredt anlagt kulturhistorisk fembindsverk om Norges historie: *Norsk kulturhistorie: bilder av folkets dagligliv gjennom årtusener*.⁴⁹⁸ Kategorien «dagligliv» dekket en rekke områder som ikke ble direkte knyttet til teknikk, men i forordet skriver en av redaktørene, historikeren Sverre Steen (kunsthistorikeren Anders Bugge var den andre, som en periode også var konservator ved Kristiania kunstindustrimuseum), at redskaper og materiell kultur er uomgjengelig for kulturhistorien. I et senere bind om samtidens kultur, *Fra i går til i dag*, er det teknologien og spesielt elektrisiteten som skal ha formet dagliglivet av «i dag». I bind 4 fra 1940, *Fra rokken til fabrikken*, bidrog for øvrig også Georg Brochmann med en artikkel om tidens kulturhistorie: *Tid er penger*. Den forklaringen av kulturbegrepet og tilhørende kulturhistorie som Steen skisserer som et program for kulturhistorisk historieskriving, står i alle fall i et avgjørende forhold til de materielle vilkår. Forbindelsen utvikles gjennom en refleksjon over kulturbegrepet, der han kommer frem til at det er umulig å snakke om kultur som et rent åndelig fenomen og at «kulturformen er nær bundet til tingene, til stedet og arbeidet», «materiell kultur» er en nødvendig del av kulturen. Kulturens «elementer» er i det kulturhistoriske perspektiv «tingene vi bruker og måten vi bruker dem på, vanene».

Kulturen ble riktignok ikke bare forstått som tingene og tingenes bruk, men også «samfundsordenen som er sprunget frem av denne bruken og av fordelingen av livsgodene».⁴⁹⁹ Det var likevel en bestemt gang i de kulturhistoriske fortellingene som går fra det materielle til det mer mentale og intellektuelle. Da Steen skulle oppsummere hvor kulturen var kommet i det siste bind i serien i 1942, var det den materielle produksjon i form av industri som danner det siste og foreløpig avsluttende kapittel i kulturens historie. «I maskinen og hele det tekniske apparatur har menneskene magasinert en potensert muskelkraft: de har foredlet den og foreviget den». I en beskrivelse av samtidens historiske utvikling som like gjerne kunne ha vært Brochmanns eller Leegaards, går Steen fra elektrisitetens anvendelse, til utvidelsen av

⁴⁹⁸ Anders Bugge and Sverre Steen, *Norsk kulturhistorie: bilder av folkets dagligliv gjennom årtusener* (Oslo: Cappelen, 1938).

⁴⁹⁹ Bind 1 s.

«det område våre naturlige sanser behersker», altså radio, telegraf, telefon, mikroskop og stjernebikkert, til dampbåter og til at i stedet for at mennesket var «kraftleverandør sammen med hest og okse, vind og rennende vann er det gått over til å bli leder av sitt verktøi, av sin bil, sin motorbåt, sitt mikroskop, sin presisjonshammer, sin dynamo, sin dampmaskin».⁵⁰⁰ Men det er også her Steen og kulturhistorien skilte lag med den mer avgrensede teknikkhistorien, for industrialismen hadde i hans perspektiv ikke bare gitt ny teknologi og nye ting, men også nye samfunnsklasser. Endringene i den materielle kultur hang sammen med nye sosiale relasjoner, og ga opphav til «massene» og til endrede vilkår for «individet». Steen gir en presis formulering av kulturhistoriens prosjekt «Det vi vil ha rede på i kulturens historie fra de siste tiårene, er ikke bare hvordan *tingene* blev forandret under menneskenes medvirkning, men også hvordan *menneskene* blev forandret [...]».⁵⁰¹

Hva har dette med Norsk Teknisk Museum og teknikkhistorie å gjøre? Jo det viser at idéen om teknikkens kulturhistorie hadde en referanseramme i datidens aktuelle debatter i historiefaget, uten at dette ble direkte innarbeidet i eller omarbeidet til teknikkhistoriske fortellinger ved museet som egentlig håndterte kulturdimensjonen. Steens kulturhistorie viser at tilnærmingen til teknikk og til materiell produksjon ikke bare var noe som kom fra teknikerne, men at selve kulturoppfatningen ble dreid i en mer materiell retning, som sammenliknet med for eksempel Dietrichsons mer idealistiske syn bare 50 år tidligere ville vært umulig å tenke. Det som dessuten er viktig å merke seg med tanke på problematikken omkring tidserfaringer, er at det i Steens kulturhistorie også var innarbeidet et skille mellom det primitive og det avanserte. Kulturhistorien sporet i en forstand ulike utviklingsnivåer og «kulturstandpunkt» gjennom å holde sammen materielle og intellektuelle elementer i kulturen. Det var en «standpunktstenkning» som ble innarbeidet i historieskrivingen som også ga den en temporal orden der historien lett kunne skrives som en historie om utvikling og fremskritt, slik det også ble gjort hos Brochmann og Schieldrop i teknikkhistorien.

⁵⁰⁰ Anders Bugge og Sverre Steen, *Norsk kulturhistorie: bilder av folkets dagligliv gjennom årtusener: Bind 5: Fra igår til idag*, (Oslo: Cappelen, 1942), 7–8.

⁵⁰¹ *Ibid.*, 16.

Hos Steen ser vi også at det konkrete barometeret for utvikling ble industrialisering og de endringer av teknologi og produksjonsforhold som den forutsatte. Det konkrete avstandsskapende element i hans historieskriving i tiden før industrialiseringen er det tekniske nivå, i form av belysning, varmekilder, maskiner som «potensert muskelkraft», og den veldige vareproduksjon. Interessen for «dagligliv» som kjennetegnet kulturhistorien som form for historieskriving fra tidlig på 1900-tallet er tydelig, og dette dagliglivet var kanskje fremfor alt den sammenhengen der det ble tydelig hvordan teknikken og industrialiseringen gjorde skillet mellom primitiv og avansert til et temporalt skille mellom før og nå. Steen appellerer blant annet til at «Utviklingen var ingen hemmelighet som bare skulde åpenbares for de vise og forstandige. Den jevne enkeltmann kunde i sin levetid registrere en rekke fremskritt, forandringer fra det primitive til det sammensatte». Utviklingen hvilte for så vidt på vitenskap og teknologi, men ytret seg konkret i hverdagslivets forandringer, for eksempel «En hvilken som helst bestefar eller gammel mann omkring 1900 kunde huske at de brukte talglys i stuen eller kole da han var barn, enkelte kunde også huske en eller annen primitiv oljelampe som luktet og var så farlig at forsiktige folk skydde den».⁵⁰² For Steen var den nyere tids historie en historie om utvikling, fordi den så konkret kunne vise til en gang fra det primitive til det avanserte. Dette er noe Steen omkring 1939/40 skriver om som utpreget for det 19. århundrets mentalitet og med det kan han plassere seg selv i randsonen for utviklings- og fremtidsoptimismen. Vi kan ane en svak kritisk røst i det han beklager at «vår tid» – altså 1930-tallet - hadde erstattet sannheten som overordnet verdi med det rette og hensiktsmessige.

Men det er samtidig tydelig at Steens kulturhistorie delte noe av denne samme opptattheten av hva som var den aktuelle virkelighet som Norsk Teknisk Museum. En virkelighetsnær historieskriving måtte ta utgangspunkt i materiell kultur, teknikk og dagligliv. Den måtte i begge tilfeller også få frem hvordan nåtiden skilte seg fra alle andre tider. Dersom man lot teknikken få implikasjoner for historieskrivingen, ser det også ut til at den ble drevet mot samtidshistorie, mot en interesse for hva som var

⁵⁰² *Norsk kulturhistorie: bilder av folkets dagligliv gjennom årtusener: Bind 4: Fra rokken til fabrikken*, (Oslo: Cappelen, 1940), 3.

særegent for «i dag». Historiens tematikk virket så å si på dens temporalitet. De metahistoriske kategoriene fortid, nåtid og fremtid ble brukt ut fra hva som var emnet for fortellingene. «Fra i går til i dag», var den enkle overskriften i Steens innledning til det avsluttende bind i *Norsk kulturhistorie*, og historiens eksistensberettigelse var først og fremst at den kunne kaste lys over *kontrasten* mellom før og nå og dermed gi et svar på hvem «vi» er/var nå. «Vi vil gjerne vite hvad det egentlig nye består i som har revolusjonert vår tilværelse, og vi vil gjerne ha klarhet over hvilken innsats vår generasjon har gjort».⁵⁰³ Behovet for historieskriving sprang for Steen som for Leegaard og Brochmann ut av erfaringen av samtiden som enestående, og som enestående på grunn av de tekniske og produksjonsmessige forandringer; «Vi føler instinktivt at vi har levd i en merkelig epoke av menneskehetens historie med omveltninger større enn noe slektledd før oss har gjennomlevd».⁵⁰⁴ Og det var «maskinen og hele det tekniske apparatur» som gjorde det umulig å komme forbi samtiden som utgangspunkt for historieskrivingen.

Hvordan stiller dette seg i forhold til våre overordnede spørsmål om den indre dynamikken mellom tidsdimensjonene? I stedet for en konklusjon i dette kapitlet, samler jeg opp det som er gjennomgått her i følgende avsnitt og oppsummerer det sammen med de to foregående kapitler om Norsk Teknisk Museum.

⁵⁰³ *Norsk kulturhistorie: bilder av folkets dagligliv gjennom årtusener: Bind 5: Fra igår til idag*, 1.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

Oppsummering av del 2

Jeg har gått gjennom tre sider ved tidserfaringene omkring Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. Først ved å undersøke i hvilken forstand teknikkbegrepet i seg selv var en ramme for tidserfaringer og i hvilken grad teknikkoppfatningene i mellomkrigstiden så på teknikken som en distinkt del av virkeligheten og dermed som et felt men en potensielt egen temporal struktur. Deretter, i kapittel 6, så vi på hvordan samtiden ble gjort til en vesentlig del av Norsk Teknisk Museums interessefelt, og på hvordan samtiden ble fastholdt som noe særegent og markert som et brudd med fortiden. Men det var også et brudd som var en del av en fremadskridende bevegelse og en forbedring eller fremskritt som ble konkretisert gjennom å vise bedret teknisk effektivitet til å oppnå mål som i seg selv ble sett på som overhistoriske eller naturlige for mennesker. I forrige kapittel så vi på hvilken betydning fremskrittetsbegrepet hadde i ansatsene til historieskrivingen ved museet. Jeg skal gjøre en kort oppsummering før vi går videre til neste museum, og jeg vil begynne med å kommentere det siste først. Kan vi si at historieskrivingen ble modellert over fremskrittetsforestillinger, og i den forstand ha vist et direkte avtrykk av fremtiden på fremstillingen av fortiden?

Som allerede nevnt er det rimelig klart at forestillingen om forbedring over tid preget fremstillingen av fortiden i alle de tre variantene av teknikkhistorie vi har gått gjennom: den arkeologiske, antropologiske, og teknikk- og industrihistoriske. I alle tre tilfellene var den en interesse i å føre fortiden inn i og frem til nåtiden. Beskrivelser av fortiden i og for seg selv, som noe avsluttet og uten virkninger på nåtiden forekom etter alt å dømme i svært liten grad. Perspektivet på fortiden var dessuten tydelig temporalisert i den forstand at den teknikkhistorien som ble forsøkt fremstilt hadde årsaker til eller former for materiell *forandring* som hovedmotiv. Historien ble gitt et mål i nåtiden i den forstand at fortidens utvikling kulminerte i former som eksisterer i nåtiden. I denne generelle betydning kan en kanskje si at tidserfaringene var formet av et teleologisk historiesyn, det vil si at historiens retning var forutbestemt av et gitt mål

– i dette tilfellet den teknisk-industrielle revolusjon ved inngangen til 1900-tallet.⁵⁰⁵ Men begrepet teleologi er upresist dersom en tolker dette i lys av Kosellecks begrep om forventningshorisont og erfaringsrom. For et teleologisk historiesyn er en forventningshorisont som er religiøst betinget og strukturert av endetidsfortellinger som også gir historien et endelig mål. Teleologi i denne mer avgrensede betydning er knyttet til planer gitt av et guddommelig forsyn, målet det er snakk om ligger i det hinsidige. Med en tiltakende teknifisering av verden dannes en forventningshorisont som selv er basert på erfaringer av at erfaringer stadig blir ugyldiggjort av teknisk forandring.⁵⁰⁶

En bedre og mer direkte beskrivelse av historisk tid slik den kom til uttrykk i den rudimentære teknikkhistorien som virket i Norsk Teknisk Museum, er rett og slett at den var fremskrittorientert med en kontinuerlig forsvinnende horisont foran seg. Historiefremstillingen var ikke så mye preget av en sekularisert variant av endetidsforestillinger, som av et «forventningsoverskudd» som var konstituerende for å se å historien som et fremskritt. Det teknikkhistorien var på vei mot var bare unntaksvis et teknisk-industrielt paradisi eller en nær forestående utopi, det er rettere så si at fremtiden var åpen og at horisonten forskjøv seg kontinuerlig med tiden. Teknikkens utopi var til stede allerede i nået. Fremtiden kunne ikke «lukkes» eller innløses, i stedet ble fremskrittet knyttet til et kvasinaturalistisk utviklingsbegrep som tåkela hvordan idéen om teknisk fremskritt var en radikal denaturalisering av tiden. I dette kapitlet har vi sett av særlig den arkeologiske og antropologiske innfallsvinkelen til teknikkhistorie innebar en tvetydig blanding av idéer om (menneskeskapt) fremskritt og (naturlig) utvikling. På den ene siden ble teknikken omtalt som et fremskritt, noe som måtte innebære en forestilling om fremskrittet som noe av og for mennesker, på den andre ble det naturalisert som utvikling, der kronologisk tid dannet en homogen ramme for en slik utvikling. De typologiske rekkene var serielle i både materiell og temporal forstand. Det ene trinnet sprang ut av det andre, og ga opphav til det neste.

⁵⁰⁵ Andersen og Hamran, *Teknikk på museum: Norsk Teknisk Museum 1914–2014*, 142.

⁵⁰⁶ Koselleck, *Futures past: on the semantics of historical time*, 103.

Et gjennomgående trekk ved tidserfaringene knyttet til Norsk Teknisk Museum har vært at de ser ut til være en respons på hurtig forandring og akselerasjon. I Kosellecks fremstillinger av moderne historisk tid er akselerasjon en vesentlig del, ved at det også er en utdyping av måten erfaringsrom og forventningshorisont settes i forhold til hverandre når bestandigheten i opparbeidede erfaringer blir avkortet i og med hyppige og raske forandringer. Etablerte standarder og holdepunkter blir mer og mer «ferskvarer» med begrenset holdbarhet. Som tidligere antydte er dette en del av argumentet for temporaliseringen av historien som ifølge Koselleck finner sted med moderniseringen. Historie blir mer og mer oppfattet som en drivkraft i seg selv, historie er ikke bare fortelling om forandring men en forandrende kraft i seg selv. Men sammenliknet med akselerasjonens – altså erfaringen av at historien endrer seg raskere og raskere – rolle i Norsk Teknisk Museum og Kristiania kunstindustrimuseum, er det ganske klart at Norsk Teknisk Museum i langt større grad direkte er preget av akselerasjon enn Kristiania kunstindustrimuseum på slutten av 1800-tallet, selv om begge etter Kosellecks teori om moderne historisk erfaring hører til det samme regimet. I kapittel 6 så vi tydelig at teknikken i nåtiden ble innarbeidet som en del av museets oppgaver nettopp fordi det skulle holde tritt med kontinuerlig forandring. Vi har sett at nåtiden ble foregrepet som snart fortid på grunn av den hurtige «utviklingen», og at Norsk Teknisk Museum dels forsøkte å speile den tekniske forandring mens den utfoldet seg, dels fortelle om teknikkhistorien *som* akselerasjon (jf. «oppfinnerhastigheten»). Men jeg tror også at Assmann har rett i sin advarsel om å fremstille modernitetens tidserfaringer som en stadig krymping av nåtiden.⁵⁰⁷ I Norsk Teknisk Museum ble tross alt nået *også* oppfattet som et bindeledd mellom fortiden og fremtiden, det var ikke slik at fremtiden var fullstendig ugjennomsiktig slik mer radiale fortolkninger av akselerasjon som «gegenwartsschrumpfung» eller «presentisme» hevder.⁵⁰⁸

Når vi nå beveger oss fra Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden, til Norsk Trikotasjemuseum, som skal danne inngangen til vår tids viktigste type museer knyttet

⁵⁰⁷ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 205–07.

⁵⁰⁸ Samtidskrymping er et uttrykk fra Hermann Lübbe og minner om Hartogs presentismediagnose, jf. Lübbe, *Der Fortschritt und das Museum – Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*.

til produksjonslivet – industrimuseene, så er det teoretiske utgangspunktet mitt det samme som i de to tidligere deler, nemlig at det ikke bare er den kronologiske tidens gang som har gitt oss en annen fortid enn mellomkrigstiden, vi må også stille spørsmålet om ikke selve relasjonen til tiden har endret seg, og om det nå kan gi mening i å snakke om tidserfaringer strukturert av et senmoderne historisitetsregime. Jeg skal også følge den tråden antydnet ovenfor om i hvilken grad det finnes en tidserfaring preget av en patologisk avkortet nåtid. Har de klare (moderne) grensedragninger mellom tidsdimensjonene blitt satt i bevegelse på en ny måte, eller er de tydelige distinksjonene fremdeles intakte? Men for å kunne drøfte hva endringene eventuelt består i, så skal jeg ta fatt i de temporale nøkkelbegreper som kjennetegner utviklingen av slike museer. Da tenker jeg særlig på begreper som «avindustrialisering» og det «postindustrielle samfunn» som etter hvert har kommet til å henge ved industrimuseene på 1990- og 2000-tallet. I tillegg tenker jeg på bruken av begreper som «samtidokumentasjon» og «nær fortid» som dels kjennetegner museums- og kulturminnefeltet fra 1980-tallet og frem til i dag mer generelt, og dels har blitt innarbeidet i industriminnevernet og industrimuseene som den temporale tilnærming som er mest adekvat for tematisering av industriens spor og minner. Bruken av begreper som «avindustrialisering» og «samtidokumentasjon» som historiske nøkkelbegreper for dagens industrimuseer, skal i dette kapitlet sees i lys av det hovedsporet jeg har fulgt hele veien, nemlig en analyse av forholdet mellom museumsformer og ordningen av historisk tid.

I gjennomgangen av Norsk Teknisk Museum har jeg forsøkt å vise at samtiden var av sentral betydning, og at museets temporale innretning i mellomkrigstiden bar preg av de sentrale elementer Assmann tilskriver det moderne tidsregimet: brudd, begynnelse, kreativ ødeleggelse, etableringen av «historie» i og gjennom arkiver og bevaringsinstitusjoner, og akselerasjon. Særlig tydelig var kanskje en dyrking av bruddene og av en måte å fremstille teknikken på som absolutte begynnelse (oppfinnelsen). Norsk Teknisk Museum var i mellomkrigstiden fremtidsrettet, men likevel ikke utopisk i den forstand at det ble skildret et fremtidig teknisk-industrielt paradis.⁵⁰⁹ Samtidig har vi i kapittel 7 sett at det ikke var noen rendyrket bruddretorikk

⁵⁰⁹ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 138.

i Norsk Teknisk Museum heller. Det fantes samtidig forestillinger om kontinuitet og sammenheng, som også ble tolket inn i en historie om teknikkhistorie som en historie om fremskritt. Spørsmålet er nå hvorvidt vi kan si at Norsk Trikotasjemuseum og fremveksten av industrimuseene som en ny type museer fra omkring 1980 hviler på et annet og mer senmoderne preget tidsregime? For å utvikle et svar på dette må vi både følge det relasjonelle perspektivet og beskrive hva slags forhold mellom fortid, nåtid og fremtid som er innskrevet i industrimuseumstypen.

En hovedforskjell som jeg skal forsøke å vise gjennom de tre følgende kapitler er at historisk tid i slike museer har blitt mer og mer preget av forventninger om at fortiden skal være levende og umiddelbart til stede i nåtiden. Fortidens «intensitet» i nåtiden er viktig. Måten nåtiden da settes i et forhold til fortiden er ganske annerledes enn på Norsk Teknisk Museum der vi så at viktigheten av nåtiden var at den var en selvstendig *samtid* satt mer eller mindre fritt og autonomt av mennesker i samtiden. Den «tekniske utvikling» var derfor en prosess der en la bak seg fortiden som noe fjernt og annerledes fra samtiden, og derved åpnet opp en forventningshorisont som var relativt uavhengig av erfaringsrommet. Det «levende» ved museet var først og fremst dets egenskap av å gi en erfaring av samtidens teknikk for samtidens mennesker. Da det ble snakk om «levende museer» i forbindelse med etableringen av industrimuseer på 1980- og 90-tallet, var det levende derimot blitt rettet mot *fortiden*. Jeg mener at et slikt kulturelt «krav» om å levendegjøre fortiden i nåtiden er noe som skiller historisk tid i Norsk Trikotasjemuseum fra både Norsk Teknisk Museum i sin tid og Kristiania kunstindustrimuseum, er mer generelle endringer av de kulturelle betingelser for tidserfaring. Dette begjæret etter fortidens virkelighet og nærvær beskriver Eelco Runia som noe som utfordrer selve den språklige og representasjonsmessige formidlingen av fortiden, «Presence – being in touch with reality – is, I believe, just as basic as meaning».⁵¹⁰

Dessuten skal vi se at en annen viktig forskjell er innholdet i forventningshorisonten og måten den settes i forhold til erfaringsrommet. Et forhold til fremtiden finnes også i industrimuseene og i Norsk Trikotasjemuseum, men det er ikke

⁵¹⁰ Eelco Runia, «Presence,» *History and Theory* 45, nr. February (2006): 5. Se også, Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of presence: what meaning cannot convey* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004).

i form av en fremtid der industritematikken fungerer som et orienteringspunkt slik teknikken og dels kunstindustrien gjorde i henholdsvis Norsk Teknisk Museum og Kristiania kunstindustrimuseum i slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Det finnes en forventningshorisont, men den har endret seg betydelig i forhold til det vi så i forbindelse med Norsk Teknisk Museum. Først og fremst er det ikke som i Norsk Teknisk Museum en overføring av det tekniske feltets temporale logikk direkte til museet, men en mer rendyrket museal temporalitet eller mediering av tiden. Betingelsene for tidserfaringene opparbeides mer direkte fra en bevaringslogikk med utspring i museers og kulturminnevernets egne diskurser. En nyansering av dette vil følge i neste kapittel, men la meg her bare antyde at også industriens rolle som orienteringspunkt for industrimuseene også har endret seg noe i løpet av de om lag 30 årene de har eksistert. En god stund var det snakk om strukturendringer med forventninger om fortsatt industriell utvikling, frem til man fikk et større innslag av forestillingen om avindustrialisering som også hadde en annen forventningshorisont i seg. Hartogs beskrivelse av samtidens – definert til omkring 1989 og frem til i dag – presentistiske tidsregime antyder at fortiden (som kulturarv) og fremtiden som (risiko) først og fremst finnes som en del av et utvidet nå.⁵¹¹ Men som vi skal se er bildet mer sammensatt, og forestillingene om fortidens levende tilstedeværelse i nåtiden kan tyde på at museer er steder der grensedragningene mellom fortid, nåtid og fremtid fremdeles er viktige, men har endret karakter i og med kravet om «virkelighet» og autentisitet.

I følgende del skal jeg se på styrkeforholdet mellom tidsdimensjonene i Norsk Trikotasjemuseum fra tre synsvinkler. Først gjennom en undersøkelse av bevaringstankegangen som begrunnet industrimuseenes fremvekst på 1980-tallet, så på betydningen av sted og bygningsvern for Norsk Trikotasjemuseum dokumentasjons- og formidlingspraksis, og til slutt på hva slags historievitenskapelige diskurser som preget Norsk Trikotasjemuseum og på om vi i dem kan finne forskjeller i måten tidserfaringene i museet ble formet.

⁵¹¹ Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 204.

Del 3 – Norsk Trikotasjemuseum

Kapittel 8 –

Bevaringsgrunner i industriminnevernet

«[...] fortid er fortid enten den er nær eller fjern [...]»⁵¹²

Avindustrialiseringens tid

En relativt utbredt fortolkning av industrimuseenes virkning på oppfatningen av hvilken tid en lever i nå – altså på bildet av samtiden – er at de (ubegrunnet) setter industrien som en fortid som er forgangen.⁵¹³ Det trekkes gjerne en analogi mellom folkemuseene og industrimuseene; industrimuseene er vår tids folkemuseer, eller med andre ord retter seg bakover i tid mot en historisk periode som er nær på nåtiden men likevel ugjenkallelig forbi. Skillet mellom industrisamfunnet og informasjonssamfunnet eller tjenestesamfunnet, ligger ureflektert til grunn for industrimuseene og gjør de til ideologiske maskiner som fordreier både fortellingene om fortiden og beskrivelsene av samtiden. Slik lyder i alle fall deler av kritikken. I dette første kapitlet om industrimuseene vil jeg se næyere på om og eventuelt når en slik forstilling om det etterindustrielle samfunn kom til i artikulasjonen av historisk tid i forbindelse med industrimuseene. Var det slik, og har det hele tiden det har eksistert industrimuseer vært slik at industrimuseene kategoriserte industrien som fortid og fortalte den ut av nåtiden og fremtiden? Med tanke på historisk tid så var noen av de sentrale premisser for museumsvirksomhet ellers på 1980-tallet at det ble snakk om samtidsdokumentasjon. Det ser ut til at store deler av museumsfeltet måtte forholde

⁵¹² Om behovet for samtidsdokumentasjon av 1900-tallets tekstilproduksjon, se Norske kunst- og kulturhistoriske museer, *Dokumentasjon av samtid og nær fortid: 1900-talls materiale: rapport fra NKKM's fagseminar 1, årsmøtet i Ålesund 17.–19. september 1982* (Oslo: Norske kunst- og kulturhistoriske museer, 1983), 41.

⁵¹³ Andersen et al., *Fabrikken*, 44.

seg til historisk tid på en ny måte, grensdragningene mellom fortid, nåtid og fremtid ble satt i spill ved at det på den ene siden ble snakk om «nær fortid», på den andre om samtidsdokumentasjon. Med tanke på forholdet mellom industrimuseene og begrepet om det postindustrielle samfunn, kan det da være nyttig å se på hva forestillingen om nær fortid og samtidsdokumentasjon rommet. Var dette ment som dokumentasjon av en forgangen tid, og hvor fjern eller nær var den såkalte «nære fortid» med tanke på å etablere epokale forskjeller mellom helt ulike samfunnsformer? Dessuten kan det være interessant å se på om og i så fall hva slags strategier det fantes for å håndtere historisk tid eller «historisitet» i det hele tatt. I dette kapitlet skal jeg da også se på overføringer fra økomuseumsbevegelsen på 1980-tallet til industrimuseene, for nettopp der kan man få øye på at museene begynner å forholde seg til historisk tid mer teoretisk og direkte ved å diskutere uttrykkelige hva som skal være museenes temporale innretning.

Norsk Trikotasjemuseum er et tekstilindustrimuseum i Salhus i Bergen kommune, som ble etablert rundt den nedlagte Salhus Tricotagefabrik som var i drift fra 1859 til 1989. Muligheten for museumsetablering der ble først nevnt i 1987 og idéen kom fra kulturminnepolitisk hold. Det ble etablert en stiftelse for Norsk Trikotasjemuseum i 1992 som arbeidet med restaurering og tilrettelegging av fabrikanlegget, og museet ble offisielt åpnet for publikum 23. oktober 2001. I dag er Norsk Trikotasjemuseum et mellomstort kulturhistorisk museum, men et av de større industrimuseer i Norge sett i lys av årsverk og samlinger. Sammen med 14 andre eldre industrianlegg på Riksantikvarens bevaringsprogram for teknisk-industrielle kulturminner, danner Norsk Trikotasjemuseum stammen i de levninger og spor etter industrien som vernemyndighetene har pekt ut for bevaring for ettertiden. I 2017 ble altså museet som idé 30 år, og som museene vi har sett på tidligere har det gått gjennom en ganske lang etableringsfase der man kan studere oppkomsten av begreper og vitensfelt som også har definert hva slags forhold til tid og historie som kan finnes i disse museene. I likhet med våre to eldre museumsformer skal vi se at kunnskapsformene og begrepene for museenes tematikk betinger hvilke tidserfaringer museene blir uttrykk for. Forskjellen er at de historiske kunnskapsformene knyttet til industriminnevernet i langt større grad utgår fra en etablert antikvarisk-museal diskurs,

enn de mer emnetilknyttede historiske perspektivene for kunstindustrihistorie og teknikkhistorie.

Men før jeg går inn på en mer direkte analyse av temporale strukturer knyttet til industriminnevernet og industrimuseene, vil jeg gjøre rede for den bredere kulturminnefaglige konteksten rundt dannelsen av industrielle kulturminner som en egen kategori kulturminner, og på hvordan en idé om historisk representativitet og (dermed) historiefaglige vitensformer preget denne prosessen. Til forskjell fra både fremveksten av Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum, er fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum knyttet til en mer offentlig styrt fremvekst av et nytt felt innenfor kulturminnevernet. Musealiseringsprosessene knyttet til industrien på 1980-tallet tok ikke til ut fra ett spesifikt museum som dannet spydspissen for de andre industrimuseene, slik at en undersøkelse av de nye begrepsdannelsene som kom til uttrykk ved Norsk Trikotasjemuseum nødvendigvis må gå utover dette spesifikke museet.

Omkring 1990 begynte man i det offentlige ordskiftet utenfor museene å snakke om «avindustrialisering», men interessen for industrielle kulturminner var eldre og mer sammensatt enn en enkelt refleks av «avindustrialisering». Etableringen av industrimuseer var ikke en mekanisk refleksjon av endringer i næringsstrukturen med en nedgang i antall sysselsatte i industri og omlegging av industriproduksjon, det fantes i tillegg en mottakelighet for begrepet om industriminne i kulturen i og med at artikuleringen av forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid hadde endret seg i favør av «nær fortid». Et element i denne mottakeligheten for industri som kulturminner var dannelsen av industriminne som eget fagfelt innenfor museene og kulturminnevernet. Planene for Norsk Trikotasjemuseum ble til på slutten av 1980-tallet i sammenheng med at Norsk Kulturråd og Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer (NKKM, tidligere Norske Museers Landsforbund) satte i gang et utredningsarbeid omkring bevarings- og dokumentasjonsspørsmål knyttet til industrisamfunnet. Første gangen et forslag om et trikotasje- eller tekstilindustrimuseum nevnes på et overordnet kulturminnepolitisk nivå, var i en innstilling fra Norsk Kulturråds utvalg for teknisk og industrielt kulturvern fra 1988. Innstillingen kan regnes som det første uttrykket for at statlige vernemyndigheter legger opp en kulturminnepolitikk spesifikt for industrielle

kulturminner. Fylkeskonservatoren i Hordaland var også involvert i planarbeidet som gikk spesifikt på tekstilindustrien, og fremsatte i 1987 en *Plan for vern av maskiner, anlegg og miljø innan Trikotasjeindustrien i Hordaland*.⁵¹⁴ Planen kom på bestilling fra Kulturrådet, som skulle danne en del av grunnlaget for den landsdekkende planen som altså kom året etter.

Industriminneproblematikken var imidlertid noe eldre, for utvalget ble satt ned allerede i 1984. Samtidig var det forbindelser til museumsmiljøer og til spørsmål omkring samtidsdokumentasjon som på denne tiden opptok museene. Men rapporten fra 1988 er viktig fordi den også la føringer for den mer bindende verneplanen for industrielle kulturminner som kom i 1994.⁵¹⁵ Dessuten er den blant de tekstene som er mest prinsipielt og utførlig på drøfting av hva industrielle kulturminner er, og introduserer de viktigste begrepene på feltet som jeg skal komme tilbake til ved flere anledninger i det følgende. Med tanke på dannelsen av nye begreper og diskurser som et generelt kulturvitenskapelig problem, er det i seg selv verd å legge merke til at i dette tilfellet så hadde faglig-politiske tekster en sentral rolle i konstruksjonen av vitensområdet. Denne hentet riktignok begreper fra historievitenskap og kulturminnefaglig praksis, men det er rapporten som er den første teksten som behandler industriminne som et eget kunnskapsfelt. Teksten introduserte tematikken, og etter den kom en rekke organisasjonsdannelser spesifikt for industriminne. I 1991 ble også Museumsgruppe for industri, kommunikasjon og anlegg (MIKA), dannet. MIKA var en seksjon av NKKM (Norske Kunst- og Kulturhistorisk Museer). Samtidig tok Miljøverndepartementet initiativ til opprettelse av en samarbeidsgruppe for feltet, der det skulle være representanter fra LO, NHO, NKKM, Norsk Kulturråd og Riksantikvaren. Denne samarbeidsgruppen var på befaring i Salhus i 1992. MIKA ga på tidlig 1990-tall ut et meldingsblad, arrangerte kurs i industriminnevern der «kunnskaper, teorier og metoder» ble tatt opp.⁵¹⁶ Museumsetableringene gikk hånd i

⁵¹⁴ Atle Ove Martinussen, *Plan for vern av maskiner, anlegg og miljø innan trikotasjeindustrien i Hordaland* (Bergen: Fylkeskonservatoren i Hordaland, 1987).

⁵¹⁵ Riksantikvaren, *Verneplan for tekniske og industrielle kulturminner*, Riksantikvarens rapporter (Oslo: Riksantikvaren, 1994).

⁵¹⁶ MIKA – Museumsgruppen for industri kommunikasjon og anlegg, *Museumstiltak på industrisektoren: museenes innsats innenfor industriminnevern: en utredning for Norsk museumsutvikling* (Oslo: MIKA, Museumsgruppen for industri, kommunikasjon og anlegg, 1995).

hånd med en utdifferensiering og institusjonalisering av industriminnevernet som et eget felt av kulturminnevernet, og det gjorde også oppkomsten av en egen faglig diskurs omkring industriminnevernet. Hva var så innholdet i denne faglige diskursen som ble etablert med og omkring industrielle kulturminner?

Avindustrialisering eller strukturforandring?

Da Norsk Kulturråd leverte sin innstilling i 1988 var det igangsatt industrimuseer på Rjukan i Telemark og Klevfoss i Hedmark, som henholdsvis ble etablert i 1983 og 1978. Det var også konkrete planer for industrimuseer i Odda, Toten, Ryfylke og Alvøen i Bergen. Utvalget pekte videre på en rekke steder/anlegg der det ble vurdert om det burde settes i gang museumsprosjekter. Konkret var det snakk om museumsetableringer i forbindelse med Haldens Bomuldspinneri, Løten Brenneri, Kistefos tresliperi, Sjølingstad Uldvarefabrik, en konfeksjonsfabrikk i Isfjorden i Møre og Romsdal, Spillum Sagbruk i Namsos, Neptun Sildoljefabrikk i Melbu og Salhus Tricotagefabrik. Sistnevnte ble altså utgangspunktet for det som i dag er Norsk Trikotasjemuseum. Riksantikvaren overtok i 1990/91 det overordnede faglige ansvaret for tekniske og industrielle kulturminner i Norge, og utarbeidet i årene etter en verneplan for slike kulturminner. Denne kom i 1994 og da hadde også staten fattet interesse for emnet, langs to linjer, den ene knyttet til arbeidermiljø og arbeiderkultur, den andre til en mer overordnet samtidsdiagnose gjennom begrepet om det etterindustrielle samfunn.

Den første var forankret i Miljøverndepartementet, mens den andre var knyttet til Stortingsmelding nr. 61, *Kultur i tiden*, 1991–92: der det het at «Overgangen til et etterindustrielt samfunn har gjort det nødvendig å sette særlig søkelys på behovet for å bevare tekniske og industrielle kulturminner».⁵¹⁷ Dette er noe av den kulturminnepolitiske bakgrunnen for at Norsk Trikotasjemuseum i dag er en del av Riksantikvarens *Bevaringsprogram for tekniske og industrielle kulturminner*, som omfatter 15 prioriterte industriminne. Foruten Norsk Trikotasjemuseum finner man der flere av de som ble nevnt som potensielle og aktuelle museer av Kulturrådet i 1988: Atlungstad Brenneri, Bredalsholmen verft, Fetsund Lenser, Follidal gruver,

⁵¹⁷ Stortingsmelding sitert i Riksantikvaren, *Verneplan for tekniske og industrielle kulturminner*, 16.

Haldenkanalen, Kistefos tresliperi, Klevfoss Cellulose- & Papirfabrikk, Neptun Sildoljefabrikk, Næs Jernverkmuseum, Odda Smelteverk, Rjukanbanen, Sjølingstad Uldvarefabrik, Spillum Dampsag & Høvleri og Tyssedal Kraftanlegg. Det må føyes til at utredningen fra 1988 også kartla verneverdige industriminne uavhengig av museumsplaner, slik at rekken av steder er langt mer omfattende enn det som fremgår her.⁵¹⁸

I bevaringsprogrammet fra 1994 anføres altså de samme grunnene for vern av industriminne som ble formulert i Stortingsmeldingen fra 1992. Her var forestillingen om et «etterindustrielt samfunn» til stede. Likedan ble det i en utredning om museenes tiltak på industriminneområdet gjennomført av Norsk Museumsutvikling (rådgivende organ for offentlig museumspolitik som etterfulgte Statens Museumsråd i 1994), referert til samme stortingsmelding og gitt tilslutning til beskrivelsen av samtiden som et etterindustrielt samfunn.⁵¹⁹ Hva som lå i disse referansene må imidlertid sees i lys av kildekritiske og fortolkningsmessige problemer, for på den ene siden var diagnosen om det etterindustrielle samfunn stilt i et statlig styringsdokument som museene og kulturminnevernet var forpliktet til å følge, på den andre siden kan en stille seg spørsmålet om hva som faktisk ble ment med dette begrepet som selv har en begrephistorie fra det først ble formulert på slutten av 1960-tallet til det ble plukket opp som kulturminnepolitisk holdepunkt på 1990-tallet. Kulturforskeren Hans-Jakob Ågotnes viser i en begrephistorisk analyse av industribegrepet at det komplementære begrepet «det postindustrielle samfunn» når det først ble formulert i sosiologien omkring 1970 ikke ble brukt som en betegnelse på en tilbakelagt historisk periode, men som et benevnelse på det som var i ferd med å utvikle seg, altså på tendenser i samtiden og en antakelse om hvor utviklingen ville gå.⁵²⁰ Blant annet var det snakk om nye kunnskapsbaserte produksjonsfaktorer, endringer i klasseidentitet, teknokrati og fritidens endrete betydning. Leser man Alain Touraine, som altså introduserte begrepet «postindustriell» i 1968, gikk heller hovedskillet mellom gamle og nye

⁵¹⁸ Sjekk innstillingen for en fullstendig oversikt.

⁵¹⁹ MIKA – Museumsgruppen for industri kommunikasjon og anlegg, *Museumstiltak på industrisektoren: museenes innsats innenfor industriminnevern: en utredning for Norsk museumsutvikling*, 73.

⁵²⁰ Ågotnes, «Kva har skjedd med industrisamfunnet?» 146–47.

industrisamfunn, enn mellom industrisamfunnet og det postindustrielle samfunn forstått som et fullstendig tilbakelagt historisk stadium.⁵²¹ Det «postindustrielle samfunn» var fremdeles industrielt, men det var mer styrt av teknokrati og byråkrati, enn det gamle. Det var først da begrepet omkring 20 år seinere tok skrittet over i en bredere offentlighet at det også endret betydning i den retningen vi antakeligvis i dag i hovedsak forstår det, nemlig om industrisamfunnet som et tilbakelagt stadium der et nytt «informasjonssamfunn» eller «forbrukersamfunn» har tatt dets plass.

I overordnede kulturminnepolitiske sammenhenger for industriminnevernet hadde begrepet om det etterindustrielle samfunn omkring 1990-tallet begynt å brukes om en beskrivelse av samtiden som helt annerledes enn fortiden, slik at industriminnes fortidighet ble mer markert enn de ser ut til å ha vært innenfor museumsmiljøet på 1980-tallet. Dette kommer jeg straks tilbake til. Men hvilken historisk fortelling om industrien var det staten opererte med? Følgende formulering fra en Stortingsmelding fra 1992 antyder hva som var grunnlaget for industriminnevernet:

Med den samfunnsomformning som preger vår tid, er det en særlig utfordring å ta vare på våre nære fortid. Dramatiske endringer i næringsstruktur og bosettingsmønster har skapt en rekke nye oppgaver for kulturvernet. Overgangen til et etterindustrielt samfunn har gjort det nødvendig å sette et særlig søkelys på behovet for å bevare tekniske og industrielle kulturminner, og for å dokumentere et representativt utvalg av det enorme gjenstandstilfanget som karakteriserer et moderne overflodssamfunn.⁵²²

Her ble det altså satt en direkte forbindelse mellom industrielle kulturminner og det etterindustrielle samfunn: industrisamfunnet var den nyeste og næreste fortiden som nødvendiggjorde en kulturminnepolitikk for en samfunnsform som var i ferd med å forsvinne foran øyene på 1990-tallets kulturpolitikere. Temporalt uttrykt ble denne

⁵²¹ Alain Touraine, *The Post-Industrial Society – Tomorrow's Social History: Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society* (New York: Random House, 1971), 69 ff.

⁵²² Stortingsmelding nr. 61 /1991–92) *Kultur i tiden*, s. 218.

fortiden synlig i og med beskrivelsen av hva som karakteriserte nåtiden, og ut fra formuleringene i stortingsmeldingen er erfaringen av hurtig forandring kommet inn som en kulturell «patologi» som kulturminnevernet skal være et redskap til å bøte på. I selve industriminnefeltets praksis dukker avindustrialisering eller «deindustrialisering» utover 1990-tallet og 2000-tallet opp som et mer eller mindre viktig perspektiv på hva industriminnevern er motivert av.⁵²³

Men til tross for at avindustrialisering i en løs betydning av ordet figurerer i bakgrunnen for industriminnevernet, er det vanskelig å se at en erfaring av industrien som noe radikalt fortidig har fungert som et grunnlag for industriminnevernet. At det eksisterer en erfaring av en postindustriell tilstand blant det allmenne publikum og i kulturen knyttet til industriminne eller, kommer jeg tilbake til i forbindelse med drøftingen av en industriell ruinestetikk i neste kapittel, men dersom man holder seg til begrunnelsene anført i og fra det profesjonelle feltet var modernisering og strukturendring *innenfor* industrisamfunnets rammer et syn på samtiden som også kunne gi rom for industriminnevern. Teknologihistoriske og industrihistoriske endringer gjorde generelle overgangsteorier mindre relevante, og kanskje vel så viktig for struktureringen av industriminneenes temporalitet var fremveksten av *samtidsdokumentasjon* som perspektiv i museumsarbeidet. Samtidsdokumentasjon fikk i og for seg en særlig relevans for industriminnevernet, men der var det like mye snakk om å dokumentere samtidige strukturendringer av industrien, som om en vernestrategi for en samfunnsformasjon som var i ferd med å smuldre opp. I Norsk Kulturråds utvalg for teknisk-industrielle kulturminner fra 1988 ble det sagt at slike kulturminner burde prioriteres «nå», siden endringene innenfor teknikk og industri «skjer raskere og mer definitivt innenfor industrivirksomhet enn innenfor andre samfunnsområder».⁵²⁴ Men det ble *ikke* sagt at dette området i seg selv var i ferd med å

⁵²³ «Den økende deindustrialiseringen av vårt samfunn har ført til en økende kategori spesielle kulturminner: nedlagte fabrikker og industrianlegg», Gustav Rossnes, »Dokumentasjon av industriminne» *Årbok (Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring)* 161(2007): 47. «Da deindustrialiseringen skjøt fart, ble fabrikkianlegg etter fabrikkianlegg revet. Gradvis gikk mer og mer av vår kollektive historie tapt. Fredningen av de teknisk-industrielle kulturminnene var et forsøk på å bøte på dette», Pål Thonstad Sandvik og Margrethe C. Stang, (red.), *Industrispor: fra Melbu til Lindesnes* (Oslo: Aschehoug, 2008), 15.

⁵²⁴ Olina Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988* (Oslo: Norsk kulturråd, 1988), 8.

bli mindre relevant for samfunnsutviklingen, og mens bevaringsplanen fra 1994 bruker termen «etterindustrielt samfunn» så er dette ikke tilfellet for utredningen fra 1988.

Norsk Trikotasjemuseum og historisk representasjon

Begrunnelsen for industriminnevernet var først og fremst raske teknologi- og industrihistoriske endringer *innenfor* rammen av industrisamfunnet. Og industrisamfunnet ble altså forstått som en aktuell samfunnstilstand. Det ser man også i forbindelse med dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum på 1980- og 90-tallet. Dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum var en utvelgelse fra en større gruppe industrimiljøer som hadde hatt liknende historiske utviklingsforløp som Salhus der Salhus Tricotagefabrik som var utgangspunktet for Norsk Trikotasjemuseum, lå. Dette var i samsvar med tilnærmingen til industrielle kulturminner i Norsk Kulturråd, der det blant annet het at «Bevaring som en del av en representativ, landsomfattende eksempelsamling setter strenge faglige krav til bevaring og dokumentasjon».⁵²⁵ Eksemplariskheten det var snakk om i 1988 var åpenbart ikke av det forbilledlige slaget historisk eksemplariskhet vi finner i det klassiske historiesynets *historia magistra vitae*, men heller et ideal om vitenskapelighet i kulturminnevernet som på 1980-tallet utviklet seg parallelt med fremveksten av industriminnene. Eksemplene her var *eksemplarer*, ikke eksempler (til etterfølgelse). Ønsket om representativitet ble fra midten av 1970-tallet også knyttet til en kulturell demokratisering, det vil si at det ikke lenger bare skulle verne ut fra historiske og estetiske grunner men ut fra et helt annet «menneskelig og samfunnsmessig idégrunnlag».⁵²⁶

Representativitet som epistemologisk og demokratisk verdi brøt med etablerte vernetanker. Frem til 1970 - 80-tallet omfattet de i juridisk forstand sterkeste formene for vern – vedtaksfredning og automatisk fredning av bygninger før 1537- i hovedsak kirker, prestegårder, storgårder på landet, handelssteder langs kysten og større kjøpmannsgårder i byene.⁵²⁷ Utvelgelsen av fredningsobjekter var styrt av to kriterier, kunstnerisk og historisk verdi, som i praksis ga en fredning av bygninger som ble

⁵²⁵ Ibid., 46.

⁵²⁶ Riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen 1976, sitert i Hans-Emil Lidén, *Fra antikvitert til kulturminne: trekk av kulturminnevernets historie i Norge* (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 95.

⁵²⁷ Lisen Bull, *Kulturminner fra nyere tid: verneverdi og utvelgelseskriterier*, ([Oslo]: Riksantikvaren, 1987).

regnet som enestående og fremragende.⁵²⁸ Da industriminnene kom på dagsorden på 1980-tallet, var en eksemplariskhet knyttet til det forbilledlige, enestående og sjeldne blitt et problem. Bevaringspraksis skulle nå gi et mest mulig «komplett bilde», og av «alle deler av befolkningen [...] Utvalget bør være så bredt som mulig i tid og typer».⁵²⁹ Men utpekingen av Salhus Tricotagefabrik var i liten grad knyttet til en utførlig samtidsdiagnose og til forestillinger om en samfunnsform som var i ferd med å endre seg på et grunnleggende vis. Også her var det snakk om «strukturendringer» men ikke om et «etterindustrielt samfunn».

Formålet med utredningen fra Norsk Kulturråd var å skaffe opplysninger om hvilke bransjer som hadde vært viktige i ulike regioner, altså historisk og geografisk representativitet. Den historiske virkeligheten det skulle gis et bilde av var *industrihistorien*, som utvalget i og for seg mente var kjent uavhengig av kulturminnene. Utgangspunktet for bevaringsarbeidet var følgende: «Utvalget anbefaler at en landsomfattende verneplan bør velge ut eksempler som viser hovedtrekkene i norsk industrihistorie».⁵³⁰ Denne representasjonstenkningen er også sentral i dagens kulturminnepolitikk på industriområdet. I stortingsmeldingen *Fremtid med fotfeste* fra 2013 sies det om bevaringsprogrammet for tekniske og industrielle kulturminner at det fremdeles gjenstår en del for å «sikre at anleggene skal gjenspeile en næringsmessig og geografisk representativitet på en bedre måte».⁵³¹ Den skrevne historien om industrialiseringen ble ansett som en vel etablert fortelling og ga også de viktigste temporale holdepunkter for hva som skulle danne fortiden verneplanen rettet seg mot. I likhet med industrihistorien skulle verneplanen legge industrialiseringen fra omkring 1840/50-tallet til grunn for arbeidet sitt. En industrihistorisk tilgang kjennetegner også fremstillingen av forholdet mellom Salhus Trikotasje fabrikk (som ble Norsk Trikotasjemuseum) og den tekstil- og trikotasjebransjen fabrikken tilhørte.

⁵²⁸ Lidén, *Fra antikviteten til kulturminne: trekk av kulturminnevernets historie i Norge*, 78.

⁵²⁹ Bull, *Kulturminner fra nyere tid: verneverdi og utvelgelseskriterier*. Dette dokumentet ble til på oppdrag for Riksantikvaren og må regnes som rimelig representativ for de bevaringspolitiske veivalg som ble gjort på 1980-tallet.

⁵³⁰ Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 24.

⁵³¹ Miljøverndepartementet. «Fremtid med fotfeste» St. meld. Nr. 35 (2012–2013). Oslo: Miljøverndepartementet, s. 30.

Mer materielle og estetiske tilnærminger gjennom industriarkeologi og arkitekturhistorie eksisterte som vi skal se i de neste kapitler også på 1980-tallet, men fikk i denne sammenheng begrenset betydning. Den såkalte «industriarkeologi» ble nevnt som en del av «fagfeltet» i utredningen fra 1988, men denne mer materielle og dokumenterende tilnærming ble sett mer som en supplerende disiplin enn som et grunnlag for industriminnevernet. I *Plan for vern av maskiner, anlegg og miljø innan trikotasjeindustrien i Hordaland* er perspektivet også industrihistorisk. Et av holdepunktene var en skildring av utviklingen av tekstilindustrien i Hordaland, ut fra en oversikt over *bedriftene* i bransjen. I planen blir 55 tekstil- og trikotasjebedrifter som fantes i perioden 1951-1987 nevnt, og følgelig må utvalget som foretas være representativt for denne helheten (eller statistisk uttrykt «populasjonen») av bedrifter. Rapporten trakk så frem seks av disse bedriftene som eksempler på forbindelsen mellom industri og miljø, eller på «tettstedsutvikling». De seks bedrifter og steder var Pedek ved Hop i Bergen, Stephansen på Espeland utenfor Bergen, Arne Fabrikker i Ytre Arna, Salhus Tricotagefabrik i Salhus nær Bergen, Samnanger Ullvarefabrikk i Tysse og Dale Fabrikker.

Hvorfor ble så Salhus Tricotagefabrik valgt ut? Tekstilbedriftene Pedek og Arne Fabrikker var på dette tidspunktet nedlagt. Det samme var Salhus Tricotagefabrik, selv om det var tekstilvirksomhet i lokalene i ytterligere to år. De tre andre var i drift og slik sett uaktuelle som museer. Det er uklart hvorfor de tre bedriftene som fremdeles var i drift ble tatt med. Etter alt å dømme var det fordi de viste en typisk stedsutvikling på ensidige tekstilindustristeder, dels fordi det også ved disse bedriftene fantes eldre maskiner som kunne si noe om teknologihistorien i tekstilindustrien. Men var hovedgrunnen til at Salhus ble valgt ut en streng og konsekvent anvendelse av kriteriet om historisk representativitet? Svaret på dette må bli nei, og viser at den historiske representasjonstenkningen ikke kunne føres helt ut i livet, og at det også fantes andre begreper og verdier som godt kunne bryte med og også stå i motsetning til idéen om en «eksempelsamling». Det som førte Salhus Tricotagefabrik frem til å bli utgangspunktet for Norsk Trikotasjemuseum var også dets indre enhet og dette *spesifikke* anleggets helhet og autenticitet. En ting var at Salhus Tricotagefabrik sammen med Arne Fabrikker og Pedek på daværende tidspunkt faktisk var nedlagt og

slik aktuell for bevaring. Men ved siden av de rene tilfeldigheter, kunne det imidlertid også gis positive kulturminnefaglige grunner for verdien Salhus Tricotagefabrik mer spesifikt. Her kom det inn begreper og tankeganger som gikk utover det rent industrihistorisk representative, og som pekte inn i det mer generelle kulturminnevernet og i de former tidserfaring som fantes der.

Hovedargumentet for Salhus Tricotagefabriks verneverdi var at det var den eneste bedriften der både maskiner, anlegg og miljø var mer eller mindre intakt.⁵³² Kartleggingen viste at det fantes en lang liste maskiner som kunne vise størsteparten av produksjonsprosessen. Kort sagt, Salhus Tricotagefabrik var den som var *minst forandret* i forhold til sin opprinnelige tilstand. Den var *autentisk*. Utvalget for tekniske og industrielle kulturminner i Kulturrådet la i utgangspunktet hovedvekten på industriminnenes historiske verdi, men støttet seg samtidig tungt på autentisitet som et kriterium for bevaring av kulturminner generelt. Her var det ikke lenger bare snakk om representativitet, men om «graden av opprinnelighet».⁵³³ I pakt med etablerte tradisjoner i bygningsvernet, ble begrepet om autentisitet forstått ut fra at verk/byggverk opprinnelig har blitt skapt som en *enhet* eller *helhet*. I ettertiden kan et verk/byggverk bli gjenstand for endringer, tilføyelser, riving eller forvitring, som desintegrerer helheten og opprinnelige enhet. Dette går på bekostning av dens autentisitet. Dette perspektivet ble mer eller mindre uforandret overført og anvendt på teknisk-industrielle kulturminner. Som jeg kommer tilbake til mer systematisk lenger ut i kapitlet, så var det nettopp autentisitet og den relaterte «aldersverdi» som ble regnet som mest problematisk for industriminnene som typer av kulturminner. Foreløpig vil jeg bare konstatere at vurderinger av autentisitet i form av maskiner, anlegg og miljø, var avgjørende for dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum, og viser at konstruksjonen av industrimuseet som type bygget på både industrihistoriske og tradisjonelle kulturminnefaglige diskurser. Det avtegner seg et langt mer komplisert bilde enn det man kan få inntrykk av dersom man bare ser på den historiske

⁵³² Martinussen, *Plan for vern av maskiner, anlegg og miljø innan trikotasjeindustrien i Hordaland*, 27.

⁵³³ Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 39.

representasjonslogikken som bevaringen av industriminne ble begrunnet med av aktørene selv.

Industriminne – aldersverdier og historiske verdier

Utredningen fra Norsk Kulturråd kan også si oss noe om hvordan industriminne var en del av en problematisering av kulturminnebegrepet generelt. Da utredningen om tekniske og industrielle kulturminner fra Norsk Kulturråd kom i 1988 var som nevnt historisk representativitet ett uttrykk for et ønske om bedre overensstemmelse mellom fredede og vernede kulturminner og den historiske virkelighet. Parallelt med dette var det en teoretisk og begrepsmessig fornyelse av hvordan en tenkte om og praktiserte de verdiene som kulturminnevernet bygget på. I og for seg hadde fredninger basert på begreper om særlig historisk og kunstnerisk verdi, vært en uttrykkelig del av bygningsvernet siden bygningsfredningsloven fra 1920.⁵³⁴ På 1970- og 80-tallet dukker verdiproblematikken opp igjen i kulturminnevernet, og dermed også i industrimuseene som i de aller fleste tilfeller ble fundert på vern eller fredning av industriminne. Det finnes eksempler på industrimuseer uavhengig av kulturminner, men de fleste profesjonelle industrimuseer – samtlige som er knyttet til Riksantikvarens bevaringsprogram i dag – er knyttet til bygninger, anlegg og miljø som regnes om kulturminner. Den nye verdidebatten og den nye problematiseringen av verneverdier i kulturminnevernet dannet en forutsetning for utpekingen av industriminne, og dermed for industrimuseene, som for eksempel for Norsk Trikotasjemuseum som grunnlagt i den nedlagte bedriften Salhus Tricotagefabrik som vi så over.

Leser man Norsk Kulturråds innstilling fra 1988 sammen med sentrale dokumenter fra Riksantikvarens drøftinger av verneverdi på 1980-tallet, vil man se at det er den samme tenkningen om vernekriterier og verneverdier. Kulturrådets begrunnelse for hvorfor industriminne i utgangspunktet skulle betraktes på lik linje med andre kulturminner, tok også form av en anvendelse av rekken av verdier som også var ment å begrunne vernet av andre kulturminner. Historisk verdi, identitetsverdi, autentisitetverdi, aldersverdi, sjeldenhetsverdi, vitenskapelig verdi,

⁵³⁴ Lidén, *Fra antikviteten til kulturminne: trekk av kulturminnevernets historie i Norge*, 75.

bygningshistorisk verdi, geografisk verdi, miljøverdi, bruksverdi, pedagogisk verdi og symbolverdi, ble satt opp som verdiformer som man presist kunne foreta verdivurderinger ut fra. Parallelt med dette ble «verditenkning» lansert som en metodisk tilnærming til arbeidet med kulturminnene, og som en del av en nytenkning av hvordan en håndterte det faktum at kulturminnevernet i bunn og grunn bygget på verdier.⁵³⁵ Her var et sentralt argument at begrepet «antikvarisk verdi» måtte gis et mer presist innhold. Omkring 1980 begynte begreper som antikvarisk verdi å kritiseres for å være en «mer eller mindre mystisk størrelse». Dersom vernearbeidet skulle ha et mer solid faglig fundament, måtte en foreta en begrepsanalyse av antikvarisk verdi, som da ville vise seg å være et sammensatt kompleks av verdier. Dette komplekset ble mer eller mindre identisk med den listen av verdier som utvalget for tekniske og industrielle kulturminner begrunnet industriminnene med.

Arbeidet med differensiering i ulike delverdier ser imidlertid ikke ut til å ha vært ment som en vitenskapeliggjøring av vernearbeidet, men som en økt refleksivitet i begrepsbruk og eksplisering av vernekriterier. I et informasjonsskriv fra Riksantikvaren fra 1987 som i innhold direkte bygger på Myklebusts arbeid nevnt over, står det at «Vurderingen av kulturminnenes verneverdi hviler derfor helt på skjønn». Også Myklebust i artikkelen nevnt over understreker at det er umulig å se for seg en fullstendig objektivitet i vurderingen av kulturminner.⁵³⁶ Samtidig var oppstillingen av delverdier en tydeligere operasjonalisering av begrepet om antikvarisk verdi, og en del av etableringen av en metodikk og mer standardisert prosess for utvalgelse av verneobjekter. Følger vi nå de ulike delverdiene fortolkning og vurderingen av deres relevans for industriminnene, kan vi få frem hvordan dannelsen av selve industrimatikken først og fremst skapte problemer for de verdier og kriterier som hadde å gjøre med historie, tid og alder.

For det første var det å snakke om «identitetsverdier» noe relativt nytt i 1980-årene, og var en av flere verdier som kom i tillegg til de etablerte, historisk verdi og kunstverdi. Identitetsverdi ble forstått som følelsen av tilhørighet til et sted eller en

⁵³⁵ Dag Myklebust, «Verditenkning: En arbeidsmåte i bygningsvern» *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring – Årbok* 135(1981).

⁵³⁶ Bull, *Kulturminner fra nyere tid: verneverdi og utvelgelseskriterier*, 3, 14.

gruppe, og ble sett på som et «behov» som sprang ut av erfaringer av hurtig kulturell og samfunnsmessig forandring. En «for rask og for omfattende utskifting av de fysiske omgivelser virker fremmedgjørende», og «Den raske samfunnsutviklingen de siste 40 årene [...] har ført til øket oppmerksomhet omkring menneskers behov for kontinuitet og tilhørighet».⁵³⁷ Her kan en godt snakke om at erfaringer av hurtig forandring og tilhørende spenning mellom erfaringsrom og forventningshorisont ble direkte reflektert i utvidelsen av verdisettet for kulturminnevernet. Identitetsverdi som verneverdi ble både innarbeidet i Norsk Kulturråds utredning om tekniske og industrielle kulturminner i 1988, og i den første planen for etablering av tekstil- og trikotasjemuseum i Salhus. Ivaretagelse av «identitetskjenne» på stedet og i tekstilbransjen var ved siden av historisk representativitet og autentisitet et av de sentrale argumenter.

På 1980-tallet ble bevaringen av industriminnene også begrunnet ved muligheten for å skrive sannferdig historie. Vektleggingen av historisk verdi i den tidlige begrunnelsen for industriminnene, har som vi skal se mer detaljert i de kommende kapitler i løpet av 2000-tallet blitt svekket til fordel for mer «materielle» og direkte tilganger til industriminnene, eller i verditenkningens vokabular: autentisitetsverdi, aldersverdi, og skjønnhets- og opplevelsesverdier. Men på 1980-tallet stod hensynet til historisk verdi fremdeles så sterkt at nye verdier som opplevelsesverdi ble sett på som en motsetning til bevaring av industriminner som primærkilder til industrihistorie. I utredningen av 1988 het det at «Det er en fare for at bevaring, ut fra hva man ønsker å formidle gjennom visuell opplevelse, kan bidra til historieforfalskning, når enkeltelementer bevares uten at de inngår i riktig sammenheng [...]».⁵³⁸

Prioriteringen av industriminnene ut fra hensynet til mulighetene for industrihistorisk kunnskap, kom også til uttrykk i at bevaringen av industriminnene langt på vei ble forstått instrumentelt. Det var som redskap til å sikre muligheten for å utvinne historisk kunnskap at bevaring av industriminner ga mening, og dette ble i

⁵³⁷ Ibid. Myklebust, «Verditenkning: En arbeidsmåte i bygningsvern» 102.

⁵³⁸ Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 36.

utvalgets tekst anført som særegent for industriminnene. Bevaringsutfordringene gitt anleggenes størrelse og kompleksitet var en overhengende fare for fragmentert bevaring. Bevaring var derfor ikke nødvendigvis det beste redskap til å sikre industrihistorisk kunnskap; «Bevaring av levninger som kulturminner vil ikke nødvendigvis i alle sammenhenger være et egnet – eller foretrukket – middel til å ivareta fremtidens behov for kunnskap».⁵³⁹ Bevaringen var bare ett av flere *virkemidler*, for å *dokumentere* historiske forløp. I forbindelse med historisk verdi fremstår forholdet til industrien som fortid ukomplisert i den forstand at bevaringsspørsmålet i liten grad knyttes til spørsmål om denne fortidens ekthet og virkelighet. Snarere er det hensynet til fremtidens generasjoner som begrunner bevaringen av industriens levninger som kilder; «Bevaring skal først og fremst sikre fremtidens mennesker mulighet til å oppsøke primærkildene, for å kunne tolke disse ut fra sin tids problemstillinger».⁵⁴⁰ Men som vi skal se mot slutten av dette kapitlet har bevaringsdimensjonen frem mot vår tid fått en mer sentral rolle i utformingen av tidserfaringer knyttet til industriminnene, ved at bevaring ble knyttet til steders og bygningers autenticitet. Bevaring av industriminne har mer blitt et mål i seg selv, og er ikke bare et redskap for å dokumentere historiske kilder.

Denne tvetydigheten lå for så vidt allerede nedfelt i spenningen mellom de ulike verneverdier. Spesielt for de to uttrykkelig temporale verdiene – historisk verdi og aldersverdi – var jo fortidens form og verdi forskjellig. I tillegg ble håndteringen av tidsdimensjonene knyttet til industriminnene mer komplisert med aldersverdi og autenticitetsverdi. Aldersverdi ble både i det generelle kulturminnevernet og i utredningen om industriminne opprettholdt som sentralt i begrunnelsen for hvilke slags levninger som skal bevares, også etter gjennomtenkningen av verneverdiene på 1980-tallet. Rettere sagt kom nettopp dette kriteriet og det relaterte autenticitetsbegrepet sterkere inn i kulturminnevernet på 1970- og 80-tallet. For vår del er dette viktig siden det er et begrep som inneholder en direkte kobling mellom tid og mening. Kjernen i begrepet om aldersverdi er verdsettingen av fortiden i seg selv. Det faktum at noe er gammelt, gjør det samtidig verdifullt. Tingens eller bygningens alder

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Ibid.

betyr i seg selv noe (alt), med andre ord er det et begrep som rommer en tydelig norm for hvordan minnesmerkets tid skal erfares.

Aldersverdi som teoretisk begrep har en lang forhistorie som jeg ikke kan skildre i sin helhet her, slik at vi må nøye oss med noen stikkord. Men aldersverdi i industriminnesammenheng og kulturminnesammenheng på 1980-tallet ble brukt tilnærmet likt måten begrepet ble brukt av dets opphavsmann Alois Riegl omkring 1900. Der ble det brukt som en del av en minnesmerkefilosofi og den såkalte moderne minnesmerkekultus.⁵⁴¹ Det er denne teksten som lå til grunn for gjenopptakelsen av verditenkning i fagmiljøene hos Riksantikvaren på 1980-tallet.⁵⁴² Hos Riegl inngår dette i et system av verdier, her holder det å si at aldersverdien danner en motpol til fortidens betydning for historisk verdi, som for Riegl er en del av systemet av erindringsverdier, der det tredje er såkalte villede eller intenderte monumenter (viljen til å bli husket). Aldersverdien avslører seg i motsetning til historisk verdi visuelt og ved tegn til forfall. Aldersverdien setter oss i et direkte forhold til minnesmerkets fortid, ved at sporene av tingenes oppløsningsprosesser vitner om en naturlig syklus av at ting blir skapt som sluttede helheter, for så å svinne hen gjennom en oppløsningsprosess der helheten desintegreres.⁵⁴³ Her kan en også føye til at med tanke på om minnesmerket fungerer som et tegn for en spesifisert, periodisert og datert fortid, eller for en mer allmenn eller ubestemt fortidighet, så er minnesmerket sett gjennom aldersverdiens perspektiv nærmere en erfaring av fortidighet som noe allment og ubestemt. Det er mer en slags romantisering av oppdagelsen av fortidens forgangenhet i seg selv enn et metodisk eller historieteoretisk begrep. Minnesmerkets aldersverdi er det nærmeste en kommer en verdsetting av minnesmerker utelukkende ut fra dets (rene) fortidighet og temporalitet, den markerer tidens form og ikke dens innhold. Med Kosellecks begreper er det nærliggende å tolke aldersverdi som en avdekningen av den historiske tiden i en mer eller mindre ren form.

Poenget for vårt vedkommende er at aldersverdi ble tatt inn som et relevant kriterium for vern av industriminne i utredningen fra 1988, samtidig som det ble

⁵⁴¹ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus – sein wesen und seine entstehung* (Wien: Braunmüller, 1903).

⁵⁴² Jf. Myklebust, «Verditenkning: En arbeidsmåte i bygningsvern.»

⁵⁴³ Riegl, *Der moderne Denkmalkultus – sein wesen und seine entstehung*, 22–29..

uttrykt tvil eller reservasjon for om dette begrepet var relevant på samme måte som for andre kulturminner. Utredningen sier at det er en indre sammenheng mellom aldersverdi og sjeldenhetsverdi, siden det som regel er færre eldre kulturminner enn yngre. Det gamle er sjeldent, det nye er vanlig. Men så føyer de til at en betingelse for dette er «jevn aldring», og ikke «brå sosiale/økonomiske prosesser.» Utvalget skriver at ut fra det man vet om kulturminnevernets historie så er ikke aldersverdi et «enhetlig verdimål, men må anvendes mer relativt og ses i sammenheng med de enkelte kulturminnenes historie og funksjon».⁵⁴⁴ På dette punktet bryter altså industriminnes temporale logikk mot andre typer kulturminner, og det er dette poenget som i utvalgsteksten også brukes aktivt til å dels inkludere industriminne blant andre, men i første rekke til å spesifisere det særegne ved industriminne som kulturminnetype. Utvalget understreker at aldring må forstås i lys av kulturminners egenart: «Ettersom årsakene til at industri avvikles sjelden er aldring i vanlig forstand, men derimot funksjonelle endringer og tekniske nyvinninger, vil tidsdimensjonen være relativ på en helt annen måte enn for andre kulturminner».⁵⁴⁵ Kort sagt så førte industriminne med seg en problematisering av selve tidsdimensjonen innbakt i kulturminnevernet og særlig i begreper som aldersverdi. Likedan var det i museumsverdenen ansatser til å ta den raske tekniske utvikling og endringer i arbeidslivet som et argument for å gjøre noe med måten museene samlet på. De faglige museumsdiskusjonene på 1980-tallet kom derfor til å legge betydelig vekt på samtid og *samtidsdokumentasjon*. La oss nå se nærmere på om det er mulig å si noe mer om tidserfaringene knyttet til samtidsdokumentasjonens fremvekst.

Fremveksten av samtidsdokumentasjon omkring 1980

Samtidsdokumentasjon var fra omkring 1980 en slags reformbevegelse innenfor museumsvesenet. Etter mønster av det svenske SAMDOK-nettverket, ble det i museumsmiljøene i Norge tatt til orde for nye emner og en mer direkte samfunnsorientering som ifølge samtidsdokumentasjonens støttespillere var umulig så lenge man opererte innenfor et folkemuseumsparadigme der tid var bundet opp til før-

⁵⁴⁴ Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 40.

⁵⁴⁵ Ibid.

industriell og før-moderne tid. Spor etter dette finner man også i dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum. Samtidsdokumentasjon ble pekt ut som et element i museets innsamlingspolitikk for tekstiler og klær i plandokumentene fra 1987 og 1989. Innsamlingsarbeidet skulle rette seg mot tekstilprodukter utover det som var produsert ved Salhus Tricotagefabrik spesifikt, og mot samtidens tekstilprodukter. Samarbeid med samtidsdokumentasjonsnettverk i Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer, ble nevnt allerede i 1987/89, og i den første årsmeldingen for det formelt etablerte Norsk Trikotasjemuseum og Tekstilsenter fra 1994 står det at innsamlingspolitikken for museet skulle utarbeides i samarbeid med Hordaland museumslags prosjektgruppe for samtidsdokumentasjon av klær.⁵⁴⁶ Det var et ønske om en samlingsvirksomhet basert på en innsamlingsplan, men det som ble unntatt en slik innsamlingsplan var maskiner som kunne dukke opp når som helst i og med omfattende endringer i tekstilindustrien på denne tiden, og som var avgjørende for å komplettere produksjonslinjen som skulle bygges opp igjen ved museet. I lys av produksjonsbegrepet som vi også har fulgt gjennom de to forgående museumstypene, ser det ut til at det teknologihistoriske perspektivet stod sterkt og dels begrunnet oppmerksomheten rettet mot produksjonslinjen, samtidig som produktene fra tekstilindustrien ble gitt samtidsdokumentarisk men ikke historisk oppmerksomhet. Utover 1990-tallet ble innsamlingsarbeidet i praksis konsentrert rundt innsamling av maskiner og produksjonsutstyr.

Jeg kommer tilbake til restaurering og innsamling som to konkrete praksiser som også er en inngang til tidserfaringene knyttet til museet, men først må det klargjøres hvordan samtidighet og samtidsdokumentasjon fremkom som et nytt fenomen i museumsverden omkring 1980, og var direkte knyttet til fremveksten av industri som et interessefelt for museene og kulturminnevernet.⁵⁴⁷ Idéen om at samtiden kunne danne et eget emne og at samtiden førte med seg nye metodiske utfordringer for museumsarbeidet, begynte å vise seg i Norge mot slutten av 1970-

⁵⁴⁶ Norsk Trikotasjemuseums arkiv.

⁵⁴⁷ For en oversikt og diskusjon av samtidsdokumentasjon mer generelt, se Inger Jensen og Grete Swensen, «Museene og samtidsdokumentasjonen,» i *Inn i et nytt årtusen: museene og samtiden*, (red.) Anne-Sofie Hjemdahl og Bjørn Fjellheim (Oslo: Novus, 2007).

tallet. Noe av den faghistoriske bakgrunnen var at etnologer og etnologi ble vanligere i museene, og blant dem var det en sterkere interesse for materiell kultur fra den nære fortiden og samtiden.⁵⁴⁸ I 1979 ble det arrangert årsmøte for Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer med temaet «Hva gjør vi med nåtiden?» som overskrift. NKKM var sentrale i spredningen av idéen om samtidsdokumentasjon utover i det norske museumslandskapet i 1980-årene, og i løpet av 1980-årene ble det arrangert en seminarserie om «Dokumentasjon av samtid og nær fortid» som begynte i 1982 og ble avsluttet i 1988.

En viktig premissleverandør og inspirasjonskilde for norske museumsmiljøers arbeid med samtidsdokumentasjon var det svenske SAMDOK (sammanslutningen for samtidsdokumentation vid kulturhistoriska museer) som der ble startet opp i 1977 med industrimatikken og arbeidslivshistorie som viktige tematiske holdepunkter.⁵⁴⁹ Da NKKM arrangerte sitt første seminar med samtidsdokumentasjon som fagtema i 1982, var representanter for det svenske SAMDOK til stede og presenterte SAMDOK-idéen i Sverige.⁵⁵⁰ Ifølge presentasjonen av samtidsdokumentasjonens posisjon i Norge i 1982 som ble gitt på NKKMs landsmøte, var det på dette tidspunktet en relativt bred aksept for en slik idé. Det kom fremdeles motforestillinger fra ulikt hold om at dette ikke kunne være museers oppgave, men ifølge arbeidsgruppa som hadde arbeidet med forberedelsene til seminaret var det en overveiende positiv holdning blant museene. Det som i 1982 ble sett på som den store utfordringen var å komme i gang med praktisk arbeid med samtidsdokumentasjon. På fagseminaret var det til stede et bredt spekter av museumsfolk fra kunst- og kulturhistoriske museer.⁵⁵¹

Ut fra det som ble sagt om samtidsdokumentasjon i NKKMs rapporter om samtidsdokumentasjon fra 1980-tallet, og i andre tekster i *Museumsnytt* fra samme tid, fremgår det at begrepsinnholdet i «samtid» og det tilhørende begrepet «nær fortid», var et problem. I rapporten fra NKKMs fagseminar i 1982 ble det fra flere møter meldt

⁵⁴⁸ Ibid., 24, 27.

⁵⁴⁹ Eva Fågerborg og Eva Silvén-Garnert, *Verbalt, visuellt, materiellt, om museernas dokumentation och insamling* (Stockholm: Nordiska museet, 1991). Maths Isacson og Eva Silvén, *Industriarvet i samtiden*, Forskarrapporter från Nordiska museet (Stockholm: Nordiska museet. Samdok, 1999).

⁵⁵⁰ Norske kunst- og kulturhistoriske museer, *Dokumentasjon av samtid og nær fortid: 1900-talls materiale: rapport fra NKKM's fagseminar 1, årsmøtet i Ålesund 17.–19. september 1982*.

⁵⁵¹ John Aage Gjestrum og Marc Maure, *Økomuseumsboka: identitet, økologi, deltakelse: ei arbeidsbok om ny museologi* (Tromsø: Norsk ICOM, 1988). Økomuseet som modell for industrimuseene kommer jeg tilbake til.

begrepsdiskusjoner som dreide seg om hvordan en skulle forstå hva – og når – samtiden var. Noen konkrete holdepunkter ble likevel gitt, den praktiske tidsavgrensningen av samtiden var «med vilje gjort vag» i NKKMs møte i 1982 til «1900-talls materiale». Fra dette var veien til dokumentasjon og bevaring av industri kort, fordi det som man mente kjennetegnet 1900-tallet var nettopp industri, teknologisk utvikling og den veldige vareproduksjon. De gruppene samtidsdokumentasjonsarbeidet ble delt inn i var klart preget av industrielle sektorer, med noen unntak. Gruppene var jordbruk, fiske/fangst, metallindustri, treforedling, næringsmiddel, kjemisk industri, tekstil, bygg og anlegg, handel, sjøfart, kommunikasjon, service, kultur, offentlig sektor, hjem/familie, etniske minoriteter og håndverk. Og utgangspunktet for selve inndelingen var *yrkesstruktur*, kategorier som sprang ut av det moderne organiserte arbeidsliv. Ut fra dette ble også en egen spesialkomite i NKKM for dokumentasjon av industrivirksomhet dannet i 1983. Sluttrapporten fra spesialkomiteen forelå i 1986 med tittelen *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri?*⁵⁵²

Fra den fremgår det at arbeidet for samtidsdokumentasjon og industridokumentasjon ble til ut fra relaterte prosesser og idéer om reform av museumsvesenet. Komiteens oppgave var å drøfte ulike sider av «dokumentasjon av samtid og nær fortid innafor bergverk, industri, vann- og kraftforsyning samt bygge og anleggsvirksomhet». Denne emnefordelingen var for øvrig basert på Statistisk Sentralbyrås inndeling av næringsstatistikk. Videre skulle komiteen legge frem forslag for å få i gang «arbeidet med industrisamfunnet» i museene.⁵⁵³ Komiteens diagnose for tilstanden i museumsfeltet på 1980-tallet ble at det var en alt for stor dominans av folkemuseumstypen blant de kulturhistoriske museer. Om lag 70 prosent av de kulturhistoriske museene var folkemuseer ifølge rapporten, og de hadde i svært liten grad vært i stand til «å tilpasse seg samfunnsutviklinga». Resultatet var ifølge komiteen at «vi har et museumsvesen der det dominerende antall institusjoner er konsentrert om dokumentasjon av stadig relativt eldre materiale fra stadig mindre

⁵⁵² *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport – april 1986*, (Stavanger: NKKM, 1986).

⁵⁵³ *Ibid.*, 2.

befolkningsgrupper, mens bare et fåtall institusjoner tar opp dokumentasjonsoppgaver knyttet til de stadig voksende befolkningsgrupper». Primærnærings museer hadde ført til at sekundærnæringsene var undertematisert i museene. Begrunnelsen for samtidsdokumentasjon var da at 1900-tallet som periode var underrepresentert i museenes samlinger. Nøkkelordet for 1900-tallet var det «moderne samfunn», og det måtte tas høyde for at næringsstrukturen i samfunnet hadde endret seg radikalt siden etableringene av folkemuseene ved det forrige århundreskiftet.

Hva var det samtidige i samtidsdokumentasjonen?

Samtidsdokumentasjon i denne forstand virket samtidig som en begrunnelse for industrimatikkens berettigelse i museene. Men «presiseringen» av samtid til «1900-tallsmateriale» dekket over et problem som forble uløst, nemlig om forholdet mellom «før» og «nå», og om hvorvidt tendenser og forventninger om fremtidige utviklingstrekk hadde noen plass i dette «1900-tallet»? Var ikke «samtid og nær fortid» nå blitt til det samme? Kaster vi et nøyere blikk på meningsinnholdet i ordet «samtid» i samtidsdokumentasjonen på 1980-tallet, mener jeg vi kan snakke om to ulike betydninger av samtidsdokumentasjon i 1980-tallets diskusjoner. Men for å tydeliggjøre dem, vil jeg også ta med en tredje betydning av begrepet som er av en nyere dato og formulert på et mer prinsipielt teoretisk plan, fordi det viser at samtid ikke bare er en «gitt» tid men også et ord og en symbolsk form som er forbundet med en type tidserfaringer, og at 1980-tallets «samtid» var noe eget. Denne tredje og nyeste varianten er formulert av sosialantropologen Odd Are Berkaak i blant annet artikkelen *Samtidsdokumentasjon: En spøkelseshistorie* fra 2002.⁵⁵⁴ Berkaak definerer samtidsdokumentasjon her som dokumentasjon som er rettet mot det som er «i ferd med å dannes her og nå».⁵⁵⁵ Med det sikter han til fenomener som i en kultur er nye og som ikke har fått en stabil betydning. Det er fenomener, ting eller praksiser som er «underveis» og som det ennå ikke finnes klare og etablerte regler for å forstå, bruke eller delta i. Ifølge Berkaak er dette et alternativ til å forstå samtidsdokumentasjon som et «redningsprosjekt» som skal berge siste rest av en kultur som er i ferd med å

⁵⁵⁴ Odd Are Berkaak, «Samtidsdokumentasjon: En spøkelseshistorie» i *Tingenes tale – Innspill til museologi*, (red.) Kari Gaarder Losnedahl, Anders Johansen og Hans-Jakob Ågotnes (Bergen: Universitetet i Bergen, 2002).

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 186.

forsvinne. I stedet rettes oppmerksomheten mot påfallende fenomener i samtiden, og som velges ut fra en forventning at dette er fenomener som kommer til å bli typiske i fremtiden. Slik sett er det en tydelig foregripende og fremtidsrettet side ved denne formen for samtidsdokumentasjon.

Setter vi nå dette i forhold til betydningen(e) av samtidsdokumentasjon på 1980-tallet, kan vi snakke om samtidsdokumentasjon som dokumentasjon av det truede, av det aktuelle, og av det tendensielle. Den første betydningen er knyttet til en tanke om at det i samtiden finnes rester eller spor av eldre kulturelle fenomener som er i ferd med å forsvinne. Det er dette som gjerne blir kalt «redningstanken», det gjelder å bevare de siste spor før de forsvinner for godt, for det er her også en forventning om hvordan historien vil utvikle seg. Den andre betydningen – som jeg skal komme tilbake til mer i detalj – dreier seg verken om at noe er truet eller at noe er i ferd med å dannes, men om at det eksisterer noe i samtiden som er aktuelt og som derfor er interessant å dokumentere. I dette tilfellet er samtidsdokumentasjon en øyeblikksdokumentasjon, altså et utsnitt av en tid som regnes for å eksistere her og nå. Samtidsdokumentasjon i denne forstand ble oppfattet som relevant i museumsmiljøene fordi det kunne gi et dypere bilde av vanlige og hverdagslige kulturelle fenomener i samtiden. Den tredje betydningen som allerede er anført via Berkaak, retter seg mot fenomener som eksisterer i samtiden, men ennå ikke har en etablert betydning. Eller kanskje det er rettere å si at den har en «skjør» eksistens, for det kan også være fenomener som ikke kommer til å bli etablerte og anerkjente i fremtiden, og forbli marginale.

Poenget er at det er tre ulike former for historisk tid som inngår i de ulike begrepene om samtid, hvor den første i en forstand alltid «kommer for sent» og da ser på samtiden som noe som forskyver det gamle, den andre har en mer «presentistisk» karakter i den forstand at det egentlig ikke har en så stor betydning om museene har en forpliktelse til bevaring av eldre kulturformer, museet og dets arbeid er mer som et medium som skal presentere og overføre et budskap i og til en nåtidig virkelighet, mens den tredje har en interesse i historie i den forstand at den bevisst produserer et kildemateriale til *ettertiden*. Dels er den begrunnet ved at den dokumenterer nåtiden for nåtidens skyld, men det er også en måte å arbeide med historie som er noe

fremoverrettet. Det gjelder mer å «dokumentere noe som er på vei *inn* i historien enn det som er på vei ut [...] hastverket gjelder altså ikke det gamle, men det nye, det som ennå ikke er og som vil forbli referanseløst hvis vi ikke belyser det og setter navn på det».⁵⁵⁶ Med andre ord er det rom for ulike typer tidserfaring knyttet til ett og «samme» begrep, dersom vi i pakt med det teoretiske utgangspunktet i Kosellecks begrep om historisk tid forstår det som noe som kan romme varierende typer selv om de i utgangspunktet kan regnes som like i kraft av å tilhøre en moderne erfaring av avstand mellom erfaringsrom og forventningshorisont.

Denne siste varianten av samtidsdokumentasjon, vil vi i begrenset grad finne i 1980-tallets ordskifte om samtidsdokumentasjon, derimot var både den første og den andre varianten en del av bildet på den tiden. Fra de mer prinsipielle diskusjonene omkring 1980 som var kjent og ble referert til av NKKM, kan en notere seg to artikler, den ene skrevet av den svenske etnologen Sven B. Ek, den andre av den norske etnologen Knut Kolsrud.⁵⁵⁷ Den siste var et tilsvarende til den første, og artiklene gir et innblikk i hvordan samtiden i samtidsdokumentasjonen ble tematisert og ansett som en helt ny arbeidsmåte i kulturminnevernet og museer omkring 1980. For både Ek og Kolsrud gikk problemstillingen ut på hvordan den temporale siden ved dette skulle forstås, hva var forholdet mellom begrepene nåtid og samtid, og hvordan skulle en håndtere den historiske siden ved samtidsdokumentasjonen: hva var dens «bakre grense». Ek forstod nåtiden som den tiden vi lever i her og nå, de siste to til tre år, mens samtiden for ham måtte forstås på en mer historisk måte fordi den ikke var avgrenset til en førstepersons erfaring av hva som er «her og nå», men handlet om hva man til ulike tider regnet som beslektet med ens egen kultur. Da kunne samtiden både strekke seg tilbake til 1950-tallet, eller 1850-tallet, med utgangspunkt i en erfart likhet med 1980-tallets industrialiserte materielle kultur. Dette skillet mellom nåtid og samtid ble også brukt som et grunnlag for det svenske SAMDOK-nettverket, og ble referert til i sentrale dokumenter fra dem som forklarte hva samtidsdokumentasjon var.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 191.

⁵⁵⁷ Sven B. Ek, «Samtid – nutid – forskning,» *Rig* 79, no. 1 (1979). Knut Kolsrud, «Samtid og nåtid – og fortid,» *Samdok-bulletin från sekretariatet för samordning av nutidsdokumentation* (1980).

⁵⁵⁸ Göran Rosander, (red.) *Today for Tomorrow: Museum documentation of contemporary society in Sweden by acquisition of objects* (Stockholm: SAMDOK-sekretariatet, 1980), 5.

Kolsrud på sin side mente at man kunne si «noe om «nåtiden» i dag, og jeg kan si noe om «samtiden» (min samtid). Jeg kan også si noe om Goethes «samtid», men jeg kan ikke referere til Goethes «nåtid».»⁵⁵⁹ Det vil si at han ville bruke det motsatte ord for det Ek brukte for noe av det samme; altså at Eks «nutid» ble betegnet som «samtid», mens Eks «samtid» ble betegnet som «nåtid», dessuten måtte den talende personenes her og nå være det avgjørende, ellers så endte man opp med en samtidsdokumentasjon som kunne gå ganske langt tilbake i tid. Til Kolsruds Goethe er det fristende å svare med Goethes Faust, som i møtet med Helena sier «Now the spirit looks neither backwards nor forwards, the present alone is our happiness».⁵⁶⁰ Erfaringen av samtid og nåtid er begge historisk foranderlig. Verken Ek eller Kolsrud tok høyde for dette. Hvem som hadde «rett» er i denne sammenheng uvesentlig, det viktige er kontrasten til en samtidsdokumentasjon som retter seg mot «det påbegynte» og «ennå ikke værende». Og ser vi på kommentarer til hva samtidsdokumentasjon var og ikke var i NKKM på 1980-tallet, så er relasjonen fortid-nåtid viktigere i oppfatningen av samtid, enn relasjonen nåtid-fremtid som Berkaak går ut i fra. Med Kosellecks metahistoriske begreper kunne en si at begge varianter bygger på en avstand mellom erfaringsrom og forventningshorisont, men der Berkaaks samtid er full av forventning, er Eks/Kolsruds samtid full av erfaring.

Vender vi nå tilbake til den tredelte typologien over samtidsdokumentasjon skissert over, kan det være relevant å spørre om hva forskjellen mellom nummer én og nummer to konkret innebar for industritematikken og hvor den kan plasseres. Forskjellen mellom dem var altså at den første var forbundet med den såkalte «redningstanken», mens den andre var knyttet til et ønske om innsikt i en aktuell side ved samtidskulturen uten å direkte være knyttet til en idé om at det som ble dokumentert var i ferd med å forsvinne eller dø ut. Fra 1980-tallets diskusjoner finnes det konkrete eksempler på begge former for samtidsdokumentasjon, enten i form av planer og idéer til prosjekter, eller i form av gjennomførte prosjekter. Fra diskusjonen i NKKMs tekstilgruppe der blant annet samtidsdokumentasjon av tekstilindustrien hørte hjemme var begge betydninger til stede og det var et uttrykkelig ønske om å komme

⁵⁵⁹ Kolsrud, «Samtid og nåtid – og fortid» 2.

⁵⁶⁰ Referert i Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 109.

vekk fra den første varianten som ble sett på som bundet til en situasjon der man alltid kom «for sent»; «Tekstilindustrien er utsatt i dag, men nedleggingsstrassel må ikke alene være argument for dokumentasjonsarbeid. Det gjelder å skape nye rutiner og framgangsmåter for å hindre at man alltid ligger etter og studerer rester».⁵⁶¹ I stedet skulle en «komme den framtidige fortida i forkjøpet ved allerede å ha dokumentert bedriftstypen før nedlegging blir diskutert».⁵⁶² Denne siste formuleringen er jo noe tvetydig på om den faktisk er samtidig i betydningen uavhengig av en redningstanke. På den ene siden sies det at det er et problem å «ligge etter», samtidig sies det at det er snakk om en «fremtidig fortid», slik at det var en forventning om at fenomenet kom til å forsvinne selv om det ikke faktisk var forsvunnet inn i fortiden.

Spørsmålet er derfor om samtidsdokumentasjon i begge former da måtte forutsette at det var fortiden som var «drivkraften» og motivet for samtidsdokumentasjon når alt kom til alt, enten drev man med samtidsdokumentasjon fordi det fantes eldre kulturspor i samtiden som var i ferd med å forsvinne, eller så drev man med samtidsdokumentasjon fordi samtiden også en gang i fremtiden kom til å bli fortid? Jeg mener imidlertid av man kan dokumentere at en *direkte* interesse for samtiden som var mer eller mindre uavhengig av idéen om å se på samtiden som en fremtidig fortid, også fantes på 1980-tallet, og med tydelig forbindelse til en museal interesse for industri og tekstilindustri. Et slikt prosjekt var en utstilling om jeans/dongeri som ble satt opp på Norsk Folkemuseum i 1982. Denne sprang ut av et større dokumentasjonsprosjekt i regi av SAMDOK i Sverige og Nordiska Museet, og det skulle lages en norsk variant som i likhet med den svenske skulle vise bruken av slike plagg «i dag». Her var det snakk om å opparbeide dokumentasjon gjennom å bruke samme tilnærmingen som markedsundersøkelser av tilstanden på et gitt marked. Gjennom det kunne en finne ut av en rekke statistiske forhold, slik som aldersmessige, kjønnsmessige og sosiale forskjeller knyttet til bruk av en type plagg eller tekstilprodukt. Da var samtidsdokumentasjon en «statistisk riktig stikkprøve på alle landets husholdninger», og det var altså ikke snakk om et fenomen som var i ferd med

⁵⁶¹ Norske kunst- og kulturhistoriske museer, *Dokumentasjon av samtid og nær fortid: 1900-talls materiale: rapport fra NKKM's fagseminar 1, årsmøtet i Ålesund 17.–19. september 1982*, 41.

⁵⁶² *Ibid.*

å forsvinne, og slike produkter var heller ikke *så* nye på denne tiden at det skulle være grunn til å snakke om fenomener som var «i kjømda» (jf. Berkaak). Temporalt sett er det rettere å si at dette var en samtid som tenderte mot å være sentrert rundt en bestemt tilstand eller øyeblikk.

I dreiningen mot samtiden var det også innslag av et kunnskapssyn som hadde et mer positivistisk preg. Samtiden ble sett på som den eneste tidsdimensjonen som var tilgjengelig for en i prinsippet ubegrenset «datainnsamling».⁵⁶³ Viten om fortiden måtte per definisjon være ukomplett og begrenset, man måtte ta det man fikk av opplysninger, mens man i samtidsdokumentasjonen forstått som en øyeblikksdokumentasjon systematisk kunne skape de kilder en trengte. Dette kunne også være tilfellet for den nære fortid, ved at det kunne være anlegg som ennå ikke var forvitret og begynt å oppløses i deler, i motsetning til eldre materielle strukturer som normalt ville være langt mer fragmentert og forfallent. Det var snakk om muligheter for «totaldokumentasjon», og det er i forhold til helhet og totalitet at vi må se diskusjonene om utvalg og representativitet. Desto nærmere en kom «samtiden», desto større ble informasjonstilfanget som kunne dokumenteres og desto vanskeligere – og ikke minst viktigere – ble utvalgs- og representasjonsproblematikken i museene og kulturminnevernet. Oppvurderingen av samtiden hang altså sammen med et kunnskapssyn som la stor vekt på totalitet og sikkerhet, og man kan muligens og si at dette kunnskapssynet selv var en drivkraft mot oppvurderingen av samtiden og komprimeringen av samtiden til «her og nå», fordi samtiden var den eneste tidsdimensjonen som ble regnet som virkelig og eksisterende. Men vi kan ikke snakke om et aktivt «angrep» på fortiden og en uttrykkelig nedvurdering av fortiden til fordel for nåtidens vitalitet – slik Francois Hartog beskriver fremveksten av «presentismen» i Frankrike på 1940 og 50-tallet. Det er heller ikke tegn på den presentismen som Hartog mener er spesifikk for museums- og kulturminnevernfeltet, nemlig at det «fabrikkeres» en fortid ut fra nåtidens behov. I den grad en kan snakke om en dreining mot nåtiden, så var det mer for gjøre museene aktuelle i og med nåtiden, enn som et sted for et aktivt farvel til fortiden i sin alminnelighet.

⁵⁶³ Sven B. Ek, «Samtid – nutid – forskning» 2.

Industrimuseum som økomuseum

Tanken om å reflektere den aktuelle samfunnsutviklingen innevarslet et nytt syn på museene som samfunnsaktører på 1980-tallet. Men hvorfor var nå samtidighet og aktualitet blitt så viktig i å gjøre museene til samfunnsaktører? På 1980-tallet var samtidsdokumentasjon også knyttet til nye idéer om hva et museum skulle være, og det var særlig økomuseumstanken som kan knyttes til en reformbevegelse i museene. Økomuseet som idé ga så inspirasjon til industrimuseer. På 1980-tallet så krysset økomuseets og industrimuseets linjer hverandre, og den første konseptualiseringen av industrimuseet som type i Norge var betinget av idéene om økomuseum. Denne sammenhengen er i dag gått tapt, og det kan være vanskelig å få øye på hvordan industrimuseer var koblet med økomuseer. Det skyldes også at økomuseumsbevegelsen har gått i oppløsning, mens industrimuseene har utviklet seg i egne retninger relativt uavhengig av en idé om økomuseum. I rapporten fra NKKMs spesialkomite for samtidsdokumentasjon og om forholdet mellom museene og industrisamfunnet, trekkes nettopp økomuseet frem som en modell for industrimuseene. I rapporten nevnes Rjukan, Røros, Løten og Suldal som egnet for å utvikles som industrimuseer forstått i lys av økomuseumsidéen. Og økomuseumsidéen dreide seg enkelt sagt om at grensene mellom museum og den virkeligheten museene refererte til, skulle bli mindre slik at museet *virket i den aktuelle virkeligheten*. De museumsbesøkende skulle ikke bare være besøkende, men også *deltakere* som brukte museets ressurser til å utvikle tettere bånd til både tid og sted, historie og lokalsamfunn: «museene omfatter heile lokalsamfunnet».⁵⁶⁴ Økomuseer skulle legge mindre vekt på løsrevne gjenstander, og bevare og bygge videre på kulturminnene *in situ*. Dermed passet også konseptet godt med vendingen i kulturminnevernet mot bevaring av hele kulturmiljøer.

John Aage Gjestrum som var den fremste forkjemper for økomuseer i Norge, skrev i 1985 at økomuseet skulle være et «bindeledd mellom fortid, nåtid og fremtid».⁵⁶⁵ Samarbeidsgruppa for økomuseer i Norge som ble satt ned i 1984, bestod

⁵⁶⁴ *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport – april 1986*, 17.

⁵⁶⁵ John Aage Gjestrum, «1900-tallet – snart forrige århundre. Økomuseet – et bindeledd mellom fortid, nåtid og framtid» *TOTN* (1985).

ikke bare av industrimuseer og industristeder, men også av noen museer i Nord-Norge knyttet til etniske minoriteter. Likevel var den konkrete basis for økomuseene industristeder som var i ferd med å endres, eller der det allerede var nedlagte fabrikkanlegg. For Gjestrum var også et senter like betegnende som benevnelsen museum, på et industrimuseum fundert på økomuseumsidéen: «Begrepet industrikultursenter er lansert for å markere sammenhengen mellom industriens framvekst og velstandsutviklingen i vårt århundre. Vår kulturform i dag er et produkt av industrisamfunnet». Som vi skal se dukket idéen om et *senter* opp også i forbindelse med etableringen av Norsk Trikotasjemuseum, og det var denne senterdelen som skulle gjøre museet til noe annet enn et tradisjonelt museum. Gjestrum beskrev videre den aktuelle situasjonen i industrien som preget av «strukturendringer», som det ville følge økt fritid av. Ut av dette ville også kulturelle aktiviteter få større plass i folk hverdag, som det å delta i økomuseers arbeid. Økomuseene skulle demokratisere, skape identitet og deltakelse. Det prinsipielt viktige for vår problematikk er at økomuseene viser at industrimuseene fremkom på bakgrunn av grunnleggende kulturelle endringer i forholdet til tid og sted. Begge dimensjoner skulle i en forstand bli (behandlet) mer autentisk av museene. Det var en tradisjonskritisk impuls i dette som understøttet argumentene om at økomuseer og (dermed) industrimuseer var en ny type museer, ikke bare tematisk ved å inkludere samtiden, nær fortid eller industrisamfunnet, men også ved at de to fundamentale og tilsynelatende foregitte kategorier tid og sted nå ble gjenstand for mer aktiv inngripen og fortolkning i og med museene.

Bindeleddsfunksjonen museene med dette ble tilskrevet skiller seg både fra etterlikningens temporalitet i Kristiania kunstindustrimuseum og de teknologihistoriske kontinuiteter i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. I forbindelse med 1980- og 90-tallets økomuseumsbevegelse er det ikke lenger snakk om fortiden ut fra en lojalitet til forutgående generasjoner, som i Kristiania kunstindustrimuseum på slutten av 1800-tallet, eller om fortiden som en spire til nåtidens tilstand som i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. Fortiden ble på 1980-tallet heller et element som kunne formes og gis en bestemt funksjon i nåtidens bestrebelser på å skape mening og identitet. Med Gjestrum viser det seg at museenes

forståelse av sin egen rolle med tanke på fortiden endres, museet er ikke lenger et sted for en uendelig akkumulering av fortidens kunstindustri eller tekniske utvikling som i KK eller NTM, men blir selv «oppdaget» som en produsent av fortider og ulike måter å forholde seg til fortiden. Han skrev blant annet at økomuseet skulle være «lokalsamfunnets kollektive hukommelse».⁵⁶⁶ Med økomuseene og med forsøket på å bygge dette inn som en plattform for industrimuseer, så ser man at en *refleksivitet* omkring historisk tid dannes i museene. Det vil si at det fremkommer en annen selvbevissthet om hvordan museene konstruerer og ikke nøytralt representerer fortiden, og at selve nåtiden er et utgangspunkt for synet på fortiden og noe som selv kan produseres ved hjelp av fortiden. Lenger frem antydet jeg at vernearbeidet var motivert av historisk representativitet og slik sett av historiefaglige perspektiver, men det var som nevnt også en annen og dels motstridende tendens i og med vekten på autenticitet og aldersverdi, som mer direkte dreide seg om å etablere et forhold til tiden. Men med økomuseene var det ikke lenger den tradisjonelle oppfatningen av autenticitet i bygningsvernet som opprinnelighet og fravær av endringer det sentrale, men *historisitet* som for Gjestrum var en «konkurrent» til *historie* og historieskrivingens relasjoner til tid. Med historisitet mente Gjestrum etableringen av «sjøl å være i historia, i en sammenheng mellom det som var, det som er og det som skal bli».⁵⁶⁷ Og for ham var det selve historisiteten som ble pekt ut som økomuseets felt. Fortiden slik den blir forstått hos historikerne er en fortid det ikke kan gjøres noe med, men fortiden sett i lys av historisitet «gjør» også noe med den.

I dette lå det en kritikk av den formen for temporalitet som de tradisjonelle folkemuseene ifølge økomuseumsbevegelsen representerte. Jeg vil understreke at denne kritikken ble formulert eksplisitt og direkte *som* en temporal kritikk, for det indikerer at museers forming av tidserfaringen var noe folk i museene selv var oppmerksomme på. For det første så ble de tradisjonelle museene sett på som modernismens tjenere. Ved å opprette reservater for fortiden ble fortiden både fjern og kunstig. Den fjerne fortiden ble med økomuseumsbevegelsen oppfattet som den museale ekvivalenten til modernismens fremskrittstro. I dette lå det også en betydelig

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 13.

⁵⁶⁷ «Fra folkemuseum til økomuseum» *Nordisk museologi* 2001, nr. 1–2 (1993/2001): 39.

mistro til industrialismens rolle i moderniteten, det var det «rasjonelle og fremskrittrettede «moderne» industrivekst-samfunnets suksess» [...] som hadde [...] «ei bakside i form av ensretting og ødeleggelse av menneskets miljø». ⁵⁶⁸ Dette miljøet var både natur og kultur. Med økomuseet som utgangspunkt for industrimuseer, ville følgelig også industrialismens temporalitet og fremskrittideologi ble kritisk tematisert. Industrihistorien her kunne like gjerne fortelles som en forfallshistorie, vekstsamfunnet hadde heller ført til økologisk krise enn til forløsningen av et teknisk-industrielt paradisi.

Det ser ut til at folkemuseenes reservatmodell for fortiden ble gjenstand for kritikk samtidig med at en mer modernitetskritisk holdning slo igjennom i museumsverdenen på 1980-tallet. Med dette kom «nye helhetsperspektiver på vår sivilisasjon», og med det nye perspektiver på tid og sted som grunnbegreper for museene. I orienteringen mot at museene skulle skape historisitet var det også tvil om historiefagets fremstilling av fortiden kunne skape mening av og om å «være i tiden». Gjestrum skriver nemlig også at historisiteten er et menneskelig behov, som peker i en annen retning enn historikerne og *kunnskapen om* fortiden. «Det viktige for historikeren er å finne ut ny kunnskap om historia, å se sammenhenger og oftest vektlegge det som er «rikshistorisk» interessant». Den samme historikeren vil imidlertid kunne ha liten evne til å forstå at for enkeltmennesket i si bygd, er det ikke akkumuleringen av ny *historisk kunnskap* som er verdifull, men etableringen av en *historisitet* [...].» ⁵⁶⁹

Med økomuseet som perspektiv på industri ble også industrimuseet et felt som ble tegnet opp med en langt mer direkte museumsteoretisk plattform enn både kunstindustrimuseene og tekniske museer. Der disse museenes oppfatning av hva et museum var og skulle være ble til som en forlengelse av emneområdene de i utgangspunktet ble etablert rundt, henholdsvis kunstindustri og teknikk, ble økomuseene og industrimuseene i større grad definert ved distinkte *museumsteorier* og ut fra en mer definert og institusjonalisert *museologi* som inneholdt et potensiale for kritisk tematisering av museum og musealiseringsprosesser som sådan. Fremveksten

⁵⁶⁸ Ibid.

⁵⁶⁹ Ibid.

av økomuseumsbevegelsen i Norge viser også at det var forbindelser mellom aktører der og en parallell bevegelse for «ny museologi». Gruppen for økomuseer som først var en seksjon av NKKM, fikk også en tilknytning til MINOM (International Movement for av New Museology).⁵⁷⁰ Dermed var det en kobling mellom en teoretisk utvikling av museologi som fag, og en praktisk-ideologisk utvikling av økomuseet.

Problemstillingen omkring hva et industrimuseum var, fikk altså på 1980-tallet i liten grad utvikle seg i lys av begreper som industrialisme og industrikultur, men ble umiddelbart definert inn i museumskonseptene som kom fra økomuseene og den nye museologien. Industrimuseene var slik sett nye som museer, men i minst like stor grad ut fra museumsform som ut fra museumsinnhold. Gjestrum nevner engasjementet fra arbeiderbevegelsen fra midten av 1970-tallet med arrangement av arbeiderkultur dager, som noe som passer som hånd i hanske med økomuseumsidéen. Museumstiltakene som ble igangsatt omkring arbeiderkulturen i industrimiljøer hadde ifølge Gjestrum «alle tilknytningspunkter til økomuseumsidéene».⁵⁷¹ Økomuseumsidéen utfordret dessuten relasjonen mellom profesjonelle og amatører. Ifølge Marc Maure som var en annen sentral person i økomuseumsbevegelsen, skulle museumseksperter være en «katalysator» og legge til rette for lokalbefolkningers meningsskapende virksomhet.⁵⁷² Historisiteten nevnt over skulle komme nedenfra. Det var snakk om kulturelt demokrati, økologisk og tverrfaglig (les helhetlig) perspektiv, og en frigjørende pedagogikk. Økomuseet var en «alternativ folkelig museumsmodell for nye grupper i Norge som ønsket å ivareta og bevisstgjøre seg sin kultur: – kystbefolkningen, industriarbeiderne, og samiske lokalsamfunn og folkegrupper».⁵⁷³

Inngangen til industrimuseet som ny museumsform på 1980-tallet var i dette perspektivet alt annet enn lengsel tilbake til fortiden og ser ut til å ha hatt lite å gjøre med forestillinger om et etterindustrielt samfunn eller avindustrialisering som en trussel mot samtidens kultur og samfunn. Like mye som slutten på noe gammelt, ble

⁵⁷⁰ «Økomuseer i Norge» i *Økomuseumsboka – identitet, økologi, deltakelse. En arbeidsbok om ny museologi*, ed. John Aage Gjestrum og Marc Maure (Tromsø: Norsk ICOM, 1988), 162.

⁵⁷¹ «Fra folkemuseum til økomuseum,» 44. Se også Bjørn Edvardsens bidrag i *Økomuseumsboka om Industriarbeidermuseet*.

⁵⁷² Marc Maure referert i «Økomuseer i Norge,» 158.

⁵⁷³ Ibid.

samtiden sett på som begynnelsen på noe nytt.⁵⁷⁴ Det var en endret erfaring av hva samtiden var og hva samtidighet var som motiverte oppfatningen av industrimuseer som økomuseer. Det som imidlertid ble oppfattet som i krise, var moderniteten:

den bastante utviklingsoptimisme og fremskrittstro som dominerte vår kulturform frem til omkr. 1970, har i dag overlevd bare i spesielle industri-teknokratiske og andre fanatiske, skjermede miljøer. Samtidig opplever vi at mange vil flykte til fortida, - til en nostalgi, der en ønsker å gjemme seg bort i stedet for å ta del i vår generasjons utfordringer.⁵⁷⁵

En fortid som var nøytralisert og idealisert var altså ikke noe mål for økomuseumsbevegelsen. Tvert imot skulle forholdet til fortiden formes ut fra det den aktuelle samfunnstilstanden krevde, nemlig museumsprosjekter som inntok arbeidsmåter som kunne støtte dannelsen av historisitet og motvirke det senmoderne stedstap. Men det var her heller ingen nostalgi for det fremtidsforholdet som hadde preget industrialismen i første halvdel av 1900-tallet. Den forventningshorisonten som gjorde seg gjeldende her var mer grunnet på økologi enn industrialisme.

Samtidig var økomuseet et slags oppgjør med den omfattende musealiseringen som et nytt karaktertrekk ved kulturutviklingen på 1980-tallet. Og det var særlig musealiseringen – eller egentlig *museifiseringen* – som var knyttet til nostalgiske lengsler etter fortiden og til «allmenne trivselsverdier» som var en «dårlig» form for musealisering. De museologiske og kulturteoretiske referansene til Gjestrum er i så måte megetsigende. Kulturkritikere som Neil Postman og Jean Baudrillard ble trukket inn som ressurser for en ny museumstenkning. På den ene siden innebar da musealisering å tilkjenne et objekt et evig liv. Det ble gjort tilsynelatende bare ut fra dets fortidige betydning. På den andre siden innebar musealisering å tillegge objektet et helt nytt meningsinnhold ut fra et «sosialt/kulturelt spill i nåtida».⁵⁷⁶ Musealisering

⁵⁷⁴ Jf. som tidligere er nevnt om det etterindustrielle samfunn som en del av en forventningshorisont, Ågotnes, «Kva har skjedd med industrisamfunnet?»

⁵⁷⁵ Gjestrum, «Fra folkemuseum til økomuseum» 49.

⁵⁷⁶ «Kan vi verne et telefonnummer? Om å velge framtidens kulturarv» *Nordisk museologi* 2001, nr. 1–2 (1997/2001): 73. Opprinnelig publisert i *Fortidsvern* 1997/4.

ble i dette perspektivet sett på som en makt til å sette noe i en tilstand der det verken kan forandres eller dø; det blir forsteinet i en levende tilstand.

Med musealiseringen forstått som å holde tingene kunstig i live, skjedde det motsatte av intensjonene om å gjøre historien viktig og levende ifølge Gjestrum. Å redde fortidens virkelighet førte til økt virkelighetsfjernhet, nostalgi var ikke det samme som historisitet. Derfor måtte en være klar over at autentisitet var noe som ble skapt i samtiden «Historien er våre handlinger – nå», som det het, og museet skulle være del av en kontinuerlig omforming av samfunnet som det må ta høyde for.⁵⁷⁷ Ifølge Hugues de Varine som var en av de sentrale inspirasjonskildene for den norske økomuseumsbevegelsen, skulle museet være et observatorium for endringer, og studere moderniseringens konsekvenser på verdier og tradisjoner, og ut fra det være klar til å intervenere og skape kontinuiteter over tid.⁵⁷⁸ I en beskrivelse av museumsarbeidet som noe knyttet til etableringen av historisitet, konkluderer Gjestrum med en parafrasering av det Hartog kaller presentismens filosofi frem for alle, nemlig eksistensialismen; «Mennesket er nå ikke lenger det det har vært (i fortiden), og det er nå det det ennå ikke er (blitt i framtiden)».⁵⁷⁹ Det var nåtiden som var historiens viktigste dimensjon.

Stedstap og kulturminnevern

De uttrykkelige målene i økomuseumsbevegelsen om å bruke museumsformen som et redskap til å skape meningsfulle relasjoner til tid og sted, lar seg ikke direkte påvise i de første konkrete planer som ble lansert for et trikotasjemuseum og senter i Salhus. Men tilnærmingen til tid og historie har klare fellestrekk med økomuseumsbevegelsens ønske om å bryte ned skillet mellom museum og virkelighet, og med måten *sted* ble utpekt som et nytt arbeidsområde for museene. Som nevnt tidligere var en fremtredende side ved utpekingen av Salhus Tricotagefabrik som mulig industrimuseum i 1987 dets autentisitet og dets identitetsverdi. I 1989 kom en ny og mer konkret plan for et trikotasjemuseum og tekstilsenter i Salhus, der måten å se på

⁵⁷⁷ Gjestrum og Maure, *Økomuseumsboka: identitet, økologi, deltakelse: ei arbeidsbok om ny museologi*, 170.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 35.

⁵⁷⁹ John Aage Gjestrum, «Ur fyra plandokument,» *Nordisk museologi* 2001, nr. 1–2 (2001): 83. Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 111.

stedet betydning for museet stemmer godt overens med måten sted generelt ble viktigere i tenkningen om kulturminnevernet og innenfor den nye museologien som vokste frem på 1980-tallet. Planen gikk nå spesifikt på hvordan det nye museet i Salhus skulle utformes, hva var det som fantes der og hvordan kunne en bruke det til museumsformål?⁵⁸⁰

Igjen ble det fremhevet at ved siden av historisk representativitet så hadde Salhus høy verdi for identiteten på stedet. Fabrikkens pregning av tettstedet fremdeles var godt synlig, slik bygninger og miljø fra stedets industrihistorie kunne regnes som autentisk. Ved siden av autenticitet knyttet til sted, var det en mer instrumentell og kommersiell begrunnelse for et museum eller et senter. Et tekstilsenter skulle ivareta en kobling mellom «kultur og næring», ved at senterdelen skulle drive med småskalaproduksjon for salg i museet og til private kunder, bedrifter eller offentlige institusjoner etter avtale. Dette skulle være produkter med spesielle kvaliteter og design som ikke var tilgjengelige ved «ordinære tekstilbedrifter».⁵⁸¹ Man så også for seg å etablere mindre kunsthåndverksbedrifter i lokalene, og det var snakk om å gi opplæringstilbud til studenter innen tekstilfag og samarbeide med høyskoler, videregående skole og med husfliden.

En kombinasjon av et slikt senter og museum ga prosjektet en noe annen inngang til tid og historie, enn et de tradisjonelle former for kulturhistoriske museer. Med et senter var det samtidens kommersielle hensyn som ble satt i sentrum, og muligheten for å etablere næringsvirksomhet og arbeidsplasser i tilknytning til museet og de gamle maskinene og produksjonslinjen. I dette lå det også et syn på Norsk Trikotasjemuseum og Tekstilsenter som noe nytt: «Interimstyret har et ønske om et moderne, aktivt senter/museum som kan gi grunnlag for nyetableringer innenfor bransjen, men som også kan drive småskalaproduksjon av ulike produkt eller halvfabrikata i samarbeid med håndverkere, kunsthåndverkere, husflidsnæringen, andre museum etc.»⁵⁸² Sett opp mot idéene om industrimuseum som økomuseum, brøt denne kommersielle vrien på relevans i samtiden mot oppfatningen av økomuseets

⁵⁸⁰ Atle Ove Martinussen, *Plan for etablering av Norsk Trikotasjemuseum og tekstilsenter i Salhus* (Bergen: Interimstyret for trikotasjesenter og museum i Salhus, 1989).

⁵⁸¹ *Ibid.*, 44.

⁵⁸² *Ibid.*, 15.

aktualitet som noe knyttet til lokalt samfunnsarbeid og meningsdannelse. Et fellestrekk var likevel intensjonen om å lage en institusjon som skapte kontinuitet:

«Kombinasjonen museum og tekstilsenter er et forsøk på å knytte historie, nåtid og fremtidsrettet virksomhet sammen».⁵⁸³ Men kontinuiteten her var mer knyttet til bevaring av kunnskap og å holde en økonomi rundt tekstilproduksjonen i gang, enn til en idé om et museum som skulle tilfredsstillende eksistensielle behov for historisitet. Økomuseumsbevegelsen etterlyste en aktiv rolle for museene, men ut fra en samtidsdiagnose der problemet heller var hvordan en skulle håndtere økologiske kriser og mer fritid enn å legge til rette for mer produksjon og mer arbeid. Planen for trikotasjemuseet ble i 1989 altså formulert relativt fjernt fra ideer om ny museologi og økomuseer, selv om idéene som vi har sett var en del av å åpne opp industrien som et felt for kulturminnevern og museumsdrift.

Denne senterfunksjonen ble imidlertid aldri realisert, og som vi skal se ble rekonstruksjonen av produksjonslinjen i museet på 1990-tallet foretatt ut fra mer restaurerings- og museumsfaglige begrunnelser enn ut fra en idé om et museum som også var et senter. Et annet moment som passet bedre med ny museologi og idéen om museer som en samfunnsaktør, var vendingen mot det lokale og mot det stedsspesifikke da Norsk Trikotasjemuseum ble dannet. Helt fra omkring 1980 ble industrimuseet sett ut fra to forhold som fremdeles er en del av grunnlaget for slike museer, for det første at dokumentasjonsarbeidet skulle være helhetlig og kontekstuell, og at slike museer var basert på levninger og materielle spor etter industrien og mindre på tradisjonelle samlinger av løse gjenstander. Sammensmeltningen av kulturminnevern og museum er som allerede nevnt karakteristisk for industrimuseene, men kan utdypes noe mer i lys av måten en endret måte å se på sted og territorium ble en del av et nytt museumsbegrep på 1980-tallet. At museum kunne være et redskap til å forme tidserfaringer, så vi med vektleggingen av museet som en arena der en skulle finne ut av nye måter å være i historien på. Fortiden skulle ikke være et reservat, men i kontakt med nåtidens utfordringer. Men museets virkning på tidserfaringer hadde også å gjøre med at det kunne forme måten en skulle se på steder og gjenstander. Hvordan?

⁵⁸³ Arkiv NT (perm «MIKA»).

Ut fra Gjestrums og økomuseumsbevegelsens tekster viser det seg at beskrivelsen av det moderne *stedstap* var en parallell til kritikken av modernitetens atskillelse av fortid og nåtid. Et museum som arbeidet ut fra den nye museumstenkningen skulle skape tilhørighet til det stedet museet arbeidet med. Ifølge Gjestrum hadde det moderne industrisamfunnet kuttet menneskers bånd til *hjemstedet* i og med at det da ble oppfattet som et sted å reise vekk fra i tråd med «målsetninger om optimal mobilitet».⁵⁸⁴ Mot denne atskillelsen skulle økomuseet arbeide ut fra at mennesker hadde et behov for å kjenne og forstå det sted der de kanskje tilbringer mesteparten av sitt arbeids- og sosiale liv». Å bo et sted var å bebo et sted i en kvalitativ forstand, og det var ut fra tilknytning til stedet at mennesker kan bli «aktører i verden, ikke bare tilskuere».⁵⁸⁵ Betoningen av menneskets stedsbundethet ga også et bestemt utgangspunkt for hvordan museene håndterte temporalitet. Fortiden ble langt mer knyttet til rommet og til det nære miljø, enn til løsrevne gjenstander som skulle danne bilde av «utviklingen» (som i Norsk Teknisk Museum) eller gi innblikk en fortid som kunne komme fra et hvilket som helst sted (som i Kunstindustrimuseet). Gjestrum setter opp en motsetning mellom folkemuseenes forestillinger om en nasjon og ett folk, og økomuseenes arbeid med *befolkningen* og et *lokalsamfunn*. Det «tradisjonelle museet» var en bygning med gjenstandssamlinger, det nye museet blir en prosess i et territorium med en overlevert natur og kultur, der innbyggerne eller befolkningen er medprodusenter av stedets mening og kollektive minner knyttet til det.

Lokalitet, miljø og regioner var også viktige komponenter i opplegget for vurdering av tekniske og industrielle kulturminner slik det ble utarbeidet av Norsk Kulturråd på midten av 1980-tallet. Bevaringsplanen som nevnt over skulle baseres på fire punkter, først anleggets tilknytning til miljøet, så betydning av anlegget i den historiske utvikling både i «landssammenheng og i det enkelte distrikt», at planen skulle omfatte et representativt utvalg anlegg, og at det skulle være en distriktsmessig fordeling karakteristisk for vedkommende distrikt.⁵⁸⁶ For Salhus sin del har vi sett at anleggets tilknytning til miljøet ble det viktigste verneargumentet, og i planen fra 1989

⁵⁸⁴ Gjestrum, «Fra folkemuseum til økomuseum,» 37.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport – april 1986*, 19.

ser man også at stedsdimensjonen tillegges stor vekt. For det første var det fabrikkens pregning av stedet Salhus som ble fremhevet, fabrikken og stedet var mer eller mindre ensbetydende og det var dette industrielle totalmiljøet som også ga det verneverdi. For det andre ser vi at museumsdannelsen i Salhus var sammenfiltret med en omdefinering og en formell omregulering av hele tettstedet til et spesialområde for vern.

Fylkeskonservatoren i Hordaland hadde i 1987, altså før den formelle museumsetableringen tatt initiativ ovenfor Bergen kommune for å få Salhus markert som et verneverdig industrimiljø i kommuneplanen. Dette initiativet ble fulgt opp i planen for museet fra 1989 der det står at SEFRAK-registreringene av bygningene i Salhus skal ligge til grunn for arbeidet med spesialregulering for vern. SEFRAK (Sekretariatet for registrering av faste kulturminner i Norge) gjennomførte et omfattende registreringsarbeid av faste kulturminner i tiden mellom 1975 og 1995. Der ble det registrert kulturminner fra før 1900, men registeret ga ikke og gir ikke automatisk noen verneverdi. For vår del betyr dette at museumsprosjektet dermed ble direkte knyttet til begrepet om *faste kulturminner*, og det var en del av apparatet for beskrivelse av kulturminner som ledet frem mot en særskilt reguleringsstatus for Salhus.

I 1997 ble det satt i gang en prosess fra Bergen kommune og Byantikvaren i Bergen der det ble laget et såkalt kulturminnegrunnlag for Salhus. Dette skulle danne grunnlag for en ny reguleringsplan for Salhus som endelig ble vedtatt i 2005, der hensynet til vern av «områder med kulturhistorisk betydning» var innarbeidet.⁵⁸⁷ Dokumentene fra planprosessen viser at begrepet om «kulturminnemiljø» var viktig for beskrivelsen av Salhus. Det var som helhetlig kulturmiljø utviklet dels rundt strandstedet Salhus, dels rundt industristedet, som berettiget endring av reguleringsplanen for Salhus. Den gjeldende reguleringsplanen var fra 1951 og var utdatert, og la opp til moderne bybebyggelse og sanering av eldre trebygninger, og var ikke «hensiktsmessig for vern av kulturminner». I kulturminnegrunnlaget fra 1997 ble dessuten fabrikk og bolig rundt Salhus Trikotasjefabrikk beskrevet som et eget «identitetsområde», ved siden av strandstedet og hus med tilknytning til gårdsdrift. Økomuseet som Gjestrum fremstilte som et middel mot det moderne «stedstap», hadde

⁵⁸⁷ Reguleringsplan for Salhus, rapport 10.01.2002.

klare fellestrekk med begrunnelsene for omreguleringen av Salhus på 1990- og 2000-tallet. *Identitet* og *kulturmiljø* var relativt nye begreper i kulturminnevernet ved inngangen til 1980-årene, på 1990-tallet var industriminnene en etablert del av det profesjonelle antikvariske apparat, og begreper om identitet, kulturmiljø og steds kvalitet var blitt mer eller mindre selvsagte begreper som kunne begrunne hvorfor industriminne var verneverdige.⁵⁸⁸

Dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum kan slik plasseres midt i sentrale utviklingstrekk i museumshistorien på slutten av 1900-tallet, og som kulturhistorikeren Anne Eriksen skriver i *Museum – en kulturhistorie*, så var dette en tid da museene ikke lenger skulle re-presentere men (tilsynelatende) direkte *presentere* ekte gjenstander i et ekte miljø. Grensene mellom museet og omverden skulle bli mer gjennomtrengelige og porøse.⁵⁸⁹ Dette passer godt med den økomuseale impulsen i dannelsen av industrimuseene.

Bevaring, restaurering og sikring som temporale begreper

Forbindelsen mellom museumsdannelse og vern av bygninger og anlegg i Salhus plasserer Norsk Trikotasjemuseum i skjæringspunktet mellom museumsvesenet og kulturminnevernet. Implikasjonene av dette for museumsprosjektet kommer jeg mer direkte tilbake til i neste kapittel. Men det er allerede her mulig si litt om hvilke begreper som da omkranset museets arbeid med bevaring av fabrikken. En ting var begrunnelsen for trikotasjefabrikkens verneverdi, en annen ting var de ulike strategier som har blitt brukt i utøvelsen av vernet. Også i vernestrategiene kommer det bestemte varianter av historisk tid til uttrykk, og i Norsk Trikotasjemuseum kan vi snakke om tre strategier som dels har eksistert side om side og dels forskjøvet seg over tid. Ser vi på museet helt frem til i dag kan vi snakke om bevaring, restaurering og sikring. Mer konkret så ser det ut til at det har gått fra en vekt på restaurering på 1990-tallet, til en økende vektlegging av sikring fra etter omkring 2010 da såkalte Risiko- og sårbarhetsanalyser (heretter ROS-analyser) og sikringsplaner ble en vesentlig del av

⁵⁸⁸ Ibid; «En av de interessante utfordringene for planarbeidet er å legge rammer som inviterer til revitalisering samtidig som de stedlige kvalitetene tas vare på og videreutvikles. [...] Salhus er et lokalsamfunn med klar identitet».

⁵⁸⁹ Eriksen, *Museum – en kulturhistorie*, 109.

museumsarbeidet. At industriminnene og industrimuseene allerede i utgangspunktet (hos Kulturrådet og NKKM) ble knyttet til bevarings spørsmål og ikke til rekonstruksjon eller restaurering av fortidige materielle strukturer man bare hadde fragmenter eller rester tilbake av, sier i seg selv at den fortiden det her var snakk om ikke var sjelden men tvert imot relativt omfattende. Derfor var det på 1980- og 90-tallet mye snakk om utvalgs kriterier og historisk representativitet og ikke om å restaurere og forsøke å gjenskape fortiden slik en kan se i for eksempel 1800-tallets restaurerings praksis. *Det* som skulle bevares var i utgangspunktet anlegg ut fra dets samtidige tilstand, ikke ut fra en idé om historisk storhet eller betydning som det kunne tilbakeføres til.

I forbindelse med museer dannet omkring tekstilindustrien var det således ikke bygningene etter den store tekstilbedriften *Arne Fabrikker* som ble utgangspunktet for bevaring, men den langt mindre *Salhus Tricotagefabrik* som i utvalgsøyeblikket var i en mer komplett tilstand enn Arne Fabrikker. En rekonstruksjon av Arne Fabrikker var uaktuelt fordi ut fra bevaringsøyemed så var Salhus Tricotagefabrik et bedre alternativ, selv om en lett kan argumentere for at Arne Fabrikker historisk sett var viktigere. Rapporten fra NKKM i 1986 satte opp et hierarki i bevaringsarbeidet ved industrimuseene som illustrer dette. Øverst var bevaring av komplette anlegg som kunne «demonstreres i funksjon». Derest kom mer eller mindre komplette anlegg som ikke kunne kjøres, eventuelt med tilhørende bygningsmiljø. Så var det bevaring av produksjonsutstyr og produkter «løsrevet fra de opprinnelige omgivelser». Og til slutt kom bevaring gjennom modeller. Det siste var jo egentlig ikke bevaring i det hele tatt men rekonstruksjoner, som da i realiteten var diskreditert som vernestrategi fra 1910-20-tallet da autentisitet sidealet ble et argument mot restaurering.⁵⁹⁰ Nåtiden kunne ikke fritt «finne opp» hvordan det hadde vært i fortiden.

Men selv om Norsk Trikotasjemuseum ble dannet over den nedlagte Salhus Tricotagefabrik fordi det var i overenstemmelse med den prioriterte formen for bevaring, nemlig helhetlig anlegg med fungerende maskiner i et opprinnelig kulturmiljø, så ble det likevel drevet omfattende restaureringsarbeid ved anlegget. Selv om fabrikk anlegget var delvis funksjonelt slik det var ved nedleggelse, så ble det satt i

⁵⁹⁰ *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport – april 1986, 25.*

gang et restaurerings- og innsamlingsarbeid på 1990-tallet som skulle gjøre det så komplett som mulig. Men hvordan ble da autentisitetssidealet håndtert og var det nødvendigvis en motsetning til restaurering, slik det ble da aldersverdi slo gjennom som sentralt vernekriterium i kulturminnevernet i begynnelsen av 1900-tallet? Hvis autentisitet var så viktig som vi får inntrykk av i de første rapportene om Salhus Tricotagefabrik, hvorfor var ikke da restaurering og bevaring gjensidig utelukkende strategier i museets faktiske vernearbeid?⁵⁹¹ Sameksistensen av bevaring og restaurering må sees i lys av den særegne oppmerksomheten som det funksjonelle aspektet ved industriminne fikk. Industri ble først og fremst forstått som en produksjonsform knyttet til fabrikker og kompliserte teknologiske prosesser. Som det ble skrevet i Norsk Trikotasjemuseum var det «den ekstreme prosessorienteringa» i industrien som dannet utgangspunktet for restaureringsarbeidet og for vektleggingen av maskiner og teknologi som en kjerne i industrien.⁵⁹²

Produksjonsprosessen ga et håndfast referansepunkt for restaurering, og dermed ble også den historiske rekonstruksjon rettet mot produksjonsutstyr og anlegg. Noen eksakt datering av når fabrikken skulle tilbakeføres til, ble det da heller ikke gitt. I prinsippet kunne jo dette vært begynnelsen, midten eller slutten av fabrikkens historie, eller ut fra sosialhistoriske holdepunkter eller milepæler i stedsutviklingen. I stedet ble funksjonalitet og maksimal teknologisk kompleksitet i produksjonslinjen i praksis et holdepunkt for autentisitet. Produksjonslinjen i «originalen» gikk fra mottak, rensing og vasking av ull og bomull, farging, blanding av ulike fibersammensetninger og tilsetning av fettstoff, karding, spinning, spoling og tvinning av garn, strikking av stoff, tilskjæring, søm, etterbehandling og pakking. «Kopien» – altså museet – la seg tett opp til den og viste og viser fremdeles i dag, karding, spinning, spoling, tvinning, strikking, tilskjæring og søm. Her ble det «laget» en originalitet og en referanse til fortiden, som kan minne om måten tradisjonelt restaureringsarbeid foregikk. Idéen om en egenart knyttet til industriminners aldring i form av funksjonsendring fremfor materialforvitring, slik det ble ytret av Norsk Kulturråd i 1988 fikk små praktiske

⁵⁹¹ Denne motsetningen eksisterte fra omkring 1910/20-tallet i og med Riksantikvaren, Dag Myklebust, «Tre restaureringer sett i historisk perspektiv» i *Kulturarv og vern. Bevaring av kulturminner i Norge*, (red.) Dag Myklebust (Oslo: Universitetsforlaget, 1988), 32.

⁵⁹² Norsk Trikotasjemuseums arkiv, 1994.

konsekvenser for måten vernet av Salhus Tricotagefabrik ble uformet på. Det vil si at en museumsdannelse som mer usminket overleverte det nedlagte fabrikkkanlegget *som forfallent* eller *som forlatt* var en uaktuell tilnærming i dette tilfellet. I stedet har det siden tidlig 1990-tall og frem til 2014/15 da Riksantikvaren anså restaureringsarbeidet som ferdigstilt, foregått omfattende istandsettingsarbeider av et anlegg som ved overtakelse var svært forfallent.⁵⁹³

La meg utdype hva dette kan betyr med tanke på historisk tid i lys av industriminnevernets plass i forhold hovedlinjer i 1900-tallets verneideologier. Aldersverdiens kjennemerke var ifølge Riegl forfallets tegn - eller «Symptome des Vergehens» - synlige tegn på kulturminners forvitring. Historisk verdi var det motsatte og var et perspektiv der tegn til oppløsning ble misbilliget og oppfattet som forstyrrende for kulturminnets verdi. I dette ligger et *resonnement* om tid og forgjengelighet som kom inn i fortidsvernet på kontinentet og i Norge tidlig på 1900-tallet og som siden – men særlig på 1980-tallet fikk nye aktualitet gjennom den nevnte «kriteriedebatten – har vært en del av bakteppet for hva slags forhold til fortiden kulturminnene skal gi. «Forfallets tegn» er i dag i liten grad en del av Norsk Trikotasjemuseums måte å forvalte kulturminnet Salhus Tricotagefabrik, på grunn av restaureringslinjen som museet fulgte særlig på 1990-tallet, og fordi en slik «anti-restaureringslinje» i praksis vil bli balansert mot bevaring all den tid det finnes vernepraksiser som forlenger tingenes naturlige forfall.⁵⁹⁴ Det som er interessant med Riegl og gjenopptakelsen av verditenkningen i den i norsk verneteori på 1980-tallet, er at forskjellen mellom aldersverdi og historisk verdi er en forskjell på synet på hvordan tiden skal erfares, og på hvordan forholdet mellom tidsdimensjonene skal prioriteres.

Her kan vi peke på «liv og død»-retorikken som et element i forståelsen av fortid som vi har sett i forbindelse med museene som er behandlet tidligere. Det som er spesielt her er vel omfavnelsen av den døde fortiden, eller oppfatningen av fortiden *som* noe dødt. Denne tenkemåten ble plukket opp av riksantikvar Harry Fett fra Riegl allerede i 1912. Fett skiller mellom bevaring og restaurering ut fra et skille mellom

⁵⁹³ *Forvaltning av teknisk-industrielle samlinger*, (Bergen: Norsk Trikotasjemuseum, 2014).

⁵⁹⁴ Riegl, *Der moderne Denkmalkultur – sein wesen und seine entstehung*, 23.

døde og levende minnesmerker. De «døde minnesmerker, de som var forlatt av vor tid, som vor tid ikke hadde praktisk bruk for, gjaldt det at *bevare*, ikke restaurere, de levende, de som var i bruk, de maatte man ha lov til at restaurere». ⁵⁹⁵ Hos Riegl gis de døde eller egentlig *døende* minnesmerkene en prioritet, fordi aldersverdien til minnesmerkene består i at de viser en naturlig prosess av tilblivelse og forfall: altså ikke bare fortiden men det tidslige ved historien i seg selv. Det som appellerer til 1900-tallsmennesket ifølge Riegl er at mennesker slik kan speile sin egen eksistens i minnesmerkene, de er som oss naturlige organismer med en avgrenset livssyklus. I denne livssyklusen skal mennesker ikke gripe inn i, verken for å forsinke eller fremskynde. Idéen var at det levende blir til som en fullkommen helhet, men at det over tid blir ufullkomment. Man bygger ikke ruiner, skriver Riegl (om 1900-tallet), men sluttede verk, og mens restaureringen orienterer seg tilbake til det helhetlige verket slik det var da det ble til, så orienterer bevaringen seg mot å la verket brytes ned naturlig over tid. For Riegl var 1800-tallet restaureringens tid, mens moderniteten og 1900-tallet var bevaringens tid, altså aldersverdiens århundre.

Det er lett å se at det i dette også lå et syn på at kulturminner er en måte å erfare tiden på, de kan motvirke, bekrefte eller fremskynde tiden forstått som forgjengelighet. Dersom man skulle plassere Norsk Trikotasjemuseum i forhold vektleggingen av bevaring kontra restaurering så kan en si at det fordelte seg på hva som forgikk «innenfor» og «utenfor» museets vegger, mellom produksjonslinje og kulturminne. Museets historiske verdi ble myntet på det som var innenfor av maskiner og teknologi, mens museets autentisitetensverdi og identitetsverdi ble produsert ut fra fabrikkens relasjon til omgivelsene – her fikk det tradisjonelle synet på å bevare i den tilstand det var overlevert en større betydning enn i det første tilfellet, selv om det i ganske begrenset grad har vært en «ruinestetikk» som museet selv har drevet frem. ⁵⁹⁶ I både Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum var museets «utside» mindre relevant. Sted, lokalitet eller kontekst var av underordnet betydning fordi en her drev med gjenstadssamlinger på et mer tradisjonelt musealt vis. I industrimuseene ble gjenstandsbevaring direkte knyttet til kontekst. Det unike ved gjenstandene i

⁵⁹⁵ Fett, «Vernet av fortidsmindesmerker» 24.

⁵⁹⁶ Som vi skal se i neste kapittel kan en viss industriruinestetikk spores i publikumsfotografier.

industrimuseene var ikke at de var «den første» eller «forbilledlige», det var rollen de hadde som deler av en helhet – i et kulturmiljø og som en del av en produksjonssammenheng – som gjorde dem bevaringsverdige, og som også berettiget restaureringsstrategier som skulle tilbakeføre fabrikken til slik den en gang hadde vært i fortiden.

På slutten av 2000-tallet kom det til et nytt moment som kan forstås som et ytterligere kompliserende sjikt i måten historisk tid kom til uttrykk ved Norsk Trikotasjemuseum; bevaring ble sett i sammenheng med risikohåndtering. ROS-analyser, sikringsplaner og beredskapsplaner kan muligens fremstå som uvesentlige når det gjelder innholdet fremstillingen av industrihistorie ved Norsk Trikotasjemuseum, men samtidig gir slikt et hint om hva slags tidsoppfatning som nå legges til grunn for bevaringsarbeidet her som i andre museer. Å forhindre skade på samlinger og kulturminner i form av brann, vannskader, skadedyr etc., er noe som lenge har vært en selvsagt del av museenes arbeid og uttrykkelig formulert som en del av «museumsteknikk» i for eksempel Hans Aals kjente veiledning i museumsarbeid fra 1925.⁵⁹⁷ Slikt sikringsarbeid ble da også gjort ved Norsk Trikotasjemuseum fra begynnelsen i form av å forhindre brann, ras, og vann- og flomskader. Risikohåndtering og egne ROS-analyser slik det ble forstått fra rundt 2000-tallet er imidlertid noe som ser ut til å stamme fra et senmoderne historisitetsregime. De om lag siste ti års tid er det utarbeidet sikringsplaner for museet der ROS-analyser inngår som en del av grunnlaget for sikringsplanen. Til dette er det også utarbeidet veiledere fra Kulturrådet, og dersom Kulturrådet skal støtte museene med sikringsmidler kreves det slike planer.⁵⁹⁸

Dersom vi følger Hartogs måte å skille ut risiko som en del av et nyere historisitetsregime så er det måten nåtiden settes i forhold til fremtiden som kjennetegner sikkerhet- og risikotenkningen som en måte å erfare tiden på. Som en type forventingshorisont så er den negativ og knyttet til usikkerhet omkring fremtiden.⁵⁹⁹ I en usikker verden er det vanskeligere å projisere et bilde av en bestemt

⁵⁹⁷ Aall, *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: kort veiledning*.

⁵⁹⁸ Jf. <http://www.kulturradet.no/documents/10157/7d9b0d36-a6c8-4b69-9a89-e62a24c93278>

⁵⁹⁹ Hartog, *Regimes of Historicity – Presentism and experiences of time*, 202.

utvikling som går i en bestemt retning. I stedet tegnes det opp ulike mulige scenarier i fremtiden som kan utgjøre en risiko. For Hartog er slike risiko- og sikkerhetsvurderinger en ekspansjon av nåtiden, altså en fremtid som egentlig springer ut av og holder seg innenfor rammene av nåtiden. De moderne fremtidsprosjeksjonene var også betinget av nåtiden, men tillot en større grad av brudd og annerledeshet i konsepsjonene av fremtiden. Vi ser inn i fremtiden og kan vurdere langtids effekter av handlinger i nåtiden, men uten brudd eller revolusjonære endringer som skulle bringe oss dit. Med risikostyringen er tanken om at fremtiden kan bli helt annerledes enn nåtiden forlatt, til fordel for risikominimerende teknikker. Med tanke på fortidens betydning, svarer risikologikken til idéen om kulturarv. Kulturarven skal beskyttes ikke fordi den i fremtiden vil bli vitnesbyrd om en helt annen tid, men fordi en i ettertiden skal kunne se og erfare de samme tingene som her og nå. Dette stemmer også med det Anne Eriksen skriver om kulturarv. Den innebærer en sterk nåtidsorientering, det er det som passer inn i nåtidens selvforståelse som får plass i kulturarven.⁶⁰⁰ Fortider som representerer stor grad av fremmedhet blir enten domestisert ved å tolkes inn i kulturarvens «relevans» for i dag eller ganske enkelt oversett.

For Norsk Trikotasjemuseums del så har kulturarvs- og industriarvsordene fått mindre betydning, selv om bruken av ordet «industriarv» og «verdensarv» omkring industriminne har blitt relativt utbredt i feltet som sådan.⁶⁰¹ Men som et element i å forstå hva slags historisk tid som ligger nedlagt i begreper om bevaring, er det grunn til å merke seg oppkomsten av risiko- og sikkerhetsanalyser. Her ser det ut til at museums- og kulturminnevernet ganske tydelig har overtatt mer allmenne kulturelle forestillinger om at forebygging av risiko og å sørge for sikkerhet er viktig. Ser en disse begrepene i lys av historisitetsregimer, så kan altså dette tyde på at bevaringens historiske rasjonalitet i Norsk Trikotasjemuseum i større grad er preget av en komponent fra et senmoderne historisitetsregime de siste 10-15 årene enn i

⁶⁰⁰ Anne Eriksen, «Kulturarv og kulturarvinger» *Nytt Norsk Tidsskrift* 26, nr. 03-04 (2009): 479.

⁶⁰¹ Jf. innledningen i Hans-Jakob Ågotnes et al., *Når industrisamfunnet blir verdensarv* (Oslo: Scandinavian academic press, 2014).

etableringsfasen, da det ikke var snakk om ROS-analyser og sikringsplaner i denne forstand.

Museet som form og innhold

For å kunne beskrive tidserfaringenes rolle i fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum og det bredere felt av industriminnevern museet var knyttet til, er det viktig å skille mellom museum som form og museum som innhold. I denne sammenheng betyr det at det er en forskjell på om tidserfaringenes strukturer formes gjennom utsagn eller begreper som kommer utenfra museene, eller om de formes av utsagn og begreper som er dannet av og med museene selv. I praksis vil det være en blanding av elementer som kommer fra det emnemessige innholdet i museene og fra museenes egen form (altså begreper som bevaring, samling, utstilling etc.), og det kan være vanskelig å peke på nøyaktig hvor grensen mellom museumsform og museumsinnhold går. Men som vi kanskje husker fra gjennomgangen av tidserfaringer forbundet med Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum, så var hovedbildet at museene trakk elementer fra emneområdene kunstindustri og teknikk inn i begrunnelsene for museene og til dels også så på museene som instrumenter for å fremme kunstindustriell produksjon eller for å fremme teknikkens posisjon i historien. Samtidig har vi sett at de *også* fulgte en museal bevaringslogikk, og samlet og fortalte om emnene som fortidige fenomener.

Slik fikk de en slags dobbeltrolle ved at de både skulle bringe tingene fremover og være alliert med «fremskrittet», og redde eller videreføre det som moderniseringen ødela eller forviste til en forgangen fortid. For Kristiania kunstindustrimuseums del var dette riktignok sammensatt fordi det i en forstand gikk fra en form for historisme til en annen, den første knyttet til Dietrichsons antimodernisme, den andre som komplementær til Kiehlands modernisme. Assmanns skille mellom to former for historisme er i dette tilfellet oppklarende ved at den gjør det mulig å forstå den dobbeltrollen som kjennetegnet Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. På den ene siden fantes en historisme som var en fiende av modernismen, på den andre en historisme som var en integrert del av modernismen. Ifølge Assmann går den antimoderne historismen i oppløsning omkring første verdenskrig, noe som ser ut til å stemme ganske godt med utviklingen i Kristiania

kunstindustrimuseum. I mellomkrigstiden agerte både Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum i henhold til modernisme og historisme, og opererte både på vegne av emneinnholdet i museet og på vegne av museet som en egen kulturell og temporal form.

Poenget som angår Norsk Trikotasjemuseum og tidserfaringene i industriminnefeltet mer generelt, er at denne dobbeltheten som historisk institusjon og som aktør for moderniseringen ikke lenger er mulig for en museumstype som springer ut av en kontekst der museologi og et teoretisk refleksivt kulturminnevern etablerer grunnbegrepene og dermed synet på hvordan temporaliteten skal håndteres. Eller sagt på en annen måte, Kristiania kunstindustrimuseum ble formet av aktører som sympatiserte med selve feltet, Norsk Teknisk Museum ble formet av teknikere og ingeniører som opparbeidet sitt perspektiv på historie gjennom det tekniske feltet, mens Norsk Trikotasjemuseum og diskursen rundt industriminne er formet relativt uavhengig av selve industrien som felt og erfaringsverden. I stedet stammer begrepene som former erfaringen av tid i hovedsak fra ulike historiske fag, museologi, kulturminnevern og museumspraksis. De dominerende aktører var da også profesjonelle museumsfolk og antikvariske fagfolk - industrifolkene som var med, var med på premissene satt av de profesjonelle.

Dermed er det en skarpere deling av museet som form og museet som innhold, med implikasjoner for måten tid og historie blir forstått og erfart. Bevaring, dokumentasjon, samtidsdokumentasjon, restaurering, og vern, er museale begreper og praksiser som føres inn på et område, og som former dette området med tanke på plasseringen av det i fortid, nåtid og fremtid. Et begrep jeg har tatt opp i dette kapitlet er et viktig unntak fra dette, og det er strukturforvandling. Dette var et begrep som begrunnet industrimuseer og industriminnevern, mer fra et industriøkonomisk perspektiv som sa at nedleggelse av eldre industri er en naturlig side ved industrikapitalismen og at det man så av ubrukelig produksjonsutstyr og nedlagte fabrikkbygg var en følge av kapitalismens utvikling. Rettere sagt så begrunnet tanken om strukturforandring innenfor industrikapitalismen ikke i seg selv industrimuseer og industriminnevern, men det var en komponent som gjorde det til en aktuell problemstilling for museene og kulturminnevernet. Men det er ganske klart at idéen

om strukturforandring ikke kom fra museumsfagene og museet som form, men fra industriens egne utfordringer når det gjaldt å etablere nye varer, markeder og produksjonsformer, og fra samfunnsvitenskap og økonomisk teori som behandlet slike utfordringer på et teoretisk nivå.

Jeg kommer tilbake til hvilken rolle økonomihistorie spilte for måten industrihistorie ble oppfattet i museene i kapittel 10, men jeg vil avslutningsvis i dette kapitlet peke på at dette ene elementet som kom utenfra museene også kan kobles til en av grunnkomponentene i det moderne historisitetsregimet ifølge Assmann. Ifølge henne er tanken om kontinuerlig forandring som noe naturlig og etterstrebellesverdig noe som finner et komprimert uttrykk i økonomen Joseph Schumpeters beskrivelse av kapitalismen som en prosess av «kreativ destruksjon».⁶⁰² Den strukturforandring som ble betraktet som foranledningen til industriminnevernet på 1980-tallet, er nettopp et begrep som legger tilsvarende vekt på innovasjon og den teknologihistorien som ble skrevet i et Schumpeterperspektiv fra omkring 1980 og gjorde seg gjeldende også i industrimuseenes faglige virksomhet, var en innovasjonshistorie.⁶⁰³

Tolket i lys av idéen om kreativ destruksjon er strukturforandring som bevaringsargument åpenbart et tveegget sverd. Dersom destruksjon – eller med våre begreper den stadig mer massive akkumulasjon av fortidig og «pleietrengende» kulturstoff – er en «naturlig» del av kapitalismens kontinuerlig forandring vil alle bevaringstiltak være et unntak fra denne naturlige logikken. Eller med andre ord så vil en musealt og kulturminnedrevet bevaringssyn være et unntak eller noe «unaturlig». Men som vi har sett er det nettopp denne moderne «reservatmodellen» for fortiden som ble utfordret av økomuseene, og vel i prinsippet da også et av det moderne historisitetsregimet grunnbestanddele. Derfor er forholdet mellom det moderne og senmoderne historisitetsregimets virkning på tidserfaringene omkring industrimuseene et tvetydig forhold. Men det synes som om tendensen fremover mot vår tid er at museet som form har fått stadig mer å si, og at strukturforandring og bakenforliggende idéer om «kreativ destruksjon» har havnet i bakgrunnen. På den andre siden er

⁶⁰² Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 167 ff.

⁶⁰³ Mer om dette i kapittel 10. Se Kjeldstadli, «Kort ekspresstur med historiens lokomotiv – om teknologihistorie i Norge.»

dannelsen av egne institusjoner for bevaring av fortiden forenlig med et *annet* element i det moderne historisitetsregimet: nemlig med en fortid som er klart og radikalt adskilt fra nåtiden.⁶⁰⁴ Men er det gitt at museet som medium bare produserer avstand til fortiden? Kan det ikke skape tidserfaringer der fortiden blir nær eller tilstedeværende? I de to neste kapitler skal vi se at Assmanns teori om arkiv, bibliotek og museum som en del av det moderne historisitetsregimets (avstandsskapende) logikk, kan nyanseres empirisk i og med at museene også lever av å si at de kan gjøre fortiden «levende» eller nærværende. Den kan dessuten nyanseres ved hjelp av begreper fra og delvis mot Assmann selv, siden det i begrepet om kulturelt minne ligger en mulighet for å behandle ulike symboler for fortiden som ulike med tanke på å skape erfaringer av fortidens avstand eller nærhet.

På den ene siden kan man si at fremveksten av arkiver, museer og biblioteker er en del av det moderne historisitetsregimets institusjonelle betingelser. De produserer et fortidsforhold der fortiden er «ren» og objektivert. Assmann hevder at arkivarer, historikere, museumscuratorer og humanister til tross for sin rolle i politisk legitimering av stater og som aktører i ideologisk orientert vitenskap, likevel er forbundet med det moderne historisitetsregimets vitenskapelige etos med tanke på fortiden. Slike profesjoner og fag var en del av «oppfinnelsen av det historiske» og med det en radikal atskillelse av fortiden fra nåtiden.⁶⁰⁵ På den andre siden skal vi gjennom en videre undersøkelse av Norsk Trikotasjemuseum se at museer og kulturminnevern også kan virke mot og bryte med rammene for tidserfaring som etableres med det moderne historisitetsregime, ved at de selv opptrer som et erfaringsmedium uten å direkte tjene de historiske vitenskapers objektivisering av fortiden. Det vil si som nevnt over som en selvstendig form som strukturerer tidserfaringer, eller med Assmanns begreper fra *Cultural Memory and Western Civilization* så er ikke museet lenger primært et «lagringsminne» men også et «funksjonsminne» som produserer mening på egen hånd. Selve museets bruk har

⁶⁰⁴ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 184.

⁶⁰⁵ «[...] dass das Ideal des neuen Berufsbildes der kritischen Geschichtsschreibung zum Kernbestand der Modern gehört und einen wichtigen Aspekt des modernen Zeitregimes bildet. Seitdem gehören Archivare, Kustoden, Museums-Kuratoren, Historiker und andere Geisteswissenschaftler zur Gruppe professioneller Vergangenheitsspezialisten und sind allesamt Arbeiter im grossen Weinberg des Historismus», *ibid.*, 182.

endres seg, og det er i denne sammenheng mer berettiget å snakke om et senmoderne historisitetsregime. Her mykes de skarpe skillene mellom fortid, nåtid og fremtid opp til fordel for en mer sammensatt – eller rotete og irrasjonell – tidserfaring, sett med det moderne historisitetsregimet standarder. Historisk tid artikuleres så å si ikke bare gjennom historiefagene, men gjennom kulturelt minne. I vårt konkrete tilfelle er da stedsaspektet viktig og likedan interessen for den nære fortid. I neste kapittel skal vi se på stedsdimensjonens betydning for tidserfaringer, for så å avslutte i kapittel 10 med en undersøkelse av tidserfaringer knyttet til den «nære fortid».

Kapittel 9 –

Industrisporene og Norsk Trikotasjemuseum

I grenselandet mellom minnested og museum

Forbindelsen mellom sted og museum var som jeg viste i forrige kapittel grunnleggende for etableringen av Norsk Trikotasjemuseum. Et av de viktigste argumenter for opprettelsen av museet var Salhus Tricotagefabriks forming av Salhus som sted, og som vi så ble kulturminnevernets kulturmiljøbegrep viktig i den kommunale omregulering av hele Salhus til spesialområde for vern, i en prosess som startet i 1997 og var ferdig i 2005. Stedsdimensjonen relatert til Norsk Trikotasjemuseum har imidlertid også en mer direkte betydning for den overordnede problematikk rundt erfaringen av tid, ved at museumsetableringen i Salhus også peker mot museets rolle som *minnested*. Med dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum og tilhørende prosesser som ga stedet status som industrielt kulturmiljø, så tilføres det også et nytt temporalt lag til oppfatningen av stedet og industrien. Og det som kommer til å behandles i dette kapitlet er hvordan minnestedets temporale logikk kom til uttrykk i og med Norsk Trikotasjemuseum, og jeg vil særlig legge vekt på spørsmålet om omdefineringen av Salhus fra industristed til industriminne(sted) også har ført til en sterkere markering av avstanden mellom fortid og nåtid, eller om det finnes former for kontinuitet som følge av musealisering og bevaring.

Som antydnet i forrige kapittel så forsvant samtidsmuseumperspektivet ganske fort fra Norsk Trikotasjemuseums grunnkonsept, og det kom på plass et mer tradisjonelt museumsarbeid med restaurering, bevaring og innsamling ganske raskt utover på 1990-tallet. Men stedsaspektet har vært og er fremdeles definerende for hva museet er, selv om stedsaspektets rolle som uttrykk for tid og historie har endret seg

noe over tid. Stedsdimensjonen ved Norsk Trikotasjemuseum har blitt enda viktigere enn det var ved museets etableringsfase, slik at restaurering av produksjonsprosess og anlegg har blitt supplert med en sterkere oppmerksomhet mot bevaring av fabrikkens stedlige omgivelser eller kulturmiljø. Dette har også å gjøre med vernestrategiene som kom fra antikvariske myndigheter, og som vi skal se med vitensformene som har formet museets arbeid. Ut fra det teoretiske rammeverket som jeg har fulgt, er det nærliggende å si at også sted i en forstand kan behandles som en «erfaringsteknikk» eller et medium som gir konkrete betingelser for hvordan erfaringer av forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid blir utformet. Vi assosierer ulike temporale verdier og dimensjoner med ulike steder, og steder inngår som gjenstand for ulike vernestrategier. Noen steder er «gamle», andre er nye, andre igjen representerer kontinuitet mellom gammelt og nytt. Av særlig relevans her er forfalne industristeder og anlegg, som på sett og vis legemliggjør en fortidig fremtid, såfremt vi vet eller aksepterer at industrianlegget da det ble bygget var uttrykk for fremskrittsoptimisme og troen på at fremtiden kan og bør planlegges. Dette utgangspunktet bygger på Assmanns begrep om minnesmedier i *Cultural Memory and Western Civilization*, og i det ligger også at steder kan differensieres i ulike typer som i sin tur gir ulike betingelser for relasjonene mellom fortid, nåtid og fremtid.

Minnested er et begrep som kan gi et utgangspunkt for å beskrive industrimuseet som museumstype, selv om minnstedsbegrepet ikke i og for seg er relatert direkte til gjenstander eller samlinger. Siden Norsk Trikotasjemuseum er et museum som er opprettet over en nedlagt fabrikk, var heller ikke utgangspunktet for museet et system av gjenstander eller et klassifikasjonssystem som er utarbeidet teoretisk og som gjenstander i en forstand da vil representere ved å danne eksemplarer i en klasse. Det er vanskelig å skille museet fra kulturminnet, noe som for så vidt også poengteres i museets presentasjon av seg selv. I forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum, så vi at noe av det vesentlige i formidlingen i disse museene var å gjøre den besøkende oppmerksom på ulike sider ved systematikken for kunstindustri og teknikk. Begge museene støttet seg på en klassifikasjon, og på et sett gjenstander som ble ordnet i denne klassifikasjonen. I Norsk Trikotasjemuseum er utgangspunktet ikke gjenstander men selve stedet og

anlegget. Og siden stedet og anlegget som nedlagt og ubrukelig til sitt opprinnelige formål derved og er frikoblet fra den levende nåtid, er det et minnested som påkaller fortellinger. Det man møter og ser umiddelbart er stedet, anlegget og miljøet, og ikke et klassifikasjonssystem som manifesterer seg i form av en gjenstandsmessig orden.

Minnested eller sted som erindringsmedium har hittil ikke vært fremmet som et relevant begrep, fordi verken Kristiania kunstindustrimuseum eller Norsk Teknisk Museum er museumsformer som ble dannet ved en direkte kobling til kulturminnevernet slik Norsk Trikotasjemuseum ble. Siden stedsdimensjonen og kontekst ble innarbeidet i hele konseptet om industrimuseer i løpet av 1980-tallet, er derimot minnested en minst like viktig fortolkningsnøkkel som gjenstander for å forstå hvordan industrimuseene museumshistorisk sett var en nyvinning i både form og innhold. Her kan det være på sin plass å presisere at jeg for å kunne behandle denne tematikken, har funnet det nyttig å supplere Kosellecks begrep om historisk tid med Assmanns mer mediesensitive tilnærming til tidserfaring. Med unntak av ett essay om krigsminnesmerker, er steders og materielle objekters rolle i artikuleringen av historisk tid i liten grad behandlet av Koselleck.⁶⁰⁶ Essayet om krigsminnesmerker viser imidlertid at studiet av ulike artikuleringer av historisk tid, i prinsippet kan gjøres på andre symbolske former enn ord, selv om de teoretiske forutsetningene for dette er utilstrekkelig behandlet hos Koselleck selv. Nettopp derfor skal jeg i dette kapitlet støtte meg på noen begreper fra Assmann som jeg mener gjør at vi kan sette opp noen enkle distinksjoner med tanke på tidserfaringer og hvordan sted kan forme dem.

Assmanns hovedskille går mellom generasjonssteder («generational places») eller tradisjonssteder på den ene siden, og erindringssteder, på den andre. Generasjonsstedet er steder som preges av kontinuitet. Det er en lang og stabil forbindelse mellom familiers og generasjoners historie og et konkret sted. Minner om stedet bæres «naturlig» gjennom det konkrete livsmiljø, fortiden er ikke skilt ut og «objektivert», uttrykkeliggjort og profesjonalisert. Erindringssteder er på den andre siden preget av at minnet er noe som må gjøres med «kunstig» og ta i bruk eksplisitte strategier for å skape minnet om stedet. I det siste tilfellet krever da minnestedet en forklaring og en fortelling, som kan klargjøre hva materielle rester og spor etter

⁶⁰⁶ Se *War Memorials* i Koselleck, *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, 285–326.

fortiden viser til, eventuelt kan det fastholdes og erfares som fortidighet (uten spesifikt innhold). Betingelsen for at et sted skal leses som et sett av evokative tegn, er at stedet allerede betraktes som helt forgangent og ute av samtiden. Assmann skriver med referanse til Pierre Noras minnestedsteori at et erindringssted er det som er igjen når den tradisjon har tatt slutt eller en historisk hendelse har mistet sin opprinnelige kontekst. Ruiner og levninger som står ut fra sine omgivelser som noe fremmed, tilstivnet og frikoblet fra det nåtidige liv. Men de løsrevne materielle fragmenter og strukturer – som en nedlagt fabrikk som er vårt mest nærliggende eksempel – kan brukes til å støtte slike fortellinger eller forestillinger. Det vil si at de materielle spor i stedet for å ha en (fore)gitt mening – bortsett fra da å høre til fortiden – nå brukes til å gjøre fortellingene om stedet mer ekte og troverdige, eller stimulerer forestillinger om hvordan det kan ha vært.⁶⁰⁷

Når det gjelder spørsmålet om tidserfaring skal vi se at dette kan forstås i lys av måten erindringsstedets meningsdannelse skiller seg fra meningsdannelse knyttet til monumentet. Monumenter kan sees som en strategi hvorved en aktivt griper inn i steders rolle i kulturell erindring, men som vi skal se får tidsgestaltningen knyttet til Norsk Trikotasjemuseum noe av sitt særtrekk ved at det er få/ingen objekter som er utpekt som monumenter. Forskjellen mellom monument og erindringssted er at for sistnevntes del er erindringen er noe som stadig må gjøres på nytt, i og med at det ikke finnes tydelige tegn i form av monumenter som «kommanderer» en betydning om fortiden for all ettertid.⁶⁰⁸ I stedet finnes det materielle *spor* som er potensielle betydningsbærere. Erindringsstedet er et sted der fortiden blir bevart i en latent ufortolket tilstand (jf. «lagringsminne»), og må fortolkes og fortelles på nytt. Hvordan håndteres så spor i det museet vi følger her, altså Norsk Trikotasjemuseum, og hva kan det fortelle om forandringer av stedsdimensjonens betydning fra da museet først åpnet for publikum og frem til nye tendenser i forholdet mellom industriminne og sted/rom i dag? For å få frem dette skal jeg forsøke å beskrive både hvordan stedet kan oppleves som besøkende, hvilke grep museet har gjort og gjør for å få stedet i tale, og jeg skal

⁶⁰⁷ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 292.

⁶⁰⁸ Ibid., 309. Om forskjellen mellom monument og minnested, se også Wolfgang Müller-Funk, «On a Narratology of Cultural and Collective Memory» *Journal of Narrative Theory* 33, nr. 2 (2003): 218–20.

fortsette det kunnskapshistoriske perspektivet jeg har fulgt før, nemlig beskrive hva slags vitensformer som har vært i spill i og rundt museet som har medvirket i å konstruere museet rundt fabrikk, anlegg og sted. Gjennomgående vil jeg se på ulike måter stedet har blitt etablert som et symbolsk rom, og på hvilke fortolkningspraksiser som brukes for å tyde stedet som en symbolsk form. Som vi skal se dukker forestillingen om «spor» og «industrispor» opp i forbindelse med museet og stedet. Det er *som* spor at stedet blir sentralt i struktureringen av tiden. En slik sportydende praksis skal vi se utspille seg ved museet. Teoretisk sett er dette interessant fordi sporet kan forstås som en type symbol som har en egen temporalitet, det sporet viser til ligger i fortiden, mens sporet selv ligger i nåtiden. Sporet er en relasjon mellom temporalt fravær og nærvær, og er non-verbale symboler som *viser* noe i stedet for å *si* noe.⁶⁰⁹ Norsk Trikotasjemuseums forbindelse med sted, tyder slik sett på at tidserfaringene i stor grad må utspille seg på (eller i forhold til) sporets premisser.

Tre spor av tid

La meg starte med å beskrive stedet der Norsk Trikotasjemuseum er lokalisert. Norsk Trikotasjemuseum er altså lokalisert og bygget opp over den nedlagte Salhus Tricotagefabrikk. Det var en tekstilindustribedrift i Salhus, et tettsted om lag en mil nord for Bergen sentrum. Salhus som sted er fremdeles i dag lite, tett og kompakt, der husene med noen få unntak er bygget i tre, og i stor grad har fulgt vestnorsk byggeskikk samt et visst preg av hus i nøkterne utgaver av sveitserstil. Sistnevnte er direkte knyttet til fabrikkene, som i den store vekstfasen tidlig på 1900-tallet bygde de fleste husene og leilighetsbyggene for arbeiderne i sveitserstil. Det finnes også en rekke eldre hus fra 1800-tallet, som har noe lavere takhøyde og liker mer på byggeskikken i rurale strøk utenfor Bergen. Mange som besøker stedet for første gang oppfatter det som «koselig», litt «Sørlandsaktig» og pittoresk. Dette kan vi ha i mente dersom vi skal forstå hvordan erfaringen av tid og sted dannes i museet hos de som ikke har noen forhåndskunnskap om stedet. Museumsbesøket står i en indre sammenheng med erfaringen av stedet for øvrig. Det som møter publikum som

⁶⁰⁹ Sybille Krämer, «Das Medium als Spur und als Apparat» i *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, (red.) Sybille Krämer (Frankfurt: Suhrkamp, 1998), 79–80.

besøker Norsk Trikotasjemuseum i dag, er verken en orden av ting som er delt inn etter en eller annen vitenskapelig eller kulturhistorisk systematikk, eller en uttrykkelig kronologisk og periodiserende fremstilling av fabrikken.⁶¹⁰

I og med den allerede nevnte sammenfiltrering av kulturminne og museum som Norsk Trikotasjemuseum er, så er de strategier for samling og utstilling som kjennetegnet Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum umulig å praktisere i ren form i Norsk Trikotasjemuseum. Som vi har sett så var både Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum på hver sin måte «skrivebordsmuseer» der gjenstandssystematikken mer eller mindre direkte kunne formes ut fra de teorier og ideologier som preget emneområdene kunstindustri og teknikk på henholdsvis slutten av 1800-tallet og mellomkrigstiden. Derfor kan vi altså ikke uten videre ta utgangspunkt i et generelt museologisk begrep om «gjenstander» for å beskrive hvordan tid og historie materialiseres i Norsk Trikotasjemuseum. Man kan skille mellom tre typer av møter med tekstilindustriens fortid som har sted som medium. Først fortellingen om fabrikken gjennom produksjonslinjen, for det andre fortellingen om fabrikkmiljøet gjennom kulturminneløypen, og det tredje er det et perspektiv på museet som museets selv ikke direkte medvirker, i men som foregår mer som en «spontan» eller «vill» kulturelle praksis gjennom å ta og se fotografier av fabrikkbygget. Ved siden av dette finnes også en mer intern-faglig ordning av gjenstander, dels ut fra de generelle emneord/systematisering (*Outline*) som finnes i og med registrering av gjenstandsmateriale i museenes felles database (DigitaltMuseum/Primus), dels ut fra tredelingen i maskiner, tekstiler og annet gjenstandsmateriale som er en del av en lokal samlingsplan for Norsk Trikotasjemuseum. La oss først se nærmere på det som angår forholdet mellom tid og sted mer direkte.

Omvisning

Produksjonslinjen som tidlig i museet historie ble utpekt som holdepunktet for restaureringen av Salhus Tricotagefabrik, ble også fra åpningen av museet for

⁶¹⁰ Her baserer jeg meg på observasjoner under deltakelse i formidlingsopplegget ved Norsk Trikotasjemuseum, guidemanuskripter, arkivmateriale, samt egne erfaringer med formidling som tidligere prosjektansatt ved museet.

publikum i 2001 kjernen i formidlingsopplegget. Det var slik fabrikkens var *som produksjonsenhet* som også ble satt i sentrum for formidlingen, og slik er det fremdeles – vel å merke med en rekke tillegg og variasjoner i formidlingsopplegget med skiftende utstillinger, forestillinger og arrangementer som ikke har med produksjonslinjen å gjøre i og for seg. Som en måte å skape en erfaring av tid og historie, er likevel vandringen i produksjonslinjen viktig og kanskje særegen for museumsformer som samtidig er minnesteder. For alle de som ikke har førstehåndserfaringer med fabrikkens, er det ingenting ved fabrikkens som i seg selv inneholder fortellende elementer om hva som har foregått der. Det en møter utenfra er en ansamling av bygninger, uten andre skriftlige elementer enn de årstallene som er markert på en del av fabrikkbygningene ettersom de ble bygget ut i takt med at Salhus Trikotasjefabrikk utvidet eller la om produksjonen. Det en kan direkte lese seg til er årstall som 1900, 1910, 1927 som er malt eller risset inn på gavlveggen til de ulike fabrikkbygningene, og på en del av arbeiderboligene rundt fabrikkens. Inne i museet er det heller ingen utstillingsskilt, merkelapper eller bilder som beskriver maskinene, og for en uten direkte kjennskap til tekstilindustriens teknologihistorie er også dette en ansamling av maskiner som i seg selv ikke forteller en spesifikk historie. Men både bygninger og maskiner fremstår med en mer generisk fortidighet, det en ser sees som «gammelt» ved at det bærer preg av bruk og slitasje. Desto mer danner ved første blick maskiner og utstyr et «evokativt» eller påkallende tegn for en fortid som har vært, men som trenger en forklaring/fortelling for å gi mening mer spesifikt. Omvisningen i fabrikkens kan slik sett forstås som en respons på de påkallende tegn som maskiner, rommene og utstyret etablerer, og ved fortelle om produksjonslinjen blir også fortellingen/omvisningen autorisert og forsterket gjennom tingene. Det en ser og det en hører som besøkende brytes på sett og vis mot hverandre. Det fortelles om noe som var og er forsvunnet, mens det en ser foran seg fremdeles er til stede. Kort sagt, det er spor: fortiden er fraværende, men samtidig nærværende gjennom maskiner og utstyr fra en annen tid. Eller mer presist er det rettere å si at stedet i det man forstår det i forhold til museet som historisk form, *sporsettes*, det vil si at sporene etter fortiden

ikke er gitt på forhånd, men at musealiseringen i seg selv skaper et blick for spor og avtrykk etter noe som er fraværende i tid.⁶¹¹

En viktig side ved hvordan erfaringen av tid da konstitueres i en slik omvisning, er bruken av indeksikalske uttrykk som «her» og «der», og ved *utpekingen* av objekter som tilhørende en annen tid. Omvisningen er nemlig bygget opp som en vandring gjennom deler av fabrikkanlegget som følger den avdelingsvise oppbygningen som var ved Salhus Tricotagefabrik, og den var mer eller mindre rent funksjonell i den forstand at den fulgte de ulike trinnene i produksjonsprosessen. Omvisningen starter i karderier og spinneridelen, fortsetter til spoleavdelingen, så videre til strikkeriet, og deretter til tilskjæring og søm. Rekkefølgen i omvisningen er altså i seg selv et budskap ved at den i en forstand pretenderer å *gjengi* trinnene i produksjonsprosessen. Som jeg skrev i forrige kapittel var oppmerksomheten rundt produksjonslinjen begrunnet ved at det ga et innblikk i tekstilhistorie, og mer spesifikt trikotasjeindustriens teknologihistorie. Men i seg selv var og er det ingen kronologi bygget inn i selve vandringen gjennom fabrikk. Det utbredte grepet i kulturhistoriske museer med å vandre gjennom historien – altså at gangen i utstillingene følger et kronologisk og periodisk skjema, er i og med vektleggingen av å presentere produksjonsprosess og anlegg mest mulig autentisk og nær den opprinnelige produksjonsprosess, ikke blitt en relevant fremstillingsform i Norsk Trikotasjemuseum.⁶¹²

Elementer av et kronologisk ordnet tidsforløp kommer dermed til uttrykk i det som sies av formidleren som leder an omvisningen i museet. Det kan dreie seg om Salhus Tricotagefabriks og tekstilindustriens plass i industrihistorien, som for eksempel at det ble etablert i 1859 som en del av den første fasen av industrialisering i Norge, eller at fabrikk ble nedlagt i en tid da tekoindustrien i Norge ellers var i krise. Med andre ord er historievitenskapelige periodiseringer og begreper virksomme i fremstillingen av fabrikkens fortid, men i og med de materielle omgivelser kan ikke erfaringen av tid gjennom omvisningen identifiseres med erfaringen av tid som dannes ved lesningen av skriftlige historievitenskapelige fortellinger. Det museumsforskeren

⁶¹¹ Om spor som «sporsetting» («spurenlegen»), se Ernst, «Das historische Museum – Über die kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen,» 28.

⁶¹² Om museumsvandringen som et historisk budskap i seg selv, se Bennett, *The birth of the museum, history, theory, politics*, 179-186.

Tony Bennett kaller det «narrative maskineri» er langt mer komplekst i og med at man kroppslig beveger seg gjennom et rom, ikke fordi det er en vandring organisert etter en kronologi, men fordi ord og materielle symboler spiller sammen som en «lang» og en «kort» vei til fortiden. Faktisk er det narrative nivået ikke bare mer sammensatt, men et fortellende nivå brytes mot den mer direkte tilgang til fortiden som de umiddelbare spor etter fabrikken gir.

Ut fra Assmann kan vi knytte omvisningens stedlige tilknytning til en erindringslogikk som skiller seg fra hverandre med hensyn til en langsom og rask vei fra nåtiden til fortiden.⁶¹³ Å forklare og forstå historien som et forløp krever en mer utførlig fortelling om forholdet mellom fortid og nåtid, med beskrivelser av prosesser, hendelser og aktører, mens steder, spor og ting gir inntrykk av at fortiden nærmest av seg selv bryter inn i nåtiden. Denne «korte» vei mellom fortid og nåtid, likner på et generelt nivå på det Riegl hevdet var karakteristisk for det forholdet til fortiden som ble oppsummert i begrepet om aldersverdi: den er enkel, økonomisk og visuell og som sådan allment tilgjengelig og uavhengig av historisk viten. Omvisningen i Salhus Tricotagefabrik starter ved å følge en produksjonsprosess slik den var på et gitt tidspunkt, og følger den gjennom anlegget. Her legges det ikke opp til en vandring gjennom ulike perioder eller gjennom en kronologi, vandringen er mer et sprang inn i fortiden, synet av fabrikken signaliserer fortiden, men sier ikke noe om fortidens innhold og forløp. Temporalt sett består likevel omvisningen av en kombinasjon av raske og langsommere medier. På den ene siden blir den besøkende raskt hensatt til fortiden ved å gå inn i den nedlagte fabrikken, på den andre gis en verbal redegjørelse for hva en ser foran seg og hva maskiner og anlegg er brukt til.

Som regel har den besøkende da sett en halvtimes lang film om Salhus som museet viser i sine lokaler før omvisningen begynner. Filmen følger et tredelt narrativ der det fortelles om fabrikkens etablering, dens vekst, og fall. Den inneholder intervjuer med tidligere ansatte ved fabrikken, og uttrykker en litt sørgmodig stemning over at fabrikken ble lagt ned. *Det var en gang en fabrikk*, er den litt eventyraktige tittelen på filmen. Holder en seg til det som direkte går på forholdet mellom medier og minne, kan en si at filmen i seg selv en visuell og stedsrettet forståelse av tidsaspektet

⁶¹³ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 293.

ved kulturminnet. Den viser og forteller hva som skjedde *her* på *dette* stedet, og omvisningen bygger videre på dette sporet ved å fortelle om fabrikken med en direkte kobling mellom ord og ting. Sammenliknet med filmen er omvisningen mer gjenstandsorientert og mindre hendesorientert. Mens omvisningen peker på maskiner, anlegg, teknologi, inneholder filmen mer av folkloren rundt fabrikken ved at tidligere arbeidere forteller historier fra hverdagslivet, blant annet om den faderlige fabrikkledelsen knyttet til disponent Emil Clausen som gikk «runder» i arbeiderboligene.⁶¹⁴ Film og omvisning er i alle fall to måter *sted* inngår som et medium i tidserfaringen knyttet til Norsk Trikotasjemuseum. Av disse er det omvisningen som gir den sterkeste virkelighetseffekten siden den er rendyrket indeksikalsk; ord og sted/ting knyttes mer direkte sammen enn via filmen som alle vet er en gjengivelse av tingene og stedet som i prinsippet kan vises hvor som helst.

Plansjer

Den andre formen for formidling ved Norsk Trikotasjemuseum som kan knyttes til et minnestedsperspektiv er den såkalte kulturminneløypen som ble laget i 2009, den gang som en del av det statlig initierte Kulturminneåret. Kulturminneløypen er en rekke plansjer med tekst og bilder som er satt opp på og rundt fabrikkanlegget, og rundt i deler av Salhus. Kulturminneløypen er tilgjengelig med eller uten omvisning fra museets side. I begge tilfeller kan vi snakke om en indeksikalsk forbindelse mellom tegn og ting; de materielle omgivelser forsterker og konkretiserer det som fortelles, det var «her» det og det skjedde. På den ene siden markeres da avstanden til fortiden, den er fraværende i og med at det som fortelles er fortellinger som tydelig skiller mellom «nå» og «den gang», på den andre gir lokaliseringen av hendelsene fortiden et insisterende nærvær i nåtiden. Tematisk sett supplerer Kulturminnesløypen beskrivelser av fabrikken med beskrivelser av hverdagslivet rundt fabrikken, om familieliv, boforhold, sosiale relasjoner og autoritetsforhold, forhold mellom kvinner og menn, foreningslivet, fritiden, matstell, skolegang, barn etc. Det er 9 oppslag: to av dem handler om fabrikken og omfanget av produksjon og om salget av varen, ett om vannforsyningen til fabrikken, mens de 6 resterende handler om arbeidsvilkår, skole,

⁶¹⁴ Jeg kommer tilbake til den rollen muntlige kilder, formidling ved bruk av tidligere arbeidere og fortellinger knyttet til arbeidernes erfaringer spiller for fortidsforståelsen ved museet i neste kapittel.

boforhold, og nedlegging. Selv om det er anvisninger for hvordan man kan gå fra den ene til den andre plansjen og slik sett en rekkefølge, er det ingen kronologisk rekkefølge mellom plansjene, slik at man kan gå gjennom kulturminneløypa uten noe forhåndsprogrammert budskap om at historien går fremover eller er knyttet til stadig utvikling.

For eksempel dreier oppslaget *Då det kom røyk ut av pipa* seg om kraftforsyningen til fabrikk (se faksimile neste side). Denne plansjen er montert på utsiden av fabrikkbygget ved kjelerommet ved fabrikkpipa der fyrkjelen som ga varme til anlegget var. Lesningen av plansjen foregår altså med det materielle objektet som omtales i teksten og vises på bilder på plansjen umiddelbart til stede for leseren/betrakteren. Fortellingen går fra 1861 da bomull på grunn av den amerikanske borgerkrigen blir mangelvare og prisen skyter i været. Ullen på bygdene i Nordhordland nær Salhus Tricotagefabrik kan da selges til en god pris til fabrikk, og det blir i 1863 kjøpt inn kardemaskiner som aktualiserer spørsmålet om kraftforsyning. Fabrikk kjøper da inn en dampmaskin, og senere i 1898 en enda kraftigere dampmaskin, og fortellingen slutter i tid i 1917 da fabrikk elektrifiseres. Denne fortellingen er sluttet i den forstand at den verken er forutsatt av en begynnelse eller etterfulgt av en fortsettelse i de andre plansjene. Hver plansje inneholder en uavhengig fortelling om stedet, og bringer sammen tid og sted på 9 ulike måter.



DÅ DET KOM RØYK UT AV PIPA

Arbeidarane gjør dei same bevegelsane kvar dag. Mennene sveivar strikkemaskinane og damene har fotpedal på symaskinane. Bomulstgarnet kjøper dei frå Arne fabrikkar. Slike men sikkert blir det strikka nok, metervare til ein liten produksjon underlagt.

I 1861 bryter den amerikanske borgarkrigen ut. Bomull blir mangolvare og prisane flyker til himmels. Ute på bygdene i Nordhordland og omegn klypper konene på garden ulla av sauen. Ho tor til Salhus og sel ulla for ein god penge. Når ho legger til kai skjøn barna i Salhus springande. Dei tar papirsekken med ull på ryggen og spring tvrige opp til fabrikkjen. Dei bankar på porten. Søkkane blir henta og frakta opp på ullaloflet. Her blir det reinsa og sortert etter kvalitet og lørge. Kanskje deltar det ein liten mynt ned i handa til barna?

Fabrikkjen må ha meir ull og importerer etterkvart ulla frå New Zealand. Ulla er eit svært viktig råstoff. Arbeidarane kårdar og spinner ulla før det blir til garn og ein god varm isendar og ullsokkar. Philip Clausen drar til Tyskland og kjøper kårde- og spinnemaskinar og i 1863 står ullspinnest klart, men kva med kraft? Den lille elva som renn frå fjellet kunne ikkje brukast som kraftkjelde. Dei kjøper ein dampmaskin av Bergen Mekaniske verkstad. Det er eit stort høgdepunkt sjølv om dampmaskinen kun har tre hestekræfter.

Det er optimisme å spora og dei kjøper fleire nye og større maskinar. I 1868 er ein ny og endå kraftigare dampmaskin på plass. Denne gongen er den handla frå Marshalls i England. Lyden av roimane som går gjennom etasjane i fabrikkjen og forsynar maskinane med kraft er ikkje noko arbeidarane beklamar seg over.

Det er nesten eit under at fabrikkjen aldri brønner ned. I over tretti år er den einaste lyskjelda i trefbyggingen paraffin-lampene. I 1899 blir det endelig installert eit «elektrisitetsverk» (ein straumgenerator) som gir elektrisk lys til fabrikkjen. Emil Clausen engasjerer seg i lokalsamfunnet og er med og finansiarer Asane Elektrisitetsforsyning. I 1917 får resten av fabrikkjen straum og drivakslingane elektriske motorar.

Røyken frå dampmaskinen liggjer ikkje lenger tungt over Salhus. Arbeidarane sveivar ikkje lenger maskinane manuelt. Nå dundrar maskinane i veg med elektriske motorar. Arbeidarane passsar på maskinane og kjemmer meir og meir effektivitetskravet. Svidamene syr på alfkord og varemærket Kronemacco blir kjent. Salhus Trikotagefabrik er ein tekstilfabrikk som blir rekna blant dei beste i landet.

Førtsett vidare 15 meter og du finner neste post på 1918-bygget.



Mann og dampmaskin. I

Elektrifisering med reindrift.

KULTURMINNELØYPE

Faksimile av en plansje fra Norsk Trikotasjemuseum

I stedet for at tidsdimensjonen er overordnet og omslutter plansjene som en helhet, er tidsaspektet innarbeidet i hvert enkelt oppslag og følger gangen i det spesifikke fenomenet som omtales. Man kan si at det er en type stedshistorier som er spredt utover miljøet rundt fabrikkjen, slik at det ikke finnes en totaliserende kronologisk og periodisk orden, men flere små fortellinger som tar en del av bygningene eller fabrikkjanlegget som forelegg. Ved å velge en stedlig organisert fremstilling av Salhus slik som i kulturminneløypen blir det indeksikalske «her» styrende for fremstillingen av Salhus' industrihistorie. Tiden erfares gjennom ulike deler av Salhus, det som står skrevet på plansjene får sin mening nettopp ved tekstens lokalisering ute i det fri. Her kan den gjøre oppmerksom på materielle spor, uten at den erobrer fortiden som «historie». «Helhet» i rom og tid lar seg ikke komprimere og

lokalisere i et utpekende «her». Historisk og geografisk oversikt er noe som må dannes gjennom en skriftlig fremstilling som kan samle tid og rom mellom to permer.

I fremstillingen av stedet gjennom kulturminneløypa ligger det også en selektivitet som er karakteristisk for den kulturelle erindring som foregår gjennom museet. Det er mulig å lese flere historiske avtrykk eller lag på stedet; fra jordbruket, strandstedet, til industristedet, og det som tydeliggjøres gjennom museet er først og fremst avtrykket etter industristedet. Det aller meste av bebyggelsen springer da også ut av industrivirksomheten mellom om lag 1859 og 1950, med tiden mellom 1900 og 1950 som den største vekstperioden, da bebyggelsesstrukturen som fremdeles preger Salhus i dag i stor grad ble definert av de to store tekstilfabrikkene, Salhus Tricotagefabrik og Salhus Væverier, etablert i henholdsvis 1859 og 1889. Men miljøet umiddelbart rundt Salhus Tricotagefabrik er bare en del av industristedet, og kulturminneløypen og formidlingen knyttet til den avgrenser seg til denne delen. Rent bedriftshistorisk er Salhus sin industrihistorie knyttet til tre tekstilfabrikker: Salhus Tricotagefabrik, Salhus Væverier og Birkelund Trikotasje. Ifølge muntlige kilder var det et skille mellom «trikoen» og veveriet med hensyn til tilhørighet.⁶¹⁵ De som arbeidet ved trikoen identifiserte seg i mange tilfeller med den, mens de som arbeidet på veveriet identifiserte seg med veveriet. Museets presentasjon av stedet er imidlertid sentrert rundt Salhus Trikotasjefabrik og miljøet rundt *denne* fabrikken, mens Salhus Væverier og Birkelund Trikotasje havner i bakgrunnen. Dette illustrerer Assmanns poeng om at kulturelt minne rommer både erindring og glemsel; ved å erindre noe bringes det frem, men i samme akt er det noe som bringes i bakgrunnen.⁶¹⁶ Museet er i denne forstand en markering av hva som skal stå i stedets forgrunn.

Fotografi

Den tredje typen minnestspraksis som forekommer ved Norsk Trikotasjemuseum er knyttet til fotografering, og da tenker jeg på de fotografiene som tas i dag, og ikke på de gamle historiske fotografier som finnes i museets samlinger, som ikke har noe direkte med en samtidig minnestspraksis å gjøre. I forbindelse med museumsbesøk

⁶¹⁵ Jf. intervjumateriale ved museet.

⁶¹⁶ Assmann 125–126, dette har å gjøre med forholdet mellom funksjonsminne og lagringsminne, der førstnevnte utfører erindringen, og sistnevnte står for glemselen.

fotograferes det fordi det er en måte å tolke fortidens spor. I og med at maskiner, anlegg og sted ikke blir presentert gjennom en merkelapp og et uttømmende klassifikasjonssystem som umiddelbart sier hva tingene er, fremtrer tingene nettopp som spor som påkaller fortolkning. Fotograferingen kan etter mitt syn forstås som et uttrykk for en fascinasjon over de lag av betydning som de gamle maskinene, anlegget og sted skjuler. Ved å ta og se fotografier i museet inntas et forhold til fortiden som i likhet med de to formene skissert over ikke så mye går ut fra spesifikke historier om hva som har skjedd, hvem som har gjort det og hva dets implikasjoner var, men er knyttet til en mer sanselig og visuell erfaring av at noe er fortidig. Fotografering av nedlagte industrianlegg må kunne kalles en egen fotografisk sjanger, som dels eksisterer i form av egne publikasjoner, dels i form av industrimuseenes egen fotografiske dokumentasjon og formidling av anleggene, dels som en mer uformell kulturell praksis der det tas bilder for privat bruk eller for distribusjon via internett og sosiale medier.⁶¹⁷ For Norsk Trikotasjemuseums del kan en peke på fotografier som har oppstått i alle tre sammenhenger, den første i publikasjonen *Industrispor* som jeg nevnte helt innledningsvis, den andre i form av billedbruk på nettsider og oppslag på sosiale medier som Norsk Trikotasjemuseum står bak, den tredje i form av fotografier som blir lagt ut på blogger og internett etter museumsbesøk.⁶¹⁸

Å gå inn på industrifotografiet som sådan ville føre for langt, og jeg skal avgrense meg til å kort kommentere det som synes å være det vesentlige når det gjelder fotografiet og erfaringen av tid slik dette kommer til uttrykk i materiale som kan knyttes direkte til Norsk Trikotasjemuseum (men som har gyldighet mer allment siden fotosjangeren lett kan påvises rundt en rekke industrimuseer og industrielle kulturminner). For det første favner industrifotografiet over flere nivåer, fra oversiktsbilder av industristeder, av miljøbilder på industristeder, av fabrikkanlegg, av

⁶¹⁷ Eksempler på fotopublikasjoner; Jan Jörnmark, *Övergivna platser* (Lund: Historiska media, 2007); Kjartan Fløgstad et al., *Down under up north* (Lysaker: Tschudi Shipping Company, 2010). På nett, se f.eks. <http://industrifoto.origo.no/>, <https://strandos.wordpress.com/2009/01/19/odda-smelteverk/> og <https://gunnarbye.wordpress.com/2010/09/29/odda-smelteverk-or-takk-for-oss/>. For profesjonelle fotografier av industri, se; <http://perberntsen.com/artwork/pages/grenland.php>

⁶¹⁸ Eksempler på private blogger med fotografier fra museet: <http://1dhblena.blogspot.no/2011/09/norsk-trikotasie-museum.html>, <http://mangevrage.blogspot.no/2009/09/salhus-trikotasiefabrikk.html>. En tysk blogg; <http://teilzeitwikerin.com/2015/08/05/zu-besuch-im-strickmuseum-das-norsk-tricotagemuseum-in-salhus/> Og; <http://myrstaddesign.no/hkm/norsk-trikotasjemuseum/>, det legges også ut fotografier på billeddelingstjenester som Flickr og Instagram; <https://www.flickr.com/photos/robinstrand/21487374645>

installasjoner (jf. Per Berntsens fotografier), og av enkelte maskiner og detaljer. Industriefotografiene det er snakk om i forbindelse med Norsk Trikotasjemuseum gjør en oppmerksom på at det er *fortidens* industri. Fotografiene signaliserer avstand i tid til det fotograferte objektet, enten ved en rendyrket ruinestetikk der det forfalne ved industrien markeres (som Jan Jörnmarks bilder eller en rekke fotografier fra Odde Smelteverk), eller ved at fotografiet fremstiller en salgs industriell «patina», ved å forstørre synlige spor av bruk og elde. Fotografibruken i tilknytning til fremstillingen av museet utad og i deler av publikums bilder fra museumsbesøkene, er preget av å gi inntrykk av alder. Likhetene med David Lowenthals beskrivelser av holdninger til aldring og «the look of age» – altså at det forventes at det som er gammelt skal *se gammelt ut* – er i en del av fotografiene som tas i og rundt Norsk Trikotasjemuseum påfallende.⁶¹⁹ Lowenthal bruker i liket med Riegl «forfallets tegn» («signs of decay») som en nøkkel til å beskrive hvordan tingenes alder kan markeres og fremheves for å fremstille avstanden til fortiden. Gjennom små detaljer som krakelert maling, sprukne overflater, falmende farger, uttørket kitt, merker og avtrykk i materialet, et rynket ansikt, rustent metall, ting som har falt fra hverandre, skjeve hus, murpuss som skaller av – blir enten organismer eller artefakter sett som gamle. Historisk sett ble ikke preg av elde verdsatt før på midten av 1700-tallet, og fikk ulike uttrykk, blant annet i måten ruinen ble betraktet ut fra dens pittoreske kvaliteter. Dyrkingen av det pittoreske fortsatte gjennom 1800-tallet, og det kan se ut til at det i dag finnes en liknende ruinestetikk, i innhold selvsagt rettet mot andre typer objekter, i vårt tilfelle mot industrianlegg og maskiner. Industriefotografiene uttrykker en verdsetting av «forfallets tegn», ved å fastholde oppmerksomheten mot bygninger og maskiner som *ser gamle ut*. Industriefotografiet og det som har blitt kalt en «rustestetikk» ser ut til å ha blitt en egen sjanger eller fotografisk praksis i tilknytning til forestillingen om det postindustrielle samfunn.⁶²⁰

Avgrenser vi oss til å se på den fotografiske fremstillingen av enkeltmaskiner i Norsk Trikotasjemuseum, er det mulig å konkretisere dette. Nærbilder av maskiner

⁶¹⁹ David Lowenthal, *The past is a foreign country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 125 ff.

⁶²⁰ Robert Willim, *Industrial cool: om postindustriella fabriker* (Lund: Humanistiska fakulteteten, Lunds universitet, 2008).

forekommer både i *Industrispor*, på nettet i regi av Norsk Trikotasjemuseum, og på private blogger/sosiale medier som forteller om museumsbesøket eller museet. Et eksempel på et slikt nærbilde er av kardemaskinen som museet bruker til å formidle om de første trinnene av produksjonsprosessen som var ved Salhus Tricotagefabrik. I *Industrispor* er det et bilde av kardemaskinen over to fargesider helt uten forklarende tekst eller billedtekst, på Facebook-sidene til museet er den samme kardemaskinen lagt inn som et profilbilde for museet, og vi kan i en av bloggene finne et fotografi av den samme kardemaskin med nesten identisk utsnitt som i *Industrispor*. I alle tre tilfeller legges det til rette for den rene visuelle betraktning av maskinen. I motsetning til omvisningen som også demonstrerer maskinene i bruk og bevegelse, kan ikke fotografiet annet enn å vise maskinen i stillstand. Tar vi i betraktning et poeng fra Assmann som bygger på Roland Barthes fototeori om at det er en særlig forbindelse mellom minne og fotografi, virker nettopp dette grepet ikke tilfeldig, siden maskinfotografiet da er en del av en bestemt minnekultur som på den ene siden tilskriver fotografiet en suveren rolle i dokumentere fortiden, og samtidig forsterker inntrykket av at det som avfotograferes ikke lenger eksisterer.⁶²¹ I seg selv varsler museumsstatusen til Salhus Tricotagefabrik (i alle fall etter 1990-tallet, da verken samtidsdokumentasjon eller idéen om et senter var viktig) at det dreier seg om et sted og en fabrikk som står på avstand fra oss i tid. Men den relativt omfattende fotografiske praksis rundt museet tyder på at sted som medium blir fordoblet med fotografiet som medium, og slik produserer en forsterket erfaring av avstand i tid. I likhet med omvisningen er det her en spenning mellom den verbale og langsomme tilgang til fortiden, og den visuelle og sporbaserte raske tilgang til fortiden. Fotografiet er et medium som kanskje tydeligst peker på forbindelsen mellom spor og tid; det bevarer ifølge Barthes fototeori et avtrykk eller indeks av noe som ikke lenger eksisterer, og med en komposisjon som vi ser i forbindelse med kardemaskinen i Norsk Trikotasjemuseum så er det som om budskapet mer handler om fortidighet og aldring som sådan (som den Rieglske aldersverdi), enn om å si noe spesifikt, fortellende eller forklarende om maskinen.

⁶²¹ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 209. Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (Oslo: Pax, 2001).



Fra Norsk Trikotasjemuseums Facebookside 10.11.2016.



Fra blogg, fotografi fra 2015.



Fotografi fra *Industrispor*, 2009.

Materielle spor etter industrien – to avgrensingsprinsipper

Før jeg fortsetter med en mer direkte undersøkelse av hvordan erfaringen av tid i Norsk Trikotasjemuseum formes via stedsdimensjonen, må jeg si litt mer om hvordan museet arbeider med gjenstander og om hvordan det etablerte gjenstandsbegrep/forholdet i kulturhistoriske museer har blitt problematisert gjennom fenomener som fabrikk og sted, som konkret viser seg å stille museets samlingsarbeid ovenfor utfordringer i og med at de tradisjonelle kulturhistoriske museers gjenstandsbegreper ikke er tilpasset maskiner, prosesser og industriell organisasjon. Jeg skal også ta en titt på hvordan objektet og feltet for industriminneforvaltning har blitt avgrenset og definert på litt ulike måter dersom en sammenlikner industriminne i tiden da feltet ble etablert med nye tendenser i hvordan industriminne forstås i dag. Til det første punktet som jeg begynner med, stiller jeg spørsmålet om det har vært et særegent begrep om gjenstander i industrimuseene i og med den sentrale rollen stedsdimensjonen ble gitt allerede da feltet ble etablert? Har sted ført med seg en omfortolking av hva en museumsgjenstand i et industrimuseum er? Gjenstanders rolle i Norsk Trikotasjemuseum og særlig deres verdi som historiske kilder, må i alle fall sees i forhold til den sentrale betydning helhet og kontekst fikk i kulturminnevernet i løpet av 1970- og 80-tallet. Mer spesifikt kan en si at begrensningen av gjenstandens verdi i industrimuseene må sees i lys av at industriminnevernet var særlig opptatt av prosesser, relasjoner og systemer fordi det var nettopp arbeidsdeling og en trinndelt

produksjon som definerte egenarten i den *industrielle produksjonsformen*. Industriell produksjon ble forstått som en samlet og enhetlig bearbeiding av råstoff til ferdig produkt, og skulle det være noe poeng i å verne industrielle kulturminner som også ivaretok deres historiske verdi eller kildeverdi, var det ikke tilstrekkelig å samle inn maskiner eller produkter løsrevet fra kontekst. Begrepene for industriminnevernet ble allerede i de første formuleringene av industriminnefeltet forsøkt definert på en måte som tok høyde for kompleksitet, relasjoner og miljø.

Hvordan kom stedsdimensjonen på banen som et vernefaglig begrep, og i hvilken grad var det formet av en spesifikt *moderne* form for industri? Stedsbegrepet kom inn i industriminnevernet allerede fra 1980-tallet da Norsk Kulturråd staket ut veien for industriminnevernet. Utredningen fra Norsk kulturråd i 1988 opererte med følgende definisjon som var hentet fra den svenske industriminneforskeren Marie Nisser:

«Till industriminnen hör dels den visuella miljön, dels de dokument som kan belysa den tekniska utvecklingen och de anställdas bostads- och lönevillkår inom et företag. Till den första kategorien hör byggnader av olika slag såsom fabriker och deras maskinella utrustning samt övriga byggnader inom ett fabriksområde. Dit hör också bostäder, uthus, företagsägda och kommunala välferdsinrättningar i industriorten, liksom även företagets eller ägarens markinnehav och de anställdas jordlotter». ⁶²²

Likedan sa *Verneplan for tekniske og industrielle kulturminner* fra 1994 at «Kulturminner og kulturmiljø sees i en helhetlig, fysisk sammenheng som inkluderer bygninger og produksjonsutstyr, arbeids- og boligforhold, ressurstilgang, tekniske innretninger og anlegg». ⁶²³ Riksantikvaren opererer i dag med en definisjon som likner på Nissers, men i likhet med 1994-planen så utelukker den arkivmateriale men legger vekt på ulike verdiaspekter og plasser industriminnene i fortiden («spor etter»):

⁶²² Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 9.

⁶²³ Riksantikvaren, *Verneplan for tekniske og industrielle kulturminner*, 11.

«Tekniske og industrielle kulturminne er spor etter industriell kultur som er av historisk, teknologisk, sosial, arkitektonisk eller vitenskapelig verdi. Tekniske og industrielle kulturminne omfatter bygninger og produksjonslinjer med maskineri, transport og annen infrastruktur, så vel som stadar brukt til sosiale aktivitetar som bustadar, religiøse byggverk, skular, rekreasjons- og grøntanlegg».⁶²⁴ I alle tre definisjoner er kulturmiljøaspektet sentralt, det vil si at det er et kontekstuellt og stedsrelatert perspektiv på teknisk-industrielle kulturminner. Mer implisitt i dette miljøperspektivet er etter mitt skjønn også en idé om *fabrikken* som det som danner navet i industrimiljøet eller industristedet. Oppfatningen av hva industri er, var (og *er* fremdeles, med noen viktige unntak) tett knyttet til fabrikken som det mest kompakte og tydelige symbolet for industri, og fabrikkstedet som denne produksjonsformens stedlige uttrykk. Riksantikvaren nevner i og for seg ikke «fabrikk» i definisjonen av teknisk-industrielle kulturminner, men ser vi på deres praksis har forestillingen om fabrikken vært viktig i utviklingen av hvilket meningsinnhold som legges i «spor etter industriell kultur» i det praktiske vernearbeid. Det betyr heller ikke at materielle strukturer som ikke direkte har med produksjon å gjøre, som boliger, veier, anlegg, transportformer eller kommunikasjon, ikke har blitt nevnt, men fabrikken vært retningsgivende for hvordan feltet har blitt innrettet med den fabrikkmessige produksjon som en kjerne.

Når det har vært snakk om industrimiljøer og industrielle kulturmiljøer så er det som regel den såkalte *enhetsfabrikken* som har vært sinnbildet på hva industri og industrikultur er. I *Fabrikken* stilles enhetsfabrikken opp i en typologi over fabrikktyper, med den såkalte «bruksfabrikken» som en eldre type, og «nettverksfabrikken» som en nyere type.⁶²⁵ Det er to sider ved det enhetlige i enhetsfabrikken. Det ene er at det er en masseproduksjon av standardiserte enheter, det andre er at det er en helhetlig produksjonsprosess. Idealtypisk sett er det ifølge *Fabrikken* en sammenkobling mellom masseproduksjon og massekonsum: flere varer som skal være tilgjengelig for flest mulig. Videre er enhetsfabrikken kjennetegnet av et monolittisk styrt og samlet produksjonsanlegg, stordrift eller storskalaproduksjon er

⁶²⁴ <http://www.riksantikvaren.no>. Nettsiden besøkt 28.09.2016.

⁶²⁵ Andersen et al., *Fabrikken*.

viktig. Dette har gjerne gått under betegnelsen «fordisme», og viser til en sentralisert og lokalisert produksjon, som også har gitt opphav til en bestemt klassesdelte sosial struktur i fabrikkens omgivelser. En type fabrikk som verken er enhetlig eller direkte miljø- eller stedsskapende slik enhetsfabrikken er, er «nettverksfabrikken som dreier seg mer om kontroll av «logistikken, robotene og produksjonsteknologien» enn om arbeidere og stedet.⁶²⁶ Forfatterne av *Fabrikken* knytter denne til den senmoderne formen for industri fra 1970- og 80-talle, med tiltakende vektlegging av tilpasning til konsummønstre, en produksjon som rettes mot trender og mønstre. For vårt vedkommende er det et viktig poeng at slike fabrikker er mindre tydelige som bygninger og miljø, siden produksjonslinjen kan være delt opp i et stort antall underfabrikker som ikke engang trenger å ligge på det samme kontinentet. Hvordan og hvorvidt er det mulig å lage kulturminner eller kulturmiljøer ut fra slike «objekter» som er grunnleggende spredt og distribuert utover et nettverk? I *Fabrikken* er ikke nettverksfabrikken ment som et historisk begrep for industri. Det er imidlertid nettopp nettverksbegrepet som har dukket opp i særlig den svenske industriminneforskningen, og det fungerer der som et alternativt perspektiv på industrihistorien ved siden av den som fokuserer på den store enhetlige fabrikken med et kompakt bo- og arbeidermiljø nær fabrikken. Dette kommer jeg tilbake til om det par avsnitt.

Først skal vi se på hvordan denne «enhetsfabrikken» selv var et skritt på vei vekk fra et tradisjonelt musealt gjenstandsparadigme. Som Norsk Kulturråds og Nissers definisjon av begrepet industriminne sitert over viser, så er «det visuelle miljøet» en sentral side ved det, og det er et begrep som rommer en forventning om at industrien er lokalisert og synlig i et avgrenset miljø. Ved å ta fabrikkssystemet som et utgangspunkt for industrimuseene, ble det også tatt et betydelig skritt vekk fra museumsprosjekter av typen Norsk Teknisk Museum der det visuelle og materielle var organisert rundt løse gjenstander. Også industrimuseene som kom fra 1980-tallet fikk etter hvert gjenstandssamlinger, men i forhold til den helhetlige materielle strukturen som fabrikken og miljøet rundt dannet var slike gjenstandssamlinger mer et supplement enn en forutsetning for museene. Utpøkingsmekanismen der ord og ting ble knyttet sammen ble med fabrikken og fabrikkstedet som symbol for industri

⁶²⁶ Ibid., 121.

vesensforskjellig fra en tilnærming til industri ut fra rene teknologiske eller tekniske perspektiver. Det har helt fra 1980-årene vært snakk om teknikk og industri, men det er industrien som har dominert over teknikken, etter mitt syn på grunn av at fabrikken også har blitt et bilde på hva industri er.

Å samle på enkeltredskaper, instrumenter eller motorer har blitt meningsløst fordi meningssammenhengen for slike ting ikke lenger (som i NTM) er tekniske idéer eller prinsipper, men den produksjonssammenheng eller fabrikkssystem de er en del av. Fabrikken har slik blitt en del av semantikken knyttet til industriminnene. Jeg nevnte i forrige kapittel at det ble formulert et bevaringshierarki i for industrielle kulturminner på 1980-tallet, både av NKKM og av Norsk Kulturråd. De er formulert litt ulikt, men med tanke på verdien av miljøer kontra gjenstander, er de helt like i prioritering. Øverst er museal bevaring som skal holde mest mulig av den opprinnelige produksjonsprosess i gang, så er det bevaring av en del av en bedrift, dernest konservering av levninger eller ruiner, så gjenbruk av industribygninger til andre formål, og nederst «bevaring av enkeltgjenstander».⁶²⁷ Dette bevaringshierarkiet indikerer at fabrikkssystemet i form av enhetsfabrikken dannet noe av grunnlaget for hvordan den materielle siden ved industriminnene ble sett, altså som relasjoner, funksjoner og prosesser.

For Norsk Trikotasjemuseums del fordelte bevaringsarbeidet seg på det øverste og nederste nivå samtidig, og de to nivåene museal bevaring av hele miljøer og bevaring av enkeltgjenstander har siden 1990-tallet vært et hovedmønster for museet. Avgrensningen av innsamlingsarbeidet viser noe av det prinsipielt viktige ved industrimuseet som museumstype, for det er klart at produksjonslinjen som holdepunkt for restaurering også fungerte som et holdepunkt for innsamling av gjenstander og arkiv. Industrietematikken har gjort at Norsk Trikotasjemuseum ikke har blitt et «universalmuseum» eller folkemuseum for lokalsamfunnet eller omegnen som tar inn alle slags gjenstander bare fordi det er «gammelt». Jeg nevnte i forrige kapittel at det i den tidlige etableringsfasen for Norsk Trikotasjemuseum ble snakket om å drive

⁶²⁷ *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport – april 1986*, 25. Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 46–48.

innsamlingsarbeidet ut fra et samtidsdokumentasjonsperspektiv på tekstiler. I bevaringsplanen fra 2006 som er en av de første mer utførlig formulerte samlingsplanene for museet, er det imidlertid ingen prioritering av samtidsdokumentasjon gjennom gjenstandsinnsamling, men å samle inn gjenstander som kan komplettere produksjonslinja ved Salhus Tricotagefabrik.⁶²⁸

Det er snakk om tre kategorier når det gjelder innsamling av gjenstander: maskiner og produksjonsrelatert utstyr, tekstiler, og annet gjenstandsmateriale. Den første kategorien utgår altså fra Salhus Tricotagefabrik som ramme og viser at det med industrimuseet har oppstått en direkte sammenheng mellom såkalte «faste kulturminner» og (løse) museumsgjenstander. Museet skulle først og fremst prioritere gjenstander som kompletterte kulturminnet, samtidig som det «unntaksvis» kunne samle inn maskiner fra andre tekstilfabrikker. «Etter vurdering» kunne også museet ta inn maskiner som var egnet til formidling av tekstile teknikker. Neste kategori var så «tekstiler», som var produkter fra norsk tekstilindustri. Den tredje var «annet gjenstandsmateriale», som på sett og vis peker tilbake på folkemuseumstradisjonen med alle slags gjenstander fra «arbeid, fritid, heim, organisasjonsliv og samfunn».

I 2010/11 var Norsk Trikotasjemuseum drivkraften i et prosjekt som skulle diskutere og foreslå løsninger på det som ble oppfattet som særutfordringer for museer med teknisk-industrielle samlinger.⁶²⁹ Prosjektet er interessant fordi det sier noe konkret om hvordan samlingsstrategier og gjenstanders historiske verdi blir utfordret i og med industriproduksjonens egenart og forsøket fra museenes side på å være mest mulig sannferdig i forhold til den. Utgangspunktet for prosjektet om *Forvaltning av teknisk-industrielle samlinger* var at teknisk-industrielle kulturminner skapte spesielle utfordringer i registrering, bevaring og kunnskap om slike kulturminner. De var som regel komplekse i den forstand at det kunne være vanskelig å avgrense hva som utgjorde «gjenstanden», og at eksisterende klassifikasjonssystemer i museene i liten grad tok høyde for teknisk-industrielle samlinger. Konkret var det maskinsamlingen ved Norsk Trikotasjemuseum som dannet utgangspunktet for problematikken, og det ble regnet med at det var liknende utfordringer i andre teknisk-industrielle museer.

⁶²⁸ Bevaringsplan for Norsk Trikotasjemuseum, 2006. Norsk Trikotasjemuseums arkiv.

⁶²⁹ *Forvaltning av teknisk-industrielle samlinger*.

Prosjektet ble utført i samarbeid med Norsk Kulturråd og andre museer med teknisk-industrielle samlinger.

Hva var de særegne utfordringer? For det første var det sært utfordringer når det gjaldt *størrelse*: de kunne være for store for magasiner eller fastmontert slik at de ikke kunne/burde flyttes. *Omfang* ga også en utfordring for museene hadde gjerne store bygningskomplekser, maskiner plassert i produksjonslinjer og det var et miljø rundt anlegget. *Kontekst* var viktig fordi gjenstandene var en del av en helhet eller sammenheng i produksjonslokalene. *Kompleksitet* ble også pekt på som en utfordring i og med at det var snakk om maskiner med mange deler, reservedeler, manualer, reklamemateriell og delekataloger knyttet til seg. Det var særskilte utfordringer med tanke på det spesielle *tekniske fagspråk* som blir brukt om maskinene. *Bruk* var også viktig fordi maskiner som ikke ble brukt ble ødelagt. Til forskjell fra det tradisjonelle forbudet mot bruk og berøring av museumsgjenstander, var det her derimot viktig at de ble brukt for å bevares. Og det var en utfordring å dokumentere *prosessene* maskinene utfører, skulle en heller dokumentere maskinen i sitt opprinnelige miljø gjennom film, foto og lyd fremfor å ta den inn i samlingen? Til sist blir *kunnskapsoverføring* regnet som en særlig utfordring siden bruken av slike «gjenstander» krever mye teknisk kunnskap som få mennesker besitter.⁶³⁰

Videre hadde problematikken implikasjoner for hvordan en skulle håndtere bevaringsverdien til maskinene. «Verdivurdering av maskiner som er i drift skil seg fra verdivurdering av gjenstander som ikke er i bruk». Forskjellen mellom maskiners bevaringsform og andre gjenstanders bevaringsform, er ifølge rapporten i liten grad ivare tatt i de prosedyrer for verdivurdering som finnes i tradisjonelle kulturhistoriske museer. I *Primus* som er registreringssystemet de aller fleste museer i Norge i dag bruker, havner gjenstander i bruk automatisk i en lavere bevaringskategori enn gjenstander som ikke er i bruk. For Norsk Trikotasjemuseum representerer dette et problem fordi den beste måte å bevare maskinene er regelmessig bruk av dem. Rapporten sier også at gjenstandene/maskinene i teknisk-industrielle samlinger gjerne selv er masseproduserte, slik at bevaringsverdien knyttet til sjeldenhet vil være å overføre en mer kunstpreget oppfatning av materiell kultur til et annet felt der slikt

⁶³⁰ Ibid., 6.

ikke naturlig hører hjemme. Akkurat dette er i samsvar med den kommentaren til industriminnenenes særlige – eller manglende – aldersverdi vi så i forrige kapittel i Norsk Kulturråds gjennomgang av verdikriteriene i 1988.

Men det interessante her er at vi ser en uthuling eller utfordring av det tradisjonelle gjenstandsbegrep i museene, dels fra en oppfatning av hva som er maskinens egenart som artefakt, dels ut fra at sted, lokalitet og sammenheng er uatskillelig fra industrien. Eller sagt på en annen måte: maskin og fabrikk hører sammen som to sider av samme sak. Maskiner uten en fabrikk og produksjonslinje er like meningsløs som fabrikkhaller uten maskiner og produksjonslinje. Kompletteringsidéen fra 1990-tallet er i overensstemmelse med dette, men det har også kommet til noe nytt. Det nye er den uttrykkelige problematisering av hva en museumsgjenstand er, og hva dette betyr for museenes bevaringsarbeid. I vårt perspektiv betyr det en problematisering av hvordan forholdet mellom fortid, gjenstander og miljø skal håndteres. Denne problematiseringen likner på spørsmålene om hvordan industriminnene skulle *dokumenteres*, som dukket opp i kulturminnefeltet noen år før. Med interessen for industriminnedokumentasjon som vokste frem hos Riksantikvaren på 1990-tallet, ser vi at fabrikkssystemet og produksjonslinjen allerede da understøttet et argument for at industriminnene ikke kunne håndteres som andre kulturminner. Dersom en skulle forstå industrihistorien måtte en se til produksjonslinjen og sammenhengene rundt den, men heller ikke dette perspektivet var i stand til å bevege seg fra et stedsnivå til det annet, altså fra miljø til nettverk.

Men først, hva er industriminnedokumentasjon?

Industristedets beskrivelse – industriminnedokumentasjon og industriarkeologi

En av forutsetningene for at industrimuseene beveget seg vekk fra en samlingspraksis som isolerte gjenstander og samlet dem i forhåndsdefinerte «grupper» eller klasser slik det ble gjort i Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum, var/er industriminnedokumentasjon. Industriminnedokumentasjon er en metodikk som stammer fra den såkalte industriarkeologien, som først startet som en amatørpraksis omkring industrielle kulturminner i England på 1950-tallet. Senere har den utviklet seg

til en måte å beskrive materielle spor etter teknologi og industri som bruker arkeologiske standardmetoder for utgraving, oppmåling av bygninger, registrering av artefakter, landskapsanalyser, laboratorieanalyser etc.⁶³¹ Her er imidlertid ikke stedet for å beskrive industriarkeologiens vitenskapshistorie i sin helhet, jeg skal heller peke på hvordan metodikken som sprang ut av den – industriminnedokumentasjon – understøttet en bevegelse vekk fra en samlingspraksis som tydet gjenstander direkte ut fra deres rolle i en *teori* om for eksempel kunstindustri eller om teknikken.

Der samlingspraksisen rettet mot produksjonslivet i både KK og NTM gikk ut fra at gjenstand og idé skulle stå i et én-til-én-forhold – altså at tilhørighet til en gruppe eller kategori også forklarte hva gjenstanden var – ble samling i den nye generasjonen industrimuseer mer direkte koblet med dokumentasjon av kontekster og relasjoner, altså av sammenhenger som ble dannet av fabrikken som et integrert produksjonssystem. Industriminnes historiske verdi som sådan ble også flyttet mot relasjoner og kontekst, vekk fra store teorier og store idéer, og vekk fra de løse, enkelte ting som skulle fungere som konkrete tegn for abstrakte begreper.

Industriminnedokumentasjon er kanskje det perspektivet som ligger nærmest fabrikkens «eget» syn på seg selv; det finnes ingen konstanter eller materialer som ikke kan omformes – alt er prosess, flyt og bearbeiding. Å innta dette perspektivet kan vi finne som en uttrykkelig intensjon i den vernefaglige diskusjonen. Funksjon er viktigere enn form og materiale. For de etablerte industrimuseene har industriminnedokumentasjon hatt ulik grad av betydning som praktisk arbeidsverktøy, men det har blitt holdt kurs og seminarer i metodologien ved flere anledninger.⁶³²

Det er to sider ved industriminnedokumentasjon som i prinsippet også definerer den. Først sier den at det «primære aspektet ved et industrianlegg er selve produksjonsprosessen». I en artikkel av Gustav Rossnes ved Riksantikvaren utgjøres denne produksjonsprosessen av en inntaksside der forholdet mellom anlegg og

⁶³¹ Marilyn Palmer and Peter Neaverson, *Industrial archaeology: principles and practice* (London: Routledge, 1998).

⁶³² Industriminnedokumentasjon vitner også om at industriminnefeltet formes av kontakt med vitensformer og perspektiver fra utlandet og med kontakt med internasjonale interesseorganisasjoner på feltet. Her er det særlig TICCIH (The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage), som har hatt betydning gjennom samarbeid med Riksantikvaren og som rådgiver i konkrete vernesaker knyttet til industrien i de senere år (Odda, Notodden, Rjukan).

ressurser skal beskrives, råmaterialets behandling i anlegget, og uttakssiden der infrastruktur for lagring, lasting og transport til markedet skal dokumenteres. Det andre er at selve dokumentasjonen benytter seg av flere teknikker som på et helhetlig vis skal komplettere og supplere hverandre. Byggetegninger, fotografering, inventering, intervjuer og analyse/forklarende tekster skal danne et dokumentasjonsmateriale som dekker den treleddete prosess inntak, bearbeiding og uttak. Det en kan legge merke til er det forholdet det legges opp til mellom de to aspektene, altså mellom understrekningen av prosessaspektet og dokumentasjonsteknikkene. Dokumentasjonsteknikkene skal styres av hensynet til å få frem det prosessuelle ved industrielle kulturminner. Dokumentasjonen skal dessuten *forklare* de vesentlige sider ved industriminnet, med andre ord skal den være «selektiv og analytisk» og til forskjell fra kulturminnevernets tradisjonelle oppmålingstegninger legger industriminne dokumentasjon langt større vekt på å forklare funksjonelle relasjoner i det aktuelle anlegget. Rossnes formulerer dette som en «strukturering av feltobservasjonene». ⁶³³

I industriminne dokumentasjon er det en betydelig vekt på en visuell tilgang til de materielle strukturene og det skal produseres ulike kildekategorier, der visuelle medier har en betydelig rolle. Byggetegninger «er et formålstjenlig medium for å vise signifikante fakta om strukturelle/bygningstekniske forhold og relasjoner som det ikke kan redegjøres fullstendig for ved fotografering eller beskrivelse». ⁶³⁴ Med andre ord er det snakk om tegninger som skal *synliggjøre* relasjoner «mellom virksomheten, bygningsstrukturen og arealdisponeringen». I tillegg skal det fotograferes som ikke like effektivt kan gjøres rede for verbalt eller ved tegning. Fotografier skal vise tilstanden på lokaliteten, men danner i første rekke et supplement eller en del av en helhetlig dokumentasjon. De skal komplettere en situasjonsplan, funksjonelle relasjoner, romlige dimensjoner, vise «organiseringen av maskiner, produksjonsprosesser og forhold». Med *inventering* skal det i skjemaform registreres rom, inventar og produksjonsutstyr, også som komplement til plantegninger og fotografier. Intervjuer blir også nevnt, mest som et middel til å gi opplysninger om

⁶³³ Rossnes, «Dokumentasjon av industriminner» 50.

⁶³⁴ *Ibid.*, 51.

«arbeidsforhold i fabrikken og arbeidsprosessene langs produksjonslinjen». Det som skal danne et destillat av det hele er *fortolkende prosesstegninger*, som skal «tydeliggjøre, forklare og aksentuere distinkte relasjoner mellom fysiske trekk ved anlegget og dets funksjoner».⁶³⁵

Jeg trekker frem industriminne-dokumentasjon fordi det viser hvordan industrien forstått som fabrikk-system og som en produksjonsform knyttet til prosesser, førte til endringer i måten et kulturminne kunne forstås på og som var modellert etter enhetsfabrikkens logikk om en samlet og enhetlig produksjonslinje. I dette lå det også en åpning for en ny type oppgave for museene, og da særlig for industrimuseene som potensielt kunne bruke en slik metodikk både på eget anlegg og på andre innenfor den aktuelle næring. I 2002 ga *Museumsnytt* ut et temanummer om teknisk-industrielle kulturminner, og i en artikkel om industriminne-dokumentasjon ble det nettopp anført at en i industrimuseene burde «følge produksjonslinjen».⁶³⁶ Riksantikvaren hadde gitt kurs i industriminne-dokumentasjon i samarbeid med SIK (Seksjon for industri, kommunikasjon og anlegg) i Museumsforbundet, flere ble planlagt. Menningseffektene av industriminne-dokumentasjon var at den gjorde det mulig å lese forhold som ikke var direkte synlig som relasjoner, og *synliggjøre* de materielle strukturene som funksjonelle elementer i en helhet som var (i ferd med å gå) tapt.

Forstått i et mediehistorisk perspektiv bringer det oss tilbake til skillet mellom lagringsminne og funksjonsminne hos Assmann, og til det som tidligere er sagt om skriftliggjøring i forbindelse med Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum. Industriminne-dokumentasjon viser at tid, materialitet og medialisering kunne monteres sammen på en helt annen måte enn det som tidligere hadde vært mulig og vanlig i forbindelse med museer for produksjon.⁶³⁷ Den omfattende dokumentasjonsmetodikken var nemlig også en måte å fremstille opplysninger om industriminne som kunne lagres og overføres til ettertiden. Industriminne-dokumentasjon som legger betydelig vekt på å bruke visuelle medier som fotografering, kartlegging, oppmåling og tegning, viser at skriftmediets dominans

⁶³⁵ *Ibid.*, 53.

⁶³⁶ «Dokumentasjon av industriminne» *Museumsnytt* 51, nr. 5/6 (2001): 15.

⁶³⁷ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*.

som lagringsmedium (og funksjonsmedium) var og er i ferd med å svekkes til fordel for visuelle lagringsmedier. Vi har jo tidligere sett at skriftliggjøringen av først kunstindustrien og så teknikken var knyttet til bredere kulturelle prosesser av medialisering av minne og historie. Men der både kunstindustrien og teknikken hvilte tungt på selve gjenstanden som et lagringsmedium, og på skriften som funksjonsmedium og foretrukne uttrykksform for historiefortelling, så endres konstellasjonen mellom medier og minne med de «nye» industrimuseene fra 1980-tallet, og i likhet med det som allerede er sagt om *minnested* så er det en ny forbindelse mellom det visuelle og det materielle.

Forstått i lys av Assmanns minneteori så er industriminne dokumentasjon en kombinasjon av lagringsminne og funksjonsminne, som har en stor lagringskapasitet – den kunne fange opp et stort spekter av opplysninger/«data» av ulikt slag – slik at den ved ord, tegninger, kart og bilder kunne fungere som en produksjon av et depot eller reservoar for det kulturelle minnet/funksjonsminnet. Med det ble det også dannet en større avstand mellom å lagre/arkivere og fortelle om industriminnene. Et poeng i denne sammenheng som er relevant for industriminnet og industrimuseets temporalitet, er da at utvidet lagringskapasitet også gjør det mulig å glemme mer ved å overføre minnet til en passiv eller latent tilstand. Gjennom skrift, bilde, ulike nedskrivings- eller notasjonssystemer, kartoteker og databaser, kan erfaringer og hendelser aktivt glemmes for så å hentes frem i bestemte situasjoner. Med det følger en akkumulasjon av fortidens stoff på lagringssiden. Dette gjør fortiden både mer omfattende og til stede, og mer fraværende ved at den eksisterer i kulturens arkiver. Den utvidelsen av kulturminnebegrepet jeg skisserte i forrige kapittel som var motivert av en historisk kritikk og av krav om bedre representativitet, førte altså med seg industriminner og industrimuseer, men samtidig kan vi si at industrimuseet og dets tilhørende dokumentasjons- og lagringsteknologier ikke bare har ført til at fortiden har «vokst», men også til at kvaliteten i relasjonen mellom tidsdimensjonene har endret seg. Det er kanskje et paradoks som går ut på at aktørene og pådriverne for industrimuseene har ønsket å huske mer, men for å huske mer har man også etablert praksiser eller perspektiver som gjør det lettere å glemme mer.

Spor uten grenser – fra industrimiljø til industrilandskap

Følger vi først stedets rolle i medieringen av industriens fortid, har det dels parallelt med og dels etter industriminnedokumentasjonens fremvekst fremkommet et arkitekturhistorisk perspektiv på industrimiljøene. Dette perspektivet startet avgrenset til sted og miljø, men har nå utviklet seg til et mer nettverksbasert og systempreget perspektiv på industriminne. De første uttrykkene for industriens arkitekturhistorie som en egen vitensform for industrihistorien, faller i Norge i tid sammen med fremveksten av industriminne som et eget felt for kulturminnevernet. Omkring 1980 ble det skrevet en del artikler som tyder på at det da fantes en interesse for å beskrive industrien ut fra dens arkitekturhistoriske og bygningshistoriske egenskaper. Særlig vil jeg nevne Kari Hoel Malmstrøms artikler om industriarkitektur i Norsk Teknisk Museums tidsskrift *Volund* i 1979 og 1983, henholdsvis om bryggerbygninger i Sverige og om Christiania Gasværk.⁶³⁸ Hun skrev også avhandlingen *Fabrikk og bolig ved Akerselva – et industrimiljø på 1800-tallet* i 1982, som jeg skal kommentere straks.⁶³⁹ Dessuten var Fortidsminneforeningens årbok for 1980 viet industriarkitekturen. Av rent biografiske opplysninger kan det være relevant å nevne at Malmstrøm sammen med Thorleif Lindtveit som var direktør ved Norsk Teknisk Museum var medlemmer i Norsk Kulturråds utvalg for tekniske og industrielle kulturminne og dermed premissleverandører for rapporten fra 1988 jeg allerede har kommentert over. Arkitekturhistorie som perspektiv på industri fører tilbake til i alle fall 1976, da det svenske Riksantikvarieämbetet arrangerte et symposium om nordisk samarbeid innenfor industriminnevern.⁶⁴⁰ Her var det også deltakere fra Norge, og tre av dem Malmström, Lindtveit og Ola Øverås, ble altså også medlemmer av utvalget for tekniske og industrielle kulturminne.

Kunnskapshistorisk viser en studie av dokumentene fra drøftingene av industriminnevernet i Norden at det da var en tett forbindelse mellom industriminnedokumentasjon og arkitekturhistorie. I rapporten fra symposiet viser

⁶³⁸ Kari Hoel, «Bryggerbygninger: en studie i svensk industriarkitektur 1846–1918» *Volund* 1979(1979). «Christiania Gasværk: et stykke industriarkitektur» *Volund* 1983(1983).

⁶³⁹ *Fabrikk og bolig ved Akerselva: et industrimiljø på 1800-tallet* (Oslo: Norsk Teknisk Museum, 1982).

⁶⁴⁰ *Nordiskt samarbete inom industriminnesvård: vård, dokumentation, forskning: symposium 17.–19. november 1976 i Grythyttan finansierat med bidrag från Nordisk kulturfond*, vol. 1977:2, Riksantikvarieämbetet rapport (Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 1977).

flere av innleggene at industriminnedokumentasjon og industriens arkitekturhistorie krysset hverandre. Det er også tydelig at den felles grunn var begrepet om industrimiljøer, og at det var utbredt å se på arbeidet med industriminne som et arbeid med industrimiljøer rundt produksjonsanleggene. Malmströms innlegg er i så måte typisk der det sies at «Hensikten [...] er å gjøre en dokumentasjon av bebyggelsen i området for å forsøke få frem et bilde av det moderne fabrikksystemets fremvekst og hvilke konsekvenser forandringen av produksjonsprosessen fikk for det fysiske miljøet [...]». ⁶⁴¹ At industriminnedokumentasjon og industriarkeologi hadde forberedt grunnen for et arkitekturhistorisk perspektiv på industriminnene, samsvarer med måten industriminnfeltet har utviklet seg i andre nordiske land. Symposiet i 1976 viser at Sverige og miljøet rundt den kjente (og første professor i industriminnevitenskap) Marie Nisser, nettopp var en kobling av tekniske og mer estetiske tenkemåter. I en artikkel om industriarkitekturs historiografi skriver den finske kunsthistorikeren Tuija Mikkonen at nedleggelsen av industribedrifter på 1960- og 70-tallet førte til at inventering, altså beskrivelse og dokumentasjon av industri, i kulturminnevernet ble svært aktuelt, og at det var ut fra denne inventeringen av også arkitekturhistorikerne kom på banen. ⁶⁴² I Finland og Sverige hadde amatørforskning med utgangspunkt i industriarkeologi og økt interesse for arbeiderhistorie på 1950- og 60-tallet ført til at fabrikker og fabrikkarbeid ble omfattet av en historisk interesse. Til dette finnes paralleller i Norge, spesielt når det gjelder arbeiderhistorie. ⁶⁴³ Men ennå på 1960-tallet var ikke forskning på industribygninger i arkitekturhistorisk tapning særlig utbredt, verken i Sverige eller Finland, og i Norge ble ikke dette aktuelt før omkring 1980.

Ifølge Mikkonen var det strukturendringer og relokalisering av industrien som førte med seg problemstillinger omkring gjenbruk og bevaring av fabrikkbygninger, og det var i arkitekturhistoriske publikasjoner i Finland presentasjoner av industriområders arkitektur og planlegging. I Finland på 1980-tallet og i Sverige på 1970-tallet var antikvariske myndigheter og deler av museumsmiljøene aktive i inventering av industriområder, i forbindelse med utredninger av kulturhistorisk verdi

⁶⁴¹ Ibid., 34.

⁶⁴² Tuija Mikkonen, «Industriarkitektur i konsthistorieforskningen» *Konsthistorisk tidskrift* 70, no. 1-2 (2001).

⁶⁴³ Edvard Bull, «Arbeidernes plass i historien – Norsk folkemuseums avdeling for arbeiderminne» *Heimen* 9(1954). Fra arbeiderminneinnsamlingene, se *Fra papirindustrien*, Arbeidsfolk forteller (Oslo: Tiden, 1953).

for industrimiljøene. Det var et praktisk motiv bak disse dokumentasjonsarbeidene, de skulle være en støtte i byplanleggingsarbeid. Samtidig fremkom det et syn på industribygninger som arkitektur. Utgangspunktet kunne da være mer teoretiske problemstillinger omkring stedsdannelse rundt brukssamfunnene, eller om forbindelsen mellom funksjonalisme og industriarkitektur i mer avgrenset forstand som uttrykk for funksjonalisme og maskinestetikk.⁶⁴⁴ Men det var en tett forbindelse mellom utviklingen av industriminnedokumentasjon/industriarkeologi og industriarkitekturhistorie, det første var et mer deskriptivt og dokumentarisk utgangspunkt for det andre, som tok opp teoretiske, stilhistoriske og bygningshistoriske spørsmål. Hovedforskjellen mellom de to tilnærmingene var og er, slik jeg ser det, at mens industriminnedokumentasjonen objektivt beskriver hvordan er fabrikkanlegg ser ut i sin aktuelle tilstand, så går industriarkitekturhistorien tilbake til konstruksjonens intensjoner og til hvilke idéer om form og funksjon som har drevet frem byggingen av et anlegg da det ble bygget. I og med koblingen av de to perspektivene har dette naturligvis blitt mer blandet i praksis.

For å få frem hvilket nivå denne industriarkitekturhistorien rettet seg mot, skal jeg kort kommentere to publikasjoner fra 1980-tallets norske industriarkitekturhistorie.⁶⁴⁵ Jeg skal kontrastere dem mot en nyere utvikling innenfor industriminnevernet som knytter an til et annet nivå/en annen romlig og materiell avgrensning i form av såkalte «industrilandskap» og «store tekniske systemer». Det siste viser at vi må tenke gjennom på nytt hva det vil si at industrimuseer som Norsk Trikotasjemuseum også er minnesteder som har en «naturlig» avgrensning i og med fabrikkanlegget/ene på stedet. For selv om tanken om å verne industrilandskap ennå er et lite utbredt perspektiv i norsk sammenheng, er det klare tegn på at dette faktisk har kommet inn som et nytt perspektiv på industriminnene. Jeg vil starte med å kommentere doktorgradsavhandlingen *Fabrikk og bolig* fra 1982, som er relevant i kraft av selve gjenstanden for undersøkelsen, to fabrikker og måten fabrikkene ga opphav til et bomiljø. Første del av tittelen er den samme som det danske

⁶⁴⁴ Jørgen Sestoft, *Arbejdets bygninger, bind 2*, (red.) Hakon Lund, Danmarks arkitektur (København: Gyldendal, 1979).

⁶⁴⁵ Hoel, *Fabrikk og bolig ved Akerselva: et industrimiljø på 1800-tallet*.

bygningshistoriske tidsskriftet som ble etablert omkring industriarkitektur i 1975: *Fabrik og bolig*.⁶⁴⁶ Jeg skal ikke referere avhandlingens innhold, bare peke på dens problemstillinger og analysenivå som tar utgangspunkt i (enhets)fabrikken og dens betydning for bygningsmiljøet rundt fabrikken. Det er to fabrikker som danner utgangspunktet for avhandlingen, Nedre Vøien Spinneri og Hjula Veveri. Begge ble bygget på 1840-tallet og ble lokalisert på Sagene nord for Oslo ved Akerselva.

Problemstillingen formuleres ganske klart i skjæringspunktet mellom industriminneforskning og arkitekturhistorie, og avhandlingen tok sikte på å «belyse hvordan fabrikkene bygget for vareproduksjon og hvordan de brukte fabrikkbygg og bolighus, men vil også ta opp hvordan andre bygget i området: småhåndverkere og handelsdrivende som slo seg ned nær de nye industrianleggene, og kommunen som opprettet institusjoner av kontrollerende karakter».⁶⁴⁷ Som det står så er interessen «rettet mot miljøet som en helhet», og fra dette følger en fremstilling av byggingen og utformingen av fabrikkbyggene, av arkitekturens forbilder, og av hvordan bomiljøene omkring fabrikkene utvikler seg. Malmstrøm viser blant annet at fabrikkbygningen til Nedre Vøien Spinneri ble bygget ut fra hensyn til produksjonsflyt allerede i 1845, og at funksjonalistenes påstand om at de første virkelige industribygninger laget ut fra enhetsfabrikkens innretning på rasjonalitet, maskinbruk og kontroll først kom tidlig på 1900-tallet, kan nyanseres. Utvendig var det riktignok ingen maskinestetikk verken når det gjelder Vøien eller Hjula, som holdt seg til «rundbogestil» som var en variant av tysk historisme importert til Norge. I perspektivet Malmstrøm arbeidet ut i fra, var det altså et blikk for prosess og funksjonalitet, som senere ble rendyrket (og isolert fra stilhistoriske spørsmål) med industriminneforskningens metodikk som vi så over. Industrimiljøbegrepet hadde omkring 1980 blitt en felles referanse for industriminneforskning og arkitekturhistorie, og et viktig element i kontekstualismen og kulturmiljøtankegangen som i løpet av 1980-tallet også ble hovedsporet for industriminneforskningens verneideologi.

Siden den gang har det kommet til et nytt nivå i begrepet om industriminne. I løpet av de omkring 10 siste årene har *industriandskapet* kommet til som et nytt nivå

⁶⁴⁶ Gitt ut av *Selskabet til Bevaring af Industrimiljøer*

⁶⁴⁷ Hoel, *Fabrik og bolig ved Akerselva: et industrimiljø på 1800-tallet*, 9.

over fabrikk og miljø, med implikasjoner både for hva industriminnene omfavner og for hva slags materielle strukturer som blir fanget opp i beskrivelser og visualiseringer av industriminnene. Som vi så i forbindelse med industriminnedokumentasjonsmetodikken så var det for så vidt allerede der en tendens til å forsterke eller utvide det umiddelbart synlige ved industriminnene ved hjelp av diagrammer og skisser. Det var et indre forhold mellom det visuelle og materielles rolle som minnesmedier. Med industrilandskap, nettverk eller systemer som perspektiv på industrielle kulturminner kan en si at en går utover dette igjen, på en måte som nødvendigvis må bryte med den enkelte fabrikk og det enkelte industrimiljø rundt den.⁶⁴⁸ Kort sagt så desentreres fabrikkens rolle i å gi industriminnene en avgrensbar materialitet, og begreper om industrinettverk og industrilandskap blir et perspektiv *både* på samtidens industri, men *også* – det viktigste i vår sammenheng – på industrihistorien. Jeg vil presisere at dette er ingen ambisjon om å gi en representativ beskrivelse av hvordan industrimuseene arbeider, for det er bare i noen tilfeller vi kan finne et slikt perspektiv i bruk i museenes praksis. Dette gjelder også Norsk Trikotasjemuseum, som ikke bruker industrilandskap eller industrinettverk som et grunnlag for fremstillingen av Salhus, men som operer innenfor miljø- eller stedsparadigmet. Men det er viktig å trekke frem fordi det fra omkring 2000-tallet har blitt et nytt perspektiv på hva et industriminne er, som *kan* få en betydning i fremtidens museumspraksis, og det er viktig som et kontrastmiddel for å få frem at beskrivelser av fabrikk, sted og miljø faktisk er et historisk betinget *perspektiv* på industriminner og ikke «historiens slutt» i kulturminnevernets begrepshistorie. Dessuten, som jeg straks kommer tilbake til, har nettverks- og landskapsperspektivet faktisk blitt viktig i verneprosesser som nylig har utspilt seg i forbindelse med å gjøre Notodden og Rjukan til en del av verdensarvlisten. Notodden og Rjukan har vært og er viktige steder i industriminnefeltet, slik at det som foregår der også angår feltets innretning som sådan.

Industrielle nettverk og industrilandskap har blitt redskaper til å fortolke industrihistorien, og kaster lys over «fabrikk» og «bolig» som begreper i en vitensform

⁶⁴⁸ Om Riksantikvarens engasjement i kulturhistoriske landskap, se <http://www.riksantikvaren.no/Tema/Landskap> [Lest 21.11.2016]. Her trekkes Odda og Sarpsfossen/Borregaard frem som eksempler på industrilandskap.

som har hatt en viktig betydning i industriminnevernet siden 1980-tallet. I en artikkel i *Den jyske historiker* fra 2009 skiller den danske industriminneforskeren Caspar Jørgensen mellom industrilandskap på tre nivåer – industrianlegg, bygningsmiljø og regionen – og etterlyser industrihistorie skrevet på det siste. Han skriver at «Undersøgelsen af de industrielle miljøer bør ikke begrænses til relationen mellom teknologi og bebyggelsesmiljø eller miljøets arkitektoniske kvaliteter, men bør f.eks. også omfatte de sociale relationer som de formes af de fysiske rammer».⁶⁴⁹ Dermed blir «teknø-økonomiske paradigmer» et historisk nøkkelbegrep for å beskrive industrimiljøene. Slike paradigmer kan ifølge Jørgensen deles inn i perioder, først den industrielle revolusjon (1770-1830), damp- og jernbaneanalderen (1830-1875), stålets, elektrisitetens og storindustriens tidsalder (1875-1910), så olje, bil og masseproduksjonens paradigme (1910-1970) og informasjonsalderen fra 1970 til vår egen tid. Det vil si at det finnes historiske tenkemåter for industrien som tar opp sted og miljø med et annet utgangspunkt enn den lokaliserte enkeltfabrikk med miljøet avgrenset til bebyggelsen rundt fabrikkens umiddelbare nærhet. I Sverige har idéen om at industrien produserer i nettverk i noen tilfeller blitt omsatt i konkret vernepraksis for industriminnene. Riksantikvarieämbetet har som den norske Riksantikvaren, et bevaringsprogram som prioriterer en liste av særlig verneverdige anlegg, og blant dem finner man malmbryting, transport og kraftutvinning i Kiruna og regionen rundt. Dette beskrives som et «teknologisk megasystem».

Likedan finnes det i den svenske diskursen om industriminnene flere eksempler på at system og nettverk har blitt en del av tilbakeblikket på industrien. I *Industrins avtryck – perspektiv på ett forskningsfelt*, som er en publikasjon om industriminneforskning fra 2003 med bidrag fra sentrale aktører i industriminneforskningen, er det flere bidrag som ser på de materielle avtrykkene etter industrien som avtrykk etter systemer og nettverk. I en artikkel om Malexander, en kommune i Sverige, er det for eksempel spørsmål om tilkomsten av ulike «infrasystemer» fra midten av 1800-tallet og fremover.⁶⁵⁰ Med det menes det noe i

⁶⁴⁹ Caspar Jørgensen, «Tekno-økonomiske paradigmer og industrimiljøer i Danmark» *Den Jyske Historiker* 121–122(2009): 17.

⁶⁵⁰ Arne Kaijser og Ulrika Sax, «När systemen kom till byn» i *Industrins avtryck – perspektiv på ett forskningsfält*, (red.) Dag Avango and Brita Lundström (Stockholm: Symposion, 2003).

retning av «teknø-økonomiske paradigmer» som nevnt over, og artikkelforfatterne nevner jernbane, vann- og avløpssystemer, elektrisitet, telefon og bil som eksempler på «store teknikkssystemer». Men det er viktig å merke seg at det handler om landsbygden og mindre om fabrikksteder og urbane fortetninger rundt fabrikker. Utgangspunktet for dem er at industrialisering også handler om det som skjedde *mellom* tettstedene og byene, det er her teknikkssystemene blir tydelige som historiske betingelser for industrialisering forstått mer snevert som fabrikkssystemer og vareproduksjon. Med dette utgangspunktet blir industrihistorien en historie om teknikksystemenes fremvekst i Malexander og omegn fra 1870-tallet frem til 1970-tallet.

En annen artikkel som jeg nevner kort fordi den viser noe prinsipielt viktig i vår sammenheng – altså bruddet med «enhetsfabrikken» og produksjonslinjen som materielt holdepunkt for industriminne – er det Sverker Sörlin skriver om «den store skalan». ⁶⁵¹ Også i denne artikkelen er nivået for industriminnene forskjøvet i forhold til fabrikkene. «Industriminnena är en del av landskapet och därmed en del av landskapshistorien», skriver han. Industriell modernisering er en «rommets modernisme», det vil si at industriens avtrykk, og det han trekker frem er nettopp Kiruna som et paradigmatiske eksempel på «rommets modernisme». Nettopp dette er for ham et argument mot kulturminnefeltets gjenstandsfiksering – og for oss et argument som tydeliggjør også neste nivå – fabrikkene – som et bestemt perspektiv på industriminnene – «Industrins minneslandskap befinner sig ofta på regional nivå och innebär en processuell integration i landskapet som sällan förekommer i kulturminnesvårdens objektsfixerade praktik». ⁶⁵²

Systemperspektivet legger ikke prosessdimensjonen til side, men tar den ut av fabrikkene og lokalmiljøet, over på et annet romlig nivå der også tidsaspektet ved industrien kan utfoldes med andre holdepunkter. Her til lands har et slikt perspektiv på industriminnenes materialitet ennå ikke hatt noen særlig gjennomslagskraft, med ett viktig unntak: industriminnevernet utformet rundt Rjukan og Notodden. Kontrasten mellom Rjukan og Notoddens verneideologi på den ene siden og Norsk Trikotasjemuseum på den andre, ligger i forholdet mellom det jeg innledet med om to

⁶⁵¹ Sverker Sörlin, «Den stora skalan – Industriminnenas politiska landskap» *ibid.*

⁶⁵² *Ibid.*, 300.

ulike nivåer i minnestedet. I 2015 ble industristedene Rjukan og Notodden innskrevet på UNESCOs verdensarvliste. Hva slags «objekt» var det da snakk om? UNESCO-status innebærer i seg selv en egen form for produksjon av temporalitet og minner i kulturen, men det skal jeg ikke følge videre her, for det eneste jeg vil ha frem er hvordan det i nominasjonsakten ligger en utpeking av industriminne som ligger nærmere det «systemteoretiske» perspektivet antydnet over enn «enhetsfabrikkperspektivet» som var det opprinnelige utgangspunktet for hvilke materielle avtrykk industriminne ble knyttet til på 1980- og 90-tallet. Beskrivelsene av Rjukan og Notodden i nominasjonsdokumentet kan tjene som materiale for en begrephistorisk endring som er i ferd med å skje i industriminnefeltet. På en måte er det både instruktivt og misvisende å snakke om Rjukan og Notodden som objektene for nominasjonen av verdensarv. Det er ikke snakk om to avgrensede byrom som utgjør to adskilte industrimiljøer, men om «en integrert funksjonell enhet», slik det gjøres i nominasjonsdokumentet. Og leser man nominasjonsdokumentet med henblikk på hvordan verneobjektet blir utpekt, så kan en merke seg at det er snakk om et «ensemble av kraftstasjoner, fabrikker, transportsystem og byer som ble skapt for å produsere kunstgjødsel». ⁶⁵³

Her er det ikke bare snakk om at det finnes kulturminner på de ulike stedene. Området og det geografiske *rommet* som er skapt av industrien gjøres til gjenstand for verneinteresser. Dette geografiske og økonomiske rommet kan ikke erfares direkte gjennom å bevege seg og lese et sted, og er slik sett fjernere fra konkrete erfaringer av tid enn den intime sammenheng mellom sted og minne jeg antydnet gjennom Assmanns teori om det «evokative» ved minnesteder. Nominasjonsdokumentet nevner at industriselskapet Norsk Hydro som var den sentrale aktøren i utbyggingen av elektrokjemisk prosessindustri i området, aktivt gikk inn for å overkomme avstanden mellom de ulike komponentene i området – noe som passer godt med det historikeren Sverker Sörlin som jeg nevnte over beskriver som «det ytre rommets modernism». I det perspektivet behandles industrien som en del av landskapshistorien som ble dannet under utbyggingen av kraftkrevende industri tidlig på 1900-tallet.

⁶⁵³ Riksantikvaren, *Rjukan – Notodden industriarv – Nominasjon til Unescos verdensarvliste* (Oslo: Riksantikvaren, 2014).

Industriminnene knyttet til Rjukan og Notodden utpekes ikke fordi de er «i» et rom eller landskap, de er uttrykk for moderne *landskapshåndtering*. De sees som interessante ut fra en teori om at moderne industrimiljøer dannes ut fra storskalasystemer og nettverksrelasjoner. Som funksjonelle relasjoner i en produksjonslinje så er slike store systemer usynlige med det blotte øyet, men beskrivelsen av de store systemene bruker også visuelle teknikker på et nivå «over» industriminnedokumentasjonen. Kartografiske fremstillinger av området er derfor helt avgjørende i nominasjonsdokumentene, og de viser at det har kommet inn andre og mer samfunnsøkonomiske og samfunnsgeografiske faglige perspektiver ved siden av den overveiende arkitektur- og industrihistoriske vitensform som dannet grunnlaget for industriminnedokumentasjonen jeg skisserte over.⁶⁵⁴ Den historien som nå viser seg på landskapets nivå, var ikke synlig på 1980- og 90-tallet da nivået først og fremst var fabrikk og miljø umiddelbart rundt fabrikker. For Norsk Trikotasjemuseums del kan vi si at det er det første perspektivet som er gjeldende, og at stedsdimensjonen tematiseres i og med forholdet mellom fabrikk og omkringliggende miljø.

Industrimonument eller industriminne?

Ved se på forholdet mellom Norsk Trikotasjemuseum og stedet Salhus ut fra et spor- og minnestedsperspektiv har jeg forsøkt å identifisere ytterligere noen konkrete sjikt i tidserfaringene som gjøres i og med industrimuseene, og jeg har forsøkt å få frem en «nedre» grense for hvordan minnet materialiseres ved museumsgjenstanden, og en «øvre» grense for minnets materialisering ved industrilandskapet. I introduksjonen til dette kapitlet tok jeg utgangspunkt i Assmanns teori om kulturelt minne og da spesifikt i at sted er en form for medium som betinger hvordan tidsaspektet i det kulturelle minnet utformes. Empirisk har jeg forsøkt å vise at stedsdimensjonen knyttet til Norsk Trikotasjemuseum håndteres og tydes via ulike praksiser, enten styrt av museet, av besøkende, eller av de vitensformer som har utviklet seg i industriminnefeltet mer allment. Som antydning innledningsvis er det en grunnleggende forskjell på monumenter og minnesteder, begge er for så vidt non-verbale symboler, men der monumentet skiller ut tydelige tegn på et sted så er minnestedet et sett av spor som må tydes.

⁶⁵⁴ *Rjukan – Notodden industriarv – Nominasjon til Unescos verdensarvliste. Kart Vedlegg 1* (Oslo: Riksantikvaren, 2014).

Enten kan man gjennom en monumental logikk bruke selve stedet som uttryksmiddel eller medium, ved å legge til eller fjerne elementer på stedet for slik å få frem et bestemt budskap om fortiden, eller så kan man respondere på de spor som finnes på et sted i og gjennom sekundære medier slik som fotografi, beskrivelser eller kartlegginger. I sistnevnte tilfelle lar man stedets opprinnelige utforming være, eller man forsøker å istandsette det til en tidligere tilstand. Autentisitetsidealer vil som regel da være uforenlige med monumentalisering, siden autentiske historiske steder må være mest mulig uberørte av tiden de danner fortiden for. Sporene ødelegges som spor når de omdannes til bevisst kodede tegn. Kort sagt, monumentet produserer kontinuitet mellom fortid, nåtid og fremtid, mens minnesteedet forutsetter avstand mellom fortid og nåtid, og gjenoppretter nærhet gjennom å se på stedet som spor. Norsk Trikotasjemuseums iscenesettelse av fabrikk og sted er i liten grad preget av monumentalisering, og har mer en karakter av å være et erindringssted i Assmanns forstand. Dermed kan stedsdimensjonens temporale betydning for Norsk Trikotasjemuseum utdypes ved å knytte sted til et skille i Assmanns minneteori, mellom funksjonsminne og lagringsminne.

I teorigjennomgangen i kapittel 1 viste jeg til sammenhengen mellom tidsregimeproblematikken på den ene siden, og medieringen av tid på den andre. Hos Assmann er det slik at lagringsminne og funksjonsminne disponerer for ulike måter å organisere forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Hvis en kort rekapitulerer hvordan dette begrepsparet er knyttet til temporalitet, så er lagringsminnet den siden ved det kulturelle minnet som tilstreber en form for tidløshet og motvirker at fortiden forsvinner for godt, men lar fortiden «forsvinne» ved å ligge latent i arkiver, museer, biblioteker eller databaser.⁶⁵⁵ Lagringsmedier og lagringsinstitusjoner lar kulturen «glemme» på en kontrollert måte, det vil si at det som blir lagret og slik sett glemt i en kultur ikke forsvinner for alltid men danner et reservoar for det kulturelle minnets mer aktive del. Det betyr at det er en stadig produksjon og akkumulasjon av fortidig material som fortolkning og fortellingspraksiser ikke kan holde følge med – det vil alltid være en ubalanse mellom arkivet og fortellingene. Ifølge Assmann er det også dette som er mulighetsbetingelsen for historieskriving som fag og vitenskap, siden det

⁶⁵⁵ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 124 ff.

er lagringsminnet som også danner en fortid uten stemmer og levende mennesker. I arkivet er det taust, levende tidsvitner blir avløst av objektive kilder og dokumenter.⁶⁵⁶

Den aktive delen betegner Assmann altså som «funksjonsminne», og mener med det blant annet hva som gjøres med fortiden gjennom fortellinger, legitimering, delegitimering og uttrykkelig meningsdannelse basert på historien. Funksjonsminnet er derfor prinsipielt knyttet til å ha en aktiv rolle i å forme forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Overfører man denne distinksjonen på stedet som minnemedium, så er det klart at monumentet vil være en måte å relatere funksjon og lagring som tillater ganske liten grad av autonomi til lagringsminnet. Siden det er den delen av det kulturelle minnet som rommer glemselen, vil dette være i motsetning til en monumental logikk som tvert imot sier at det ikke er lov til å glemme. Monumentet er et imperativ eller moralsk plikt til å erindre, og til å holde fortiden levende i nåtiden. Dessuten vil fortidens latente tilstand i lagringsminnet være et problem sett fra en monumental logikk siden det betyr at fortidens betydning vil kunne omskrives i fremtiden.

Vi kan si at sett fra varighetsdimensjonen så ligger den i den monumentale logikken på funksjonssiden, og i en forstand opptar eller overtar den lagringsfunksjonen. Under omstendigheter der det finnes et tydelig skille og en kulturell arbeidsdeling mellom funksjon og lagring – slik jeg hevder det gjør i forbindelse med erindringssteder – ligger derimot varighetsfunksjonen i lagringsminnet. Og i det ligger det også at det kulturelle minnet er i en permanent tilstand av forandring, siden det til enhver tid vil være slik at betydningen av det som er bevart og lagret vil måtte tydes og fortelles på nytt. Ifølge den tyske kulturforskeren Wolfgang Müller-Funk er et en forskjell på et tradisjonelt syn på minnet, og på et moderne vitenskapelig syn på minnet, der det sistnevnte bekrefter at kulturelt minne er i permanent forandring.⁶⁵⁷ Han leser også Assmanns skille mellom lagringsminne og funksjonsminnet i dette lyset, og plasserer monumentets logikk nærmere et tradisjonelt syn på minnet, mens erindringsstedets evokative logikk (og sportyding) anerkjenner at kulturelt minne er noe som må dannes i og med de historisk vekslende betingelser for erfaring av temporalitet.

⁶⁵⁶ *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 184–85.

⁶⁵⁷ Müller-Funk, «On a Narratology of Cultural and Collective Memory» 218.

Samme sortering av monument og minnsted finner vi hos Hartog, men med en annen vurdering av implikasjonene av at minnstedet har overtatt for monumentet som paradigme for steders rolle i historisitetsregimer. For Hartog har dette å gjøre med den generelle kollapsen av det moderne historisitetsregimet som begrepet om «kulturarv», herunder «industriarv», er uttrykk for.⁶⁵⁸ Kulturarv er for Hartog et sett av kulturelle praksiser som er en måte å bearbeide erfaringen av brudd og diskontinuitet mellom tidsdimensjonene. Minnsteder er en del av kulturarvslogikken, mens monumenter hører til et eldre og mer fremtidsrettet historisitetsregime knyttet til nasjonalstaten og dens strategier for å sikre bestemte (nasjonale) verdiers bestandighet. Hartog har som vi har vært inne på et kritisk ærend med å analysere vår tids historisitetsregime som en form for patologisk «presentisme», og har blant annet fra Assmann blitt møtt med kritikk om at han forsøker å gjenopprette det «gode» monumentet sikret av historiefagets kunnskap mot det «dårlige» minnstedet brukt i den aktuelle identitetspolitikken.⁶⁵⁹ Men uavhengig av hvilke konsekvenser en trekker fra overgangen fra monument til minnsted, synes det vanskelig å tvile på at nåtidens interesser og muligheter til å forme forholdet til fortiden er sluppet løs på en helt annen måte enn under høymodernismens historie- eller minneskultur.

Industriarvsperspektivet eller industriarvsretorikken har i liten grad preget Norsk Trikotasjemuseums arbeid med det materielle spor etter industrivirksomheten på stedet, men det er altså ganske klart at en senmoderne minnstedeslogikk er viktigere enn moderne monumentallogikk. Og et punkt som synes å stemme med Hartog er at det er et skille mellom de to kategorier *fortid* og *historie*, i den forstand at det museene har innslag av formidling som spiller på en konkretisering av den i utgangspunktet abstrakte idéen om fortid, ved siden av det å fortelle om en konkret fortid – altså formidle *historie*. For Hartog har fortiden *erstattet* historie «The past attracts more than history; the presence of the past, the evocation and emotions win out over keeping a distance and mediation».⁶⁶⁰ Denne forskjellen går også ut på en vektlegging av fremstilling av *fortidighet*, ved siden av *historie*. Så sterkt kan en ikke si det for Norsk

⁶⁵⁸ Francois Hartog, «Time and Heritage», *Museum international* 57, nr. 3 (2005): 13 ff.

⁶⁵⁹ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 260.

⁶⁶⁰ Hartog, «Time and Heritage» 16.

Trikotasjemuseums del, selv om særlig de visuelle og estetiserende fremstillingene gjennom fotografiene peker i denne retningen. Men det er sammenliknet med etableringen entydige tegn for den industrielle fortiden som for eksempel gjennom uthevingen eller bevaringen av enkelte bygnings- eller anleggselementer som kraner eller fabrikkpiper (jf. steder som Drammen, Moss, Ruhr i Tyskland, eller Malmö), mer sammensatt enn slike fremstillinger av «noe gammelt».

For Salhus sin del så kan man si at verken formidlingen i form av omvisning eller kulturløype, fotograferingen, industriminnedokumentasjonen – eller (mer hypotetisk for Salhus' del) industrilandskapsperspektivet danner tegn som pretenderer å låse fast en bestemt fortid for all fremtid. Kort sagt, musealiseringen griper ikke direkte inn i stedet, slik monumentaliseringsgjør, men lar det eksistere i glipen mellom lagringsminne og funksjonsminne. Monumenter er en type medium som har en uttrykkelig temporal innretning ved at de først fremst skal sende et budskap fremover i tid om at det uttrykker hendelser som aldri må glemmes. Kulturminner kan i denne forstand ikke produseres materielt, mens monumenter nettopp er et aktivt inngrep i et sted eller landskap via materielle midler. Monumenter fjerner oppmerksomheten fra stedet det er lokalisert på, og retter oppmerksomheten mot seg selv som et tegn for en bestemt fortid. Til forskjell fra dette inneholder minnesteedet en fortolkningsrikdom som ikke kan låses fast til de intensjoner forfatterne av monumenter måtte ha da monumentet ble reist. Slik sett er Salhus som minnesteedet interessant fordi det er få monumenter i Assmanns forstand, altså objekter som rager over stedet og tar oppmerksomheten fra det. I stedet er det å bevege seg rundt i Salhus som å møte ufortolkede spor fra fortiden, som påkaller fortolkning.

Kapittel 10-

Den hørte fortid i Norsk Trikotasjemuseum

Muntlig, materiell og skriftlig historie

Med dette kapitlet skifter jeg analysenivå fra minnested til verbale symbolske former. Jeg vil med det forsøke å få frem hvilken betydning det har at Norsk Trikotasjemuseum har samlet muntlige kilder fra tidligere ansatte ved Salhus Tricotagefabrik. Av de tre museumstypene jeg drøfter i avhandlingen, er det bare i den siste typen, altså industrimuseet, at forutsetningene for tidsregimets innretning bestemmes av minner som bæres av mennesker som er levende aktører i museets etableringstid. I og med at flere av industrimuseene, herunder Norsk Trikotasjemuseum, ble bygget opp gjennom museenes samarbeid med tidligere ansatte ved de nedlagte bedriftene, har levende menneskers erfaringer fra fortiden hatt betydning for hvordan forholdet mellom fortid og nåtid kan komme til uttrykk, og for hva den historiske dimensjonen ved museet innebærer.⁶⁶¹ Fortidens stemmer har bokstavelig talt latt seg høre i industrimuseene, og i kraft av denne tilstedeværelsen i nåtiden har erfaringen av fortid fått en bestemt farge og karakter som jeg skal se nærmere på i dette kapitlet. Når verken Kristiania kunstindustrimuseum eller Norsk Teknisk Museum var opptatt av minner og fortellinger fra de som produserte tingene, så skyldes ikke det at de ikke var interessert i samtiden og den nære fortid, tvert imot var det som vi har sett sentralt ved begge museumstypenes oppkomst. Snarere skyldtes det at forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid ble avlest av tingene. Med vendingen mot muntlig historie på 1970- og 80-tallet, ble derimot det å samle på hva samtidens

⁶⁶¹ Av industrimuseer og industrielle kulturminner på Riksantikvarens bevaringsprogram gjelder dette Klevfos, Salhus, Bredalsholmen, Sjølingstad, Følldal Gruver, Neptun Sildoljefabrik, Spillum Dampsag og Høvleri.

levende mennesker sa og fortalte om nær fortid minst like viktig i museenes bevaringsarbeid.

Fra denne tiden dreies museumsarbeid både i og utenfor industrimuseer mot muntlige kilder, ved siden av det tradisjonelle innsamlingsarbeidet omkring gjenstander og arkiv. Sett fra den vitenskapelige historieskrivings ståsted var dette en ny kategori «kilder» som åpnet opp nye sider ved fortiden, sett fra vårt metahistoriske perspektiv var det oppkomsten av et nytt nivå i organiseringen av historisk tid som ga spesifikke betingelser for museenes virke. Med muntligheten utfordres også visse elementer i det moderne historisitetsregimet. For i og med levende tidsvitner som kilder til kunnskap om fortiden kan ikke den historiske fortiden «naturlig» fastsettes som tiden før levende tidsvitners mulige erindring. Som Assmann skriver så blokkerer kakofonien av tidsvitner muligheten for en historiografi grunnlagt på en taus fortid objektivt i arkivets kilder og dokumenter, eller i museenes gjenstandssamlinger.⁶⁶² Og denne objektiverte fortiden var (og er) ifølge Assmann en del av en historievitenskap som behandlet tiden som lineær, som noe biologisk der fortiden er det som dør, mens det som er nåtidig og fremtidig er det levende. En ren fortid er som vi har vært inne på flere ganger før, et av kjennetegnene på det moderne tidsregimet ifølge Assmann. Men når levende menneskers liv og erfaringer blir gjenstand for museene, blir det mer problematisk å operere med en «ren» eller historisk fortid. I dette kapitlet skal jeg se på hvorvidt det finnes et skille mellom historisk fortid og nær fortid i Norsk Trikotasjemuseums samling, formidling og dokumentasjon av Salhus Tricotagefabriks historie. Hva innebærer tidsvitner i form av tidligere ansatte konkret for museets iscenesettelse av tid og historie? Ut fra dette kan vi også mer konkret få frem ytterligere ett holdepunkt for å beskrive tidserfaringer i Norsk Trikotasjemuseum.

Kapitlet kan likevel ikke handle om «muntlige kilder» i isolasjon fra den status andre typer bærere av historiske opplysninger hadde. For når vi kommer til industrimuseene og 1980- og 1990-tallets museumshistorie, har det materielle både blitt mer, og mindre, viktig som bærer av historiske opplysninger. På den ene siden ble det materielle viktig som grunnlag for industriens teknologihistorie og som vi har sett

⁶⁶² Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 185.

var sammenfiltreringen av kulturminnevern og museum på industrifeltet helt avhengig av bevaringen av fabrikkannlegg, produksjonslinje og fabrikkmiljøer. På den andre siden ble det materielle mindre viktig for industrimuseene, fordi en mente at industriarbeiderklassens kultur verken var å finne i det materielle eller skriftlige, men i en muntlighet som bare kunne bevares gjennom opptak og lagring av arbeiderminneinnsamlinger. Det var ikke så mye gjenstandene arbeiderklassen omga seg med som deres verdier i form av solidaritet og likhet som primært kom til uttrykk i muntlig språk og praktisk handling, ble det gjerne sagt på 1970- og 80-tallet i diskusjonene om industri- og arbeiderhistoriens plass på museene.⁶⁶³ *Minneinnsamling* motivert av sosialhistoriske spørsmål ble derfor en kjerne i industrimuseene på 1980-tallet, som på mange måter var et spor som allerede var opparbeidet gjennom Edvard Bulls arbeiderminneinnsamlinger ved Norsk Folkemuseum på 1950-tallet, men som vi skal se gikk inn i en ny konstellasjon med teknologihistoriske perspektiver på 1980-tallet. Dessuten skilte den nye konstellasjonen seg fra Bulls ved måten temporaliteten i minneinnsamlingen ble håndtert.

Et annet mediehistorisk perspektiv jeg skal følge i dette kapitlet er at industrimuseene dannes i en kontekst der lagringsteknologier var i voldsom utvikling. Først kom analogt opptaksutstyr for lyd og bilde inn i museumsfeltet med blant annet med Bulls minneinnsamlinger samt en satsning på museumsfilm omkring 1950-tallet. Så utviklet digitale lagringsmedier fra 1980-90-tallet samt video seg parallelt med industrimuseene og dannet en konkret bakgrunn for diskusjoner om hvordan dokumentasjon skulle gjøres i slike museer.⁶⁶⁴ Som jeg har vært innom tidligere i forbindelse med Assmann så kan vi tenke oss at den mediehistoriske utviklingen går inn i forholdet mellom det såkalte funksjonsminnet og lagringsminnet, altså i den manifeste og latente siden ved det kulturelle minnet. Ifølge Assmann så har økningen i lagringskapasitet ikke bare ført til et mer markant skille mellom det aktuelle og det latente slik det var under 1900-tallets skrift- og gjenstandsbaserte lagringsformer og analoge institusjoner som arkiv, bibliotek og museum. Med databaser og internett har

⁶⁶³ Se for eksempel Gunnar Gregersen, «Arbeiderkultur på museum» *Museumsnytt*, nr. 3 (1981): 11. Halvard Bjørkvik og Randi Bjørkvik, «Dei kulturhistoriske musea og arbeidarkulturen» i *Historie nedenfra. Festskrift til Edvard Bull på 70-årsdagen*, (red.) Per Fuglum og Jarle Simensen (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 17.

⁶⁶⁴ Assmann, «Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnis» 55.

tilgjengeligheten til lagringsminnet blitt enklere og lagt til rette for en kortere vei mellom bruk og lagring igjen. Mer direkte empirisk relevant for oss er at fremveksten av interessen for samtidsdokumentasjon som jeg tok opp i kapittel 8, var preget av utvidete muligheter for lagring, slik at det ved siden av den tematiske vektleggingen av industri, var en dokumentasjonsteknisk endring i og med lettere tilgang til særlig video og lydbånd.⁶⁶⁵ I en rapport fra NKKM i 1995 ble det også uttrykt at i industriminnefeltet så var «immaterielle kulturminner» like viktig som de materielle, og at dokumentasjon gjennom foto, film og lydbånd var vel så viktig som bevaring.⁶⁶⁶

Med minneinnsamlingenes *muntlige* karakter, det teknologihistoriske perspektivets *skriftlige* karakter, og arbeidsteknikkenes *kroppslige* karakter, tilsier det at formidlingen mellom fortid, nåtid og fremtid foregår gjennom medier som gir ulike betingelser for fremstillingen av «historie». Det vil si at både det kildematerialet Norsk Trikotasjemuseum samler på overføres over tid på ulike måter, alt etter hvilket medium kildene er gitt i. Dessuten går den historien som fortelles om Salhus Tricotagefabrik selv via ulike mediekkanaler som preger historiens form i og med at det både finnes omvisninger, forestillinger, «levende» formidling og skriftlig historie. Dermed er det heller ikke mulig at det etableres et rent skriftmonopol og den formen for avstand vi så kunsthistorien tenderte mot å gjøre for Kristiania kunsthistoriemuseums vedkommende på 1920-tallet. Det er heller slik at skriftliggjøringen av fortiden i en forstand gis motstand i og med vektleggingen av muntlig historie og bruk av tidligere ansatte i formidlingen av produksjonsprosessen som foregikk i Salhus Tricotagefabrik. Ser en på hvordan Norsk Trikotasjemuseum beskriver deler av sin egen formidling, er det snakk om en «levende» eller

⁶⁶⁵ Jf. Gjestrum om dette i forbindelse med argumentasjon for samtidsdokumentasjon «Vi må si at mens bygninger og gjenstander stod sterkt i fokus i tidligere tider, så har arkivalia, fotografier, muntlig kildemateriale og kanskje vi også kan trekke inn kulturlandskapet kommet inn og gitt oss et mye breiere arbeidsfelt i dokumentasjonen. Samtidig har vi da også gradvis fått nye teknikker og muligheter med lydbånd, video, foto, kopiering m.m.», i Norske kunst- og kulturhistoriske museer, *Dokumentasjon av samtid og nær fortid: 1900-talls materiale: rapport fra NKKM's fagseminar 1, årsmøtet i Ålesund 17.–19. september 1982*, 28. Også Norsk Kulturråds utredning fra 1988 viser at lagringsteknologiske endringer førte med seg nye relasjoner mellom medium og kulturelt minne «Nye elektroniske medier åpner imidlertid for utviklingsmuligheter i arbeidet med dokumentasjon av industriminne. Det medium som er mest i fokus for tiden er video.», Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 51.

⁶⁶⁶ MIKA – Museumsgruppen for industri kommunikasjon og anlegg, *Museumstiltak på industrisektoren: museenes innsats innenfor industriminnevern: en utredning for Norsk museumsutvikling*, 77–80.

tilstedeværende fortid, noe som på ett nivå gir mening dersom en tar i betraktning at ulike historiebærende medier gir ulike betingelser for erfaring av historie. Siden levende mennesker blir brukt som historiske kilder i museet, blir det vanskelig å bruke forskjellen mellom de døde og levende som et kriterium for å skille mellom den historiske fortiden og den nære fortiden.⁶⁶⁷ Er det da fremdeles mulig å erfare historisk avstand i dette museet? Kommer det isteden til andre kriterier enn liv/død for historisk avstand i, og i så fall hvilke?

Muntlig historie og industrimuseer

Jeg vil kort utdype hvordan minneinnsamling kom på banen som en del av diskusjonene om hva industrimuseene skulle være på 1980- og 90-tallet. Fra kapittel 8 vil en huske at noe av industrimuseenes grunnlag i kulturminnevernet sprang ut av et nytt blikk for hva som var kulturminner. Med dannelsen av industriminne som en egen kategori kulturminner, ble også bevaring av industriens materielle spor i form av steder, bygninger og maskiner en del av rasjonaliteten til industrimuseene. I dokumentene jeg har vist til som konstituerende tekster for industriminnefeltet, var ikke muntlige kilder og minneinnsamlinger noe som ble fremhevet som noe viktig for dette feltet. Det ble knapt nevnt. I Kulturrådets rapport fra 1988 ble problematikken diskutert langs to hovedlinjer, bevaring og dokumentasjon. Øverst i bevaringshierarkiet stod «museal bevaring», og der var det å kunne holde hele eller deler av de opprinnelige produksjonsprosesser i gang definerende for museal bevaring, men at tidligere arbeidere eller muntlige kilder skulle ha en rolle i dette ble ikke nevnt. Dokumentasjon var ved siden av ulike grader bevaring av materielle strukturer og gjenstander det andre sporet i vernet av industriminne. Men dokumentasjon ble i hovedsak oppfattet som dokumentasjon av *det materielle*. Her ble det lagt vekt å beskrive anleggene så langt det var mulig, enten gjennom skrift eller bilde, men det var altså ikke snakk om å dokumentere muntlig kilder.

I det begrepet om teknisk-industrielle kulturminner som var formulert av Marie Nisser og som utvalget gjorde til sitt eget, ble det nevnt to materialtyper: nemlig det

⁶⁶⁷ Om skillet mellom liv og død som paradigme for temporal avstand, se Paul Ricoeur, «Temporal distance and death in history» i *Gadamer's Century – Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer*, (red.) Jeff Malpas og Ulrich Arnsward (Cambridge: MIT Press, 2002).

visuelle/materielle miljøet, og de *dokumenter* - altså arkivmaterialer - som stammet fra bedriftene. Industrihistorien som utvalget ville fange inn ved bevaring av industriminnene, stod altså nærmere en *teknisk*-industriell oppfatning av industrihistorie, enn en oppfatning av industrihistorie som *sosialhistorie* der industriarbeiderklassen måtte spille en naturlig hovedrolle som objektet og kildene til industrihistorien. På dette punktet ser det altså ut til at de faglige hovedperspektivene bak industrimuseene, altså det sosialhistoriske på den ene siden, og den teknologihistoriske på den andre, talte til fordel for det siste og dermed for en vektlegging av de materielle strukturene som kunne belyse teknologihistorien.

Heller ikke museenes interesse for samtidsdokumentasjon på 1980-tallet, som jeg skildret lenger frem, var begrunnet i viktigheten av muntlige kilder som en tilgang til en historie for et bredere lag av befolkningen. Den var først og fremst motivert av emnemessige og epokale argumenter om en sammenheng mellom samtid og industrisamfunnet, det vil si at et sentralt trekk ved samtiden var at den var knyttet til industrisamfunnet og masseproduksjon av varer. Likevel ble muntlige kilder og arbeiderminneinnsamlinger nevnt som en del av et større spekter av metoder som kunne sørge for dokumentasjon av industrisamfunnet, det muntlige var lett tilgjengelig i og med en enklere tilgang til å lagre lyd gjennom båndopptak. I NKKMs rapport fra 1986, *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri*, er det formulert en tilnærming til industrihistorie for museene som i noe større grad enn Norsk Kulturråds rapport som fulgte to år etter, forsøker å lage en kombinasjon av det muntlige og det materielle.⁶⁶⁸ Der het det at

All historieskriving og historieopplevelse bygger på ei eller anna form for dokumentasjon. Dokumentasjonen kan være av forskjellig slag: bevarte fysiske gjenstander, bygninger m.v.; bevarte dokumenter, fotografier og liknende. I arbeidet med den nære historie er også intervjuer, dvs. folks hukommelse, ei viktig kilde.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ *Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport – april 1986.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 21.

Begrunnelsen for muntlige kilder som et supplement til bevaring og dokumentasjon av gjenstander eller anlegg, er her mer knyttet til hva *tidsdimensjonen* knyttet til samtidsdokumentasjon muliggjør og krever i kraft av sin samtidighet eller i kraft at å være *nær* fortid.

Til forskjell fra arbeid med problemstillinger fra eldre tid, vil kildematerialet fra samtid og nær fortid være svært rikholdig. Forholdene ligger dessuten i stor grad til rette for å skape sine egne kilder. Dermed kan man bygge opp et materiale av levninger som i seg sjøl er førstehånds beretninger eller blir satt inn i ei heilhet gjennom slike beretninger.⁶⁷⁰

Forskjellen på argumentene for muntlige kilder som først ble anført av Edvard Bull d.e. og senere av muntlig historiebevegelsen på 1970-tallet er ganske tydelige. For sistnevnte var muntlige kilder ikke bare kilder eller informasjonsbærere blant andre, men en type material som tillot en mer direkte innsikt i industrihistorien *som arbeiderhistorie*.

Grunnen til dette var som antydnet over en kritikk av den skrift- eller dokumentsentrerte historieskrivingen. I likhet med argumentene for kulturhistorie som ble anført omkring 1900 og som vi så i forbindelse med både den såkalte «kunstarkeologi» i Kristiania kunstindustrimuseum og i Norsk Teknisk Museum da teknikkens historie skulle gjøres til en del av historien, var argumentene for det som nå var blitt en bevegelse for muntlig historie at det utvidet historien til å omfatte «folk» og ikke bare stater, klasser eller individer som kunne sette spor etter seg i skrift og dokumenter. Arkivstudiens privilegerte posisjon i den historiske metodologi brakte med seg en skjevhet i *hvem* som ble beskrevet i historikernes historier. I den gamle kulturhistorien var det ikke muntligheten som var det fremste botemidlet mot skriftlighetens dominans i historiefaget, men studiet av *materiell* kultur. I den muntlige historiebevegelsen som etter Bulls første arbeider på 1950-tallet blomstret opp igjen i Norge på 1970-tallet, var det derimot de *minner* som man fikk tilgang til gjennom innsamling av fortellinger og intervjuer som dannet holdepunktet mot arkivets og

⁶⁷⁰ Ibid., 26.

skriftlighetens dominans. Med dette ble industrihistorien nødvendigvis mer direkte knyttet til minner som kilder, fordi minnene åpnet opp for innsikt i den arbeiderkulturen som industrialiseringen også gav opphav til, en kultur som ifølge Bull hadde fått få skriftlige uttrykk.

Bull sier tydelig i artikkelen *Arbeidernes plass i historien* som var en slags programerklæring for arbeiderminnesinnsamlingen som var en avdeling ved Norsk Folkemuseum mellom 1950 og 1962, at minner er særlig nødvendige i forbindelse med arbeiderhistorie:

Selve arbeidsmåten med å samle på levende menneskers personlige minner er særlig nødvendig når det gjelder arbeiderklassens historie, fordi det her mangler nesten fullstendig den slags kilder som kan gjøre andre samfunnsgruppers fortid nær og levende (brev, dagbøker, memoarer og skjønnlitterære skildringer).⁶⁷¹

Da dette programmet ble skissert av Bull var ikke dette ukontroversielt.⁶⁷² Minnenes upålitelighet som kilder ble problematisert, for så vidt også av Bull selv. Men for Bull var det mulighetene i minneinnsamlingene som var hovedsaken. Dersom en var interessert i «arbeiderklassens opphav og første utvikling» var det få skriftlige kilder, men levende menneskers minner ga ifølge Bull i 1950 tilgang til nesten hele den perioden han var interessert i, nemlig industrialiseringen som med unntak av fremveksten av tekstilindustrien i Norge i 1840-årene i de fleste andre bransjer ennå var «begynnelsen så nær at vi kan nå den gjennom minnene».⁶⁷³ Hvis vi ser på den temporale grammatikken Bull utgikk fra omkring 1950, kan det være verd å legge merke til at den begynnelsen Bull snakker om var en begynnelse på en tid han mente han og hans samtidige da stod innenfor. Som sagt innledningsvis var det begynnelsen på den «nye tiden» arbeiderminnene ga tilgang til, altså ikke det gamle før-industrielle samfunnet som var i ferd med å forsvinne, men det nye industrisamfunnet som Bull mente var hans samtidige virkelighet. Arbeiderminnene ga da på sett og vis

⁶⁷¹ Bull, «Arbeidernes plass i historien – Norsk folkemuseums avdeling for arbeiderminner» 35.

⁶⁷² For en redegjørelse av arbeiderminneinnsamlingen og Bull, se Arne Bugge Amundsen, «Folk Museums and Worker's Memories» *Arv. Nordic Yearbook of Folklore* (2011).

⁶⁷³ Bull, «Arbeidernes plass i historien – Norsk folkemuseums avdeling for arbeiderminner» 335.

muligheten for å skrive historie om en tid som var i ferd med å utvikle seg, ikke forsvinne.

Da muntlige kilder dukket opp igjen på 1970- og 80-tallet i randsonen av dannelsen av industriminnefeltet, men like fullt var en bakgrunn for industrimuseene, var det i en litt annen vitenskapelig og kulturell sammenheng enn Bull og 1950-tallet. For det første var ikke muntlige kilder bare kilder som skulle gå inn i historikerens beskrivelser, men de skulle også la de det gjaldt komme mer direkte til uttrykk gjennom sin «stemme». Ser vi på Bull så dreier det seg først og fremst om å supplere historikerne kildetilfang gjennom minneinnsamling. Rett nok ble deler av materialet fra arbeiderminneinnsamlingene publisert i bokform, slik at en der kunne lese det arbeiderne hadde skrevet ned og sendt til Norsk Folkemuseum. Disse publikasjonene er imidlertid grundig kommenterte av Bull, både med hensyn til industrihistorien i den bransjen det var snakk om (sagbruk, tekstil, jernbane), i presentasjon av den enkelte beretning, og med kommentarer underveis i fortellingene som vurderte deres pålitelighet og betydning. Arbeiderne skulle ha en plass i historien, men hos Bull på 1950-tallet ble den langt på vei autorisert gjennom en faghistorisk bedømmelse.⁶⁷⁴

På 1970-80-tallet ble arbeiderne mer fristilt som fortolkere av minner. Det var et klart demokratiseringsmotiv i at *aktørene* i historien selv skulle komme til orde «Muntlig historie-arbeidet kan ha en demokratiserende funksjon. Aktørene kan sjøl få komme til orde og framstille historien slik de opplevde den.», skriver Dagfinn Slettan i et festskrift til Bull i 1984. Og videre presiserer han at muntlig historie ikke bare skulle gi muligheten til å «skrive om de skriftløse gruppene, men gir store grupper sjansen til sjøl å bidra til utformingen og tolkningen av egen historie».⁶⁷⁵ Det vil si at differensieringen av historiens medier i skriftlighet og muntlighet samtidig kunne inngå i en kulturell reformprosess, fordi forholdet mellom skrift og tale i stor grad hadde overlappet med forholdet mellom det høye og det lave i kulturen.

⁶⁷⁴ Noe av det samme har Bo G. Nilsson funnet i sin undersøkelse av den svenske arbeiderminneinnsamlingen, se *Folkhemets arbetarminnen – En undersökning av de historiska och diskursiva villkoren för svenska arbetares levnadsskildringar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1996).

⁶⁷⁵ Dagfinn Slettan, «Muntlig historie og arbeidslivsforskning,» i *Historie nedenfra. Festskrift til Edvard Bull på 70-årsdagen*, (red.) Per Fuglum og Jarle Simensen (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 227.

For det andre var sammensetningen av vitenskapelige disipliner en annen mot 1980 enn den var rundt 1950, blant annet med en tydeligere pregning av historiefaget fra samfunnsvitenskaper, og omvendt. Ifølge Slettan bestod denne flerfagligheten i muntlig historie i teoretisk og metodisk pluralisme, konkret en tosidig forståelse av intervjuet som både en måte å fremskaffe kvantitative «data», og som et kvalitativt livshistorieintervju. Allerede Bulls arbeiderminneinnsamlinger hadde i praksis satt strek over det tradisjonelle skille mellom å *finne* kilder og *skape* kilder, og gjennom muntlig historie på 1970- og 80-tallet ble intervjuet som metode mer raffinert og bevisst på at det kildene som dannes gjennom intervjuet var et resultat av en kommunikasjonsprosess mellom intervjuer og informant, «mellom en mottaker og en sender». I denne relasjonen kan vi fra vårt ståsted si at det som dukker opp her er en mer utfordrende forvaltning av forholdet mellom fortid og nåtid. I og med at både det direkte intervjuet og den nedskrivning av livshistorier som i 1950-tallets arbeiderminneinnsamlinger ble tilrettelagt gjennom distribusjon av spørrelistene, i bunn og grunn var betinget av informantens hukommelse, ble skillet mellom fortid og nåtid mindre «sikkert» og noe som i praksis ble etablert gjennom intervjuprosessen. Glemsel, fortregning, skam, stolthet over handlinger og erfaringer i fortiden, ville virke inn på om og hvordan de ble fremstilt i nåtiden.

Dessuten er det klart at forventningshorisonten til informanten også ville påvirke hvordan det ble fortalt om fortiden, noe allerede Bull var klar over på 1950-tallet og kommenterer direkte i forordet til en av beretningene publisert i *Arbeidsfolk forteller*

Gustav Johansens erindringer er ikke noen ubetinget «objektiv» skildring av det han har vært med på. Han har en meget bestemt *oppfatning* av det som har skjedd, et helhetssyn på utviklingen. Det er ikke noe mindre enn arbeiderklassens reisning fra barbari til sivilisasjon han har opplevd, og det er fagorganisasjonen som er den store kulturbringeren.⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Edvard Bull, (red.) *Arbeidsfolk forteller. Fra sagbruk og høvleri* (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1955), 45.

Med andre ord var Bull klar over hvordan det personlige minnet kunne bli formet av kollektive forestillinger og forventningshorisonter. I det konkrete eksempelet her er det snakk om å ordne en rekke av erfaringer etter en fremskrittfortelling, og dermed la oppfatningene av nåtiden og den retningen den var ment å ha inn i fremtiden forme fremstillingen av fortiden. Det var «arbeidernes egen *oppfatning* av virkeligheten» som kom frem i fortellingene ifølge Bull. Og selv om spørrelistene som ble sendt ut og intervjuene som ble gjennomført la opp til en kontrollert fortelling, var det ikke lenger historikerne som hadde monopol på hvordan fortiden skulle settes i forhold til nåtiden og fremtiden.

Jeg og du

Sammenlikner man Norsk Trikotasjemuseum med Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum ut fra *hva* det samlet på, er det ganske klart at hva som var den dominerende kildetypen – eller i vårt perspektiv, minnemedium – ga bestemte forutsetninger for hvordan produksjonens og arbeidets historie kunne samles inn og fremstilles ved de ulike museene. Konstellasjonen av samlinger ved Norsk Trikotasjemuseum skiller seg fra de to eldre museumsformene ved at Norsk Trikotasjemuseum ved siden av arkivmateriale og gjenstander også samler på muntlige kilder. Disse muntlige kildene har kommet til som resultat av intervjuprosjekter museet har satt i gang ved ulike tidspunkter, og viser en mer minnebasert temporalitet og at historie og minne har nærmet seg hverandre på en måte som ikke var mulig for de to eldre museene i og med at de opererte innenfor et museumsparadigme der det materielle i form av gjenstander var de sentrale kilder, og for Norsk Teknisk Museums del selve konstruksjonstegningene som lå til grunn for maskiner og instrumenter. For produksjonsbegrepets del så kan vi si at utviklingen av industrimuseer på 1980-tallet som ved siden av det mer kulturminnerelaterte verneस्पoret også begynte å samle på muntlige kilder, førte til at det kunne dreies mot *produsenten* som en konkret empirisk sosial gruppe eller som konkrete individer. I den grad produsenten spilte en rolle i Kristiania kunstindustrimuseums syn på kunstindustri eller i Norsk Teknisk Museums syn på teknikk, så var produsenten der en mer idealisert figur som først og fremst uttrykte seg gjennom tingene eller produktene, gjennom kunstindustrielle eller tekniske gjenstander. For kunstindustriens del var dette gjennom håndens pregning på

tingene, som ga de en «individualitet», mens det for de tekniske gjenstanders del var de nye konsepsjoner og tekniske prinsipper nedfelt i maskinenes virkemåte. Ingen av dem var opptatt av produsentens «stemme» eller empiriske individualitet, den individualitet som fantes kunne i tilstrekkelig grad avleses av selve tingene og var en idealisering av det skapende eller nyskapende mennesket. Herved kunne historie dreie seg mer om *hva*, enn om *hvem*.

Gjennom oppvurderingen av muntlige kilder forskyves historiens nivå mer over på «hvem» og blir så si mer «logosentrisk» i den forstand at måten fortiden da presenterer seg i nåtiden blir som en stemme som ytrer seg og som kan *høres*. Dette fører oss tilbake til skriftmediet, som jeg tidligere har tatt opp som en betingelse for en historieskriving som kan fremstille lengre tidsspenn i et og samme dokument, men her må skrift forstås i sammenheng med hvordan kildenes verdi konstitueres. Den nedskrivningen Bull introduserer med arbeiderminneinnsamlingene og som videreføres på 1980-tallet blant annet gjennom industrimuseene, viser at skriften vurderes som sekundær i forhold til stemmen, som er primær. Bull sier at «I denne boka er det meningen at leserne skal få *høre* de gamle arbeidernes egen *røst* [min uth.]».⁶⁷⁷ Med de muntlige kildene er det også historiens *nærvær* i nåtiden som oppvurderes. I Assmanns perspektiv på minnemedier finnes en kontinuerlig konkurranse mellom hva som er de ulike mediernes konserverende effekt, og ifølge hennes historiske undersøkelser så blir skriftmediet fra slutten av 1700-tallet degradert fra det som gir bestandighet til å være et flyktig og upålitelig medium for bevaring av minner.⁶⁷⁸ Likedan, men noe mindre historisk fundert, skriver Jacques Derrida at det vestlige synet på hva historisk erkjennelse er, og har vært dominert av en idé om at en *via* (en sekundær) skrift *gjenvinner* et (primært) nærvær som tilskrives stemmen og muntlige uttrykk.⁶⁷⁹ Logosentrismen er også en fonosentrisme, tale og lyden av tale gis status som det opprinnelige, nedskrivningen gjøres til noe sekundært og uten betydning for det (for)talte. Gitt at det er et slikt grunnleggende syn i kulturen om at skrift er en blek

⁶⁷⁷ Ibid., 12.

⁶⁷⁸ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 180.

⁶⁷⁹ Jacques Derrida, *Om grammatologi* (København: Arena, 1970), 52.

kopi av stemmens og samtalens originale nærvær, så gir minneinnsamlinger en bestemt tilgang til fortiden der erfaringer av fortidens nærvær blir det sentrale.

Før jeg går direkte inn på minneinnsamlinger ved Norsk Trikotasjemuseum, vil jeg gi et eksempel på hvordan idéen om å samle stemmer fra historien kunne få effekter på fremstilling og erfaring av industrihistorie i museene omkring 1980. I 1979 ble det laget en utstilling med tittelen *Bak maskinene, under fanene*, som senere ble satt opp ved Norsk Folkemuseum i 1981 der den stod til 1989. Utgangspunktet for den var materialet som ble samlet inn ved arbeiderminneinnsamlingene på 1950-tallet. Utstillingen tok for seg det som ble regnet som en typisk arbeiderfamilie i Kristiania mot slutten av 1800-tallet. Men det var ikke det gjennomsnittlige og abstrakte statistiske beskrivelser av arbeiderklassen mot slutten av 1800-tallet som var siktemålet med utstillingen, det var å gi arbeiderklassens historie et ansikt og en stemme som gjorde den mer virkelig. «Å lese disse minnene er å høre arbeidsfolk sjøl fortelle sin historie», med andre ord ble det appellert til *stemme* og til å erfare historien gjennom å *høre* den. Utstillingen var bygget opp som en illustrasjon av beretningene til to av familiemedlemmene, barna Johanna og Ludvig. Til utstillingen ble det også laget et hefte, der en kunne lese barnas beretninger, som var etterfulgt av korte historiefaglige artikler om ulike sider ved arbeiderklassene arbeids- og hverdagsliv i Kristiania omkring 1900.⁶⁸⁰

Det er to sider ved denne utstillingen som er karakteristisk for den vendingen mot muntlige kilder, og bredere mot muntlighet, som også slo inn i industrimuseene i løpet av 1980- og 90-årene (en prosess som vi skal se på lenger ut i kapitlet), og jeg ser da dette ut fra problematikken omkring temporalitet og kulturelt minne. For det første er det å skape en reell og situert *individualitet* i historien. Dette ser vi ved bruken av egennavnene til «Johanna» og «Ludvig». Her kan vi trekke inn et poeng fra de Certeau om at bruken egennavn i en historisk tekst gir en virkelighetseffekt til teksten; eller som det sies i forordet til utstillingsheftet «Familien er ikke virkelig, men den kunne godt ha vært det».⁶⁸¹ Denne individualiteten i historien ble også markert da utstillingen

⁶⁸⁰ Stein-Arne Andreassen, ed. *Bak maskinene, under fanene: arbeidsfolk i byen for hundre år siden* (Oslo: Tiden, 1979).

⁶⁸¹ Certeau, *The writing of history*, 94–95. Andreassen, *Bak maskinene, under fanene: arbeidsfolk i byen for hundre år siden*, 2.

ble satt opp ved Norsk Folkemuseum i 1981. Det første publikum møtte var et stort fotografi av familien Kristoffersen, der en ble satt i et ansikt-til-ansikt forhold til familiens navngitte enkeltmedlemmer.

Dette fører oss inn på det andre punktet, nemlig bruken av direkte tale i utstillingsteksten og katalogteksten, og etableringen av et jeg-du forhold mellom det som ble fortalt om og publikum/leser. I beretningen som ble trykket i heftet til utstillingen, starter «Johanna» med å fortelle om seg selv og sin familie: «Jeg heter Johanna og er 15 år. I vår familie er vi 4 søsken. Selma er eldst. Hun er 18 år og er veverske på tekstilfabrikken. Jeg arbeider også der, men foreløpig er jeg bare spolejente». Slik fortsetter fortellingen i en jeg-form der fortelleren skildrer konkret arbeids- og hverdagsliv. Fra vårt ståsted ligger betydningen av dette ikke i om det som sies er «sant» eller ikke, men at det ved et musealt og redigeringsmessig grep skapes en virkelighetseffekt og en relasjon mellom den som er besøkter i nåtiden og det som betraktes i fortiden, som er organisert etter et direkte jeg-du mønster. Her skapes det inntrykk av at det er som om er fortiden selv som taler til en, i en tekst som har et muntlig preg, og som imiterer en relasjon som i realiteten bare kan finne sted i en samtale der to personer simultant er tilstede. Den kulturelle koden for fotografiet av «familien Kristoffersen» som er satt opp og komponert som om de var direkte tilstede for den besøkende, ligger ikke så mye i det visuelle, som i en simulasjon av en direkte menneskelig relasjon der det tales og lyttes. Det er som om avstanden mellom fortid og nåtid blir eliminert av «jeget» som forteller, for det jeget som forteller henvender seg til et «du», som altså blir den museumsbesøkende eller leseren av beretningen. Dette idealet om direkte tale kan vi verken finne i Kristiania kunstindustrimuseum eller Norsk Teknisk Museum, akkurat som vi ikke kan finne muntlige kilder blant deres samlinger. Men det er dette mønsteret som senere blir en viktig linje i industrimuseenes arbeid med historie, og som vi skal se ligger det i kravet om «levende formidling» også et ideal om å avkorte eller avvikle avstanden mellom fortiden og nåtiden.

Arbeidsfolk i Salhus forteller – om maskiner og teknologi

Som nevnt var muntlige kilder relativt underordnet i prosessen med fremveksten av industriminne som en egen kategori kulturminne på 1980-tallet. Her var sted, miljø

og materialitet det sentrale. Dette utelukket åpenbart ikke at arbeiderminneinnsamlinger likevel kunne være viktig i de konkrete museumsprosjektene som reiste seg over de materielle sporene etter industrien, men det var ingen sentral kulturpolitisk styring i den retningen, slik det var gjennom Norsk Kulturråds og Riksantikvarens utredninger om teknisk-industrielle kulturminner. Bakgrunnen for at det likevel ble intervjuet og samlet inn arbeiderminner i forbindelse med etableringen av Norsk Trikotasjemuseum på slutten av 1980-tallet, var blant annet den interesse for arbeidslivshistorie som fremkom i historiker- og etnologimiljøer på 1970-tallet. Denne tematikken var tett sammenfiltret med muntlig historie-bevegelsen jeg nevnte over. Tematiske og teoretisk-metodiske endringer fløt sammen i oppkomsten av arbeidslivshistorie som forskningsfelt.

Ser man på blant annet jubileumsskriftet til Bull nevnt over så er det tydelig at arbeiderhistorisk tematikk, sosialhistoriske problemstillinger og teori, og minneinnsamlinger som metode var en idéhistorisk konstellasjon som dannet en enhet. Med det mener jeg at vi ikke kan si at det var en bevisst og rasjonell rekkefølge mellom de tre delene som følger en rent vitenskapelig logikk. Det var ikke slik at først så ble sosialhistoriske problemstillinger formulert, så ble arbeiderhistorie en tematikk som logisk fulgte av det første, og til slutt av man «valgte» muntlige kilder som den beste kildetypen, men heller slik at denne konstellasjonen ble dannet samtidig og at muntlige kilder var like mye mulighetsbetingelser for sosialhistoriske spørsmål, enn omvendt. I denne sammenheng må nykonstruksjonen *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie* nevnes, som kom med sitt første hefte i 1976, der nettopp Edvard Bull skrev den første artikkelen. Her fikk den arbeiderhistoriske tematikken utfolde seg, med perspektiver som klart vektla klassespørsmål, makt og politikk, arbeiderbevegelsen, marxismen etc.⁶⁸² Dermed var det ved siden av industriminneproblematikken og samtidsdokumentasjonen, et tredje arbeidslivshistorisk spor som virket inn måten både Norsk Trikotasjemuseum, men også to andre av de første industrimuseene her i landet - Klevfos Industrimuseum og

⁶⁸² Det var også her deler av diskusjonen om industrimuseene ble ført, se for eksempel Gunnar Gregersen, «Arbeiderkultur – finnes den?» *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie*, nr. 2 (1981). Edvard Bull, «Arbeiderkultur og borgerlig kulturimperialisme» *ibid.*, nr. 1 (1986).

Industriarbeidermuseet på Rjukan - ble innrettet. I Salhus ble det gjennomført et intervjuprosjekt i tidsrommet 1989-1991, og senere i 1997 i forbindelse med et hovedfagsarbeid, og så i 2008/2009 i forbindelse med 150årsjubileet for etableringen av Salhus Tricotagefabrik.

Men hva slags intervjuer var det snakk om i tiden rundt etableringen av museet, og hvordan stod det i forhold til vernearbeidet som ble rettet mot maskiner, anlegg og miljø? Og er det mulig å si noe om hvilken type historisk erfaring som preget dette arbeidet? Intervjuer i forbindelse med etableringen av Norsk Trikotasjemuseum var en del av et innsamlings- og dokumentasjonsarbeid der også bedriftsarkivet etter Salhus Tricotagefabrik var en del av bildet. Arkivet etter bedriften var også et av de viktigste argumenter for etablering av Norsk Trikotasjemuseum der ved siden av autentisitet knyttet til fabrikkanelegg og miljø. Arkivet etter Salhus Tricotagefabrik var et nokså intakt arkiv. I tid kunne det dekke fabrikkens historie tilbake til 1859.⁶⁸³ Intervjuene som ble utført var ikke nedskrivninger av arbeiderne selv, slik idealet var hos Bull på 1950-tallet. Det var på slutten av 1980-tallet ingen uttrykkelig målsetning å få frem mer eller mindre sammenhengende livshistorier fra arbeiderne. Intervjuene var samtaler som ble tatt opp på lydbånd, og tok utgangspunkt i en intervjuguide. Det ble mellom 1989-91 intervjuet om lag 50 tidligere ansatte ved bedriften (i 1997 om lag 20, og i 2008/09 31 tidligere ansatte).

Tematisk omhandlet de første intervjuene arbeidsprosesser, produkter og reklame, arbeidsmiljø og sosialt miljø, sosiale tiltak fra fabrikkens side, kvinne- og mannsarbeid og fritidsaktiviteter. Et særtrekk ved intervjuene ligger i vektleggingen av at de var et supplement til det materielle, altså for å belyse produksjonsprosessen og arbeidet i fabrikk. For sammenlikner vi motivasjonen hos Bull og senere Slettan og den mer mentalitetsorienterte interesse for arbeiderklassen, med bakgrunnen for intervjuer i forbindelse med Norsk Trikotasjemuseum, ser vi at intervjuene og de muntlige kildene i langt større grad ble oppfattet som et middel til å belyse det materielle – altså bruken av maskiner, teknologi og produksjonsprosesser. «Siktemålet er å samla inn opplysningar om denne sida av industriutviklinga med særleg vekt på

⁶⁸³ Martinussen, *Plan for vern av maskiner, anlegg og miljø innan trikotasjeindustrien i Hordaland*, Vedlegg 4.

teknologiske overganger og bruk av ny teknologi, der det vil vera viktig å få fram m.a. kven som satsa på ny teknologi og kvifor», ble det sagt i 1989.⁶⁸⁴ Likedan ble dokumentasjon i form av intervju og video i den første planen fra 1987 knyttet til arbeidsteknikker, arbeidsprosesser og arbeidsmiljø, slik at en må kunne si at de materielle særtrekkene ved teknisk-industrielle kulturminner også dannet betingelser for hva minneinnsamling kunne gå ut på.

Sett i forhold til Bulls konsepsjon, som også eksisterte i museumsmiljøene inn på 1980-tallet, ser en at det var to ulike perspektiver på de muntlige kildenes verdi for industrimuseene. Det ene er som nevnt knyttet til arbeiderhistorie og sosialhistorie, det andre til teknologihistorie. I det første tilfellet var intervjuene en selvstendig kildekategori som hadde sin verdi og mening i kraft av hva den kunne si om arbeiderkultur, i det andre ble intervjuene mer knyttet til selve *arbeidet* og produksjonsteknikk. I noen av artiklene som ble skrevet i forbindelse med dannelsen av Industriarbeidermuseet på Rjukan tidlig på 1980-tallet er det tydelig at innsamling av muntlige kilder var knyttet til en annen idé om hva et industrimuseum skulle være. Hovedmotivet var å få frem arbeiderklassens historie som en historie om en særegen *arbeiderkultur*. Da var det ikke selve arbeidet i fabrikken som dannet kjernen i museets innsamlingsarbeid, men rett og slett de muntlige kildene. Gunnar Gregersen fra AOF som jeg har referert til tidligere både i forbindelse med samtidsdokumentasjon og muntlig historie, skriver også uttrykkelig i diskusjonene om hva industrimuseene skulle være på 1980-tallet at det som kjennetegner arbeiderklassen er et bestemt verdisett og en tenkemåte. Om arbeiderkultur skriver han at «[s]ærtrekket og kjennetegnet er de fundamentale holdninger, fellesskap og solidaritet som grodde frem i disse miljøene. Dette var mindre synlige kulturytringer, som skaper betydelige vansker for oss når vi skal framstille arbeiderkulturens særtrekk i museer og gjennom kulturminner».⁶⁸⁵ Det vil si at det ikke var tilfeldig hvilket minnemedium man valgte å legge vekt på i industrimuseene. For å forstå historien rett var en nødt til å legge vekt på muntlige kilder eller minner.

⁶⁸⁴ Plan for etablering av Norsk Trikotasjemuseum og tekstilsenter i Salhus, 51.

⁶⁸⁵ Gregersen, «Arbeiderkultur – finnes den?» 128.

I en artikkel noen år senere av Edvard Bull, følges dette poenget opp, og det blir tydelig at innsamling av muntlige kilder og måten industrimuseene skal arbeide med arbeiderkultur er et spørsmål om å gå mot «borgerlig kulturimperialisme».⁶⁸⁶ I og med at det som står sentralt er mentalitet og «[d]e holdninger, trosforestillinger og ideer» som kjennetegner arbeiderkulturen, blir museumsarbeid rettet mot innsamling av «materieell kultur» eller «gjenstander» i seg selv et uttrykk for «borgerlig kulturimperialisme». Altså er det som antydnet lenger frem et indre forhold mellom muntlighet og arbeiderkultur; muntligheten er en ikke bare en type kildemateriale blant andre, men en uttrykksform som gir nøkkelen til det vesentlige i arbeiderkulturen. Bull og Gregersen viser derfor til fanene (i motsetning til det borgerlige oljemaleriet), hornmusikk og allsang (i motsetning til det borgerlige pianoet) og foreningskulturen og Folkets hus (i motsetning til det private selskapsliv med villaen som ramme).⁶⁸⁷ Ifølge Bull var det «viktigere å berge deres levende minner enn deres døde ting», selv om det ikke utelukket gjenstandssamlinger i og for seg. Men det var likevel fare for at arbeiderne i historien ble oppfattet som et vedheng til maskinene og teknikken, dersom en bare bevarte de materielle spor og gjenstander etter arbeiderklassen. I dette lå det jo en potensiell (og prinsipiell) kritikk av industrimuseene fundert over teknisk-industrielle kulturminner, men den fikk i praksis liten effekt. Ut fra dette kan vi kanskje se noe tydeligere hva som lå i konstellasjonen av arkiv, gjenstander og muntlige kilder ved dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum. Der var det i utgangspunktet *maskiner* og *teknologi* som gjorde muntlige kilder relevante. *Arbeiderkultur* var et mindre viktig begrep i utarbeidelsen av planene for Norsk Trikotasjemuseum, noe som også passer godt med den sterke vektlegging av produksjonslinje og anlegg vi har sett i foregående kapitler.

«Levende historie» – det latente og det manifeste minnet

Med tanke på hvordan dette disponerte for bestemte former for temporalitet, så er det nærliggende å tenke seg at et museumsprosjekt bygget opp rundt minneinnsamlinger i

⁶⁸⁶ Edvard Bull, «Arbeiderkultur og borgerlig kulturimperialisme» *ibid.*, nr. 1 (1986). Tilsvarende synspunkter finner en også i Bulls avhandling i historie fra 1958, *Arbeidermiljø under det industrielle gjennombrudd: tre norske industristrøk* (Oslo: Universitetsforlaget, 1958).

⁶⁸⁷ «Arbeiderkultur og borgerlig kulturimperialisme» 84–85.

en forstand ville rykke fortiden nærmere på nåtiden. I alle fall kan vi tolke Bulls interesse for arbeiderminner som typisk for en temporal strategi som er rettet mot å skape kontinuiteter. Verdiane som Bull mente å finne i det muntlige fortellerstoffet, som solidaritet og kollektiv orientering var noe som pekte både fremover og bakover i tid. For det første var den borgerlige individualistiske privat-kulturen «de skarpeste brudd med eldre kulturtradisjoner. Kirkebygninger og kirkelig malerkunst, salmesang, ringdans med fellessang – det var gamle kollektive ytringsformer». For det andre var verdiane minneinnsamlingene avdekket, for Bull noe som fremdeles eksisterte i 1986, om enn truet av økonomisk vekst så vel som ny borgerlig ideologi. «Arbeiderkulturens videre skjebne er blant annet avhengig av hva vi gjør for å analysere den og ta vare på de verdier den inneholder».⁶⁸⁸ Det vil si at det som ble samlet inn ikke tilhørte en forgangen fortid, men også nåtiden og potensielt ville være et vitalt element i fremtidens arbeiderkultur. Arbeiderkulturperspektivet var i sin grunn mer kontinuistisk innstilt enn det teknologihistoriske, for i maskiner, anlegg og produksjonsteknikker var det heller brudd og en fortid som var ugjenkallelig forbi. Vel kunne produksjonen *gjentas* i nåtiden, men den kunne ikke *videreføres* som en sosial realitet utenfor den museale settingen og danne en horisont for den fremtidige utvikling. Ved at Norsk Trikotasjemuseum i oppbyggingen av museet på slutten av 1980- og 90-tallet valgte en samlings-, bevarings- og formidlingsstrategi som først og fremst så fabrikken som et uttrykk for teknologi- og industrihistorie, så ble også en tidsoppfatning som skilte skarpt mellom fortid, nåtid og fremtid tatt inn i museet.⁶⁸⁹

Men Norsk Trikotasjemuseums arbeid med å gjenskape deler av produksjonen som var i den gamle Salhus Tricotagefabrik peker også på hvordan vektleggingen av teknologihistorie gjorde *kroppsmillet* til et sentralt aspekt ved tidsgestaltningen ved museet. Som sagt så ble det i intervjuprosjektet mellom 1989-1991 og til dels i et nyere intervjuprosjekt senere i 2008/9, lagt stor vekt på at intervjuene skulle belyse teknologi, produksjonsprosess, organisasjon og arbeid i Salhus Tricotagefabrik.⁶⁹⁰ Det ble også spurt om hverdagsliv og fagorganisering, men forskjellen mot Bull er at

⁶⁸⁸ Ibid., 87.

⁶⁸⁹ Jf. Liedman, *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden*, 346–47. Som vi husker så ble teknologisk endring her beskrevet som sinnbildet for moderne tidserfaring.

⁶⁹⁰ Intervjuene fra 2008 ble utført av undertegnede.

intervjuene *ikke* var styrt av en idé om å avdekke kulturelle sætrekk ved arbeiderklassen. Vekten ble lagt på arbeid og produksjon i en mer teknisk forstand, og med det ble det også etablert et forhold til fortiden der på sett og vis den arbeidende kroppen ble bæreren av historien. Hvordan det faktisk var å arbeide kunne ikke fullt ut uttrykkes verbalt av informantene, siden mye av kunnskapen om fabrikkarbeidet var opparbeidet gjennom kroppslig erfaring. Med andre ord lå det i noen av leddene i produksjonsprosessen et historisk materiale som vanskelige kunne gis et verbalt symbolsk uttrykk i verken samlingsarbeidet eller i formidlingen.

Dette non-verbale og kroppslige knyttet til minnet var et perspektiv som verken den første eller andre varianten av muntlig historie og arbeiderminneinnsamlinger var innrettet på å fange opp eller håndtere. Muntligheten i arbeiderminneinnsamling var snarere antimaterialistisk og mer opptatt av arbeiderkultur som noe knyttet til bestemte forestillingsverdener og sosiale omgangsformer, mens industrihistorien i løpet av 1980- og 90-tallet ble langt mer materielt orientert og følgelig også måtte la kroppen få en plass som minnemedium. Siden hovedinteressen i arbeiderminneinnsamlingene var arbeidsforholdene og arbeidermiljøet, og ikke arbeids- og produksjonsteknikk – altså bruken av eldre maskiner og utstyr – så var heller ikke den «tause» kunnskapen direkte relevant i et arbeiderminneinnsamlingsperspektiv. For industriminne og industrimuseer som hadde sitt utgangspunkt i materielle levninger og i mer eller mindre intakte produksjonslinjer, var derimot taus kunnskap eller det som også ble kalt «håndlag» og senere såkalt «handlingsbåren kunnskap», viktig fordi det ble ansett som viktig å bevare kunnskap om dette for å kunne bruke produksjonsmidlene.

Dersom en ser dette ut fra et spørsmål om *hvem* sine erfaringer og tenkemåter som kommer til uttrykk i industrimuseene, de tidligere ansatte i fabrikkene eller de nåværende ansatte i museene, så kan det se ut til at vektleggingen av kroppsminne eller «håndlag» på et merkelig vis gjør de tidligere ansatte viktig, men da ut fra premisser om hva et industrimuseum skal være som er fastlagt på forhånd og ut fra hva som oppfattes som *museenes* interesser. I oppmerksomheten som Norsk Trikotasjemuseum rettet mot produksjon var det også en fortolkning og (i formidlingssammenheng) en iscenesettelse av hva en fabrikkarbeider i Salhus Tricotagefabrik var. Den *arbeidende* fabrikkarbeider var en fortolkning av arbeideren

som nettopp fokuserte på de tidligere ansatte *som arbeidskraft*. Ved at det var betjeningen av maskiner og utførelsen av arbeidsoperasjoner som svarte konkret til begrepet om «handlag», kan vi si at arbeidernes erfaringsverden i en bredere forstand, som kunne inkludere kulturelle, religiøse, sosiale eller familiære forhold havnet i bakgrunnen. Hos Bull så vi at det var nettopp omvendt, at det var de sistnevnte forholdene, og i mindre grad arbeideren som arbeidskraft som ble oppfattet som viktig i lys av arbeiderkulturbegrepet.

Sett ut fra Bull så kan vi si at Norsk Trikotasjemuseum i det konseptet som det ble lagt opp til i 1989, nettopp gjorde arbeiderne til et «vedheng til maskinene», i det øyeblikket det ble lagt opp til å gjøre den materielle produksjon til kjernen i historien om Salhus Tricotagefabrik. Den tause kunnskapen som var viktig for å gjøre industrimuseet til et «levende museum», som var et institusjonelt mål og en reform av museene formulert i og av museumsmiljøene, ga også ordet til de museumsansatte. Rett nok ble det også samlet inn muntlige kilder gjennom intervjuer, men det ble i liten grad lagt opp til å formidle arbeidernes fortellinger i en form der de var «uberørt» av museumsformen. Musealiseringens og museumsmediets meningseffekter, eller kanskje heller ideologiske forvrengning som Bull antydte i *Arbeiderhistorie* i 1986, ble ikke forsøkt begrenset eller tilbakevist. Rimelig nok kan en kanskje si, siden dette ville satt hele museets legitimitet under press. Men det viser at hvilket medium som blir prioritert (kropp, tale, skrift, gjenstander), og måten de blir satt sammen på (her kropp-maskin), betinger hva slags historisk innhold museet fremstiller, og hvem som kan innta rolle som avsender av budskapet.

La oss se litt nærmere på hvordan ordet så å si ble gitt til museene. I Norsk Kulturråds innstilling fra 1988 kan en merke seg at taus kunnskap *ikke* ble fremhevet som noe avgjørende for verken bevaring, dokumentasjon eller formidling av industrielle kulturminner. I NKKMs rapport fra 1986 ble imidlertid «handlag» nevnt som et moment blant andre, mens i en rapport fra Museumsgruppen for industri, kommunikasjon og anlegg skrevet på oppdrag for Norsk Museumsutvikling i 1995, har det å kunne *bruke* anleggene fått en langt mer fremskutt posisjon.⁶⁹¹ Hovedanliggendet

⁶⁹¹ MIKA – Museumsgruppen for industri kommunikasjon og anlegg, *Museumstiltak på industrisektoren: museenes innsats innenfor industriminnevern: en utredning for Norsk museumsutvikling*.

i Norsk Kulturråd i 1988 var da heller ikke den museale formidling i seg selv, men i først og fremst vern og bevaringsspørsmål med utgangspunkt i et kulturminnevernsperspektiv. Det var først noen år senere, i 1994, at museumsspørsmålene ble tatt opp fra statlig hold, og det førte til en ansvarsdeling mellom Riksantikvaren som skulle ha det overordnede ansvaret for industriminnene, og Norsk Kulturråd som skulle se på museumsstrukturen innenfor teknikk og industri. Samtidig med at museumsspørsmålene innenfor feltet ble viktigere, ble også taus kunnskap og drift av maskiner og installasjoner viktigere. I MIKAs rapport fra 1995 ble det snakket varmt om «levende museer». Levende museer ble beskrevet som «et museum som er i drift, slik det tilnærmet var den gang maskiner og utstyr var i bruk. Et museum som bare har «døde» gjenstander, kan ikke kalles levende, selv om tingene står slik de engang sto. Det er først når tingene er i vanlig bruk at det er riktig å kalle museet levende».⁶⁹² Forestillingen om «levende museum» fantes, som jeg har vist i kapittel 6, også i Norsk Teknisk Museum og var også der knyttet til maskindemonstrasjoner. Men tidsdimensjonen som var knyttet til forholdet mellom det «døde» og «levende» var ulik den som dannes på 1980- og 1990-tallet. I Norsk Teknisk Museum var det levende museet en form for museum som fremstilte nåtidens og fremtidens teknikk, det var den «strålende virkelighet av i dag», mens det «levende museum» i den senmoderne varianten så å si gir liv til den døde fortid. Industrimuseets vitalitet er en revitalisering, mens det tekniske museets vitalitet var knyttet til aktualitet og forventninger om levedyktighet i fremtiden.

For industrimuseene generelt og for Norsk Trikotasjemuseum spesielt fikk dermed kroppen en særlig rolle som overføringsmekanisme mellom fortid og nåtid, og fortidens absolutte fravær – altså som død historisk fortid – ble bokstavelig talt modifisert til en levende fortid i og med at tidligere arbeidere og teknikere bare kunne overføre kunnskap om maskinene så lenge de var levende. I Norsk Trikotasjemuseum ble tidligere arbeidere trukket inn i museumsarbeidet fra første stund (som informanter, formidlere, i venneforening), først og fremst fordi de representerte en type historiske kilder som kunne gi opplysninger som var unike for nettopp levende mennesker som hadde erfaringer fra den fortiden det her var snakk om. I 1989 ble sagt

⁶⁹² Ibid., 72.

at «Det er snakk om å få fram kunnskap og erfaring som ein ikkje finn i noko lærebok. Dette er kunnskap som vil forsvinna med dei eldre arbeidarane, funksjonærane og leiarane. Dette er difor verdfull industrihistorisk kunnskap frå vår nære fortid, som det er viktig å ta vare på. Industrien har også hatt stor kompetanse på ulike område som ofte kan oppnåast kun gjennom erfaring».⁶⁹³ Med andre ord var fortiden både tilstedeværende i nåtiden, men samtidig «skjult» i et medium - kroppen - som var taust i den forstand at dens erfaringer med arbeidet vanskelig lot seg symbolisere verbalt, verken muntlig eller skriftlig. I 1995 ble vernearbeidet ved museet betegnet som «proessorientert» vern, det vil si «vern av objektet ved hjelp av vern av kunnskapen som har frambrakt minnet, kunnskapen som skal til for å drive det».⁶⁹⁴

Med dette utgangspunktet ble restaureringsarbeidet som ble påbegynt tidlig på 1990-tallet også et opplæringsarbeid der en skulle overføre erfaringsbasert kunnskap fra en kropp til en annen. Man kan kanskje si at fremstillingen av fortiden i mindre grad ble knyttet til *representasjonsproblemer*, enn til *repetisjonsproblemer*, fordi det som var avgjørende var å kunne *gjøre* det som tidligere hadde blitt gjort på ny. Og knytter vi her an til Assmanns teori om minnemedier igjen, så kan en si at gjenkallingen av arbeidsprosesser gjennom (kropp)sminnet også førte spørsmålet om kilders pålitelighet og sannferdighet om fortiden inn på et annet spor enn det et mer intervju- og arkivbasert museumsprosjekt ville ha gjort. Ifølge Assmann er kroppssminnet et minne som er lagret i den enkeltes kroppslige og ubevisste erfaringer, men som kan stabiliseres eller destabiliseres av ulike faktorer.⁶⁹⁵ Minner som er ervervet gjennom førstehåndserfaringer og blir «lagret» i kroppen kan gjenkalles og bevares på ulike måter ut fra støtten minnene får fra andre medier, og da særlig *språk*. Men språkliggjøring er også den viktigste stabiliseringsfaktor for minnet. Det som har blitt artikulert er også lettere å huske enn det som ikke er artikulert gjennom språk.⁶⁹⁶ I dette henseende er skillet mellom muntlig og skriftlig språk underordnet, siden begge deler vil gjøre et minne fastere og enklere å gjenkalle over tid. På den andre siden vil da ikke språkliggjorte minner mer direkte bæres av kroppen som selvstendig

⁶⁹³ Martinussen, *Plan for etablering av Norsk Trikotasjemuseum og tekstilsenter i Salhus*, 52.

⁶⁹⁴ NT, arkiv. Korrespondanse.

⁶⁹⁵ Assmann, *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, 238 ff.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 239.

minnesmedium. Hos Assmann vil to sider ved minnet som regel være mer eller mindre ikke-symbolsk og svakt verbalisert, nemlig affekter og traumer. De ligger på et kroppslig nivå som slik direkte preger tidserfaringene som gjøres gjennom affekter og traumer. Poenget for vårt vedkommende er ikke å si at objektet for museet – minnene om arbeidet – er preget av følelser og traumer (selv om det også kan være tilfellet), men at det tause minnet eller den såkalte «handlingsbårne kunnskap» eksisterer i en latent tilstand som kan vekkes til live enten ved repetisjon eller symbolsk representasjon i nåtiden.

I et bevarings- og dokumentasjonsperspektiv vil vi da ha en situasjon der selve arbeidet danner et nivå der kontinuiteten mellom fortid og nåtid etableres gjennom å kunne gjøre det som er gjort tidligere i fabrikken, enten ved at de tidligere arbeiderne repeterer det de gjorde da fabrikken var i drift i en museal setting i nåtiden, eller ved at museets egne ansatte lærer seg å utføre de samme arbeidsoperasjoner som de tidligere ansatte gjorde i fabrikken.⁶⁹⁷ Denne formen for kontinuitet er ut fra premissene om «handlingsbårne kunnskap» eller «bevaring av handlag» uoversettbar til verbale beskrivelser eller fortellinger om det samme fenomen. Dermed ble det fra etableringen av museet innarbeidet en idé om at maskindemonstrasjoner ikke kan erstattes av rent fortellende omvisninger eller av skriftlige fremstillinger av produksjonsprosessen. I kapittel 9 beskrev jeg omvisningene som en utpekende talehandling, men i tillegg må vi si at maskindemonstrasjonene i seg selv danner mer non-verbale handlinger som utgir seg for å være sanne kopier av hvordan det en gang var. Forskjellen sammenlignet med det mer fortellende i omvisningene er at det i maskindemonstrasjonene er den spesifikke repetisjonen som danner koblingen mellom fortid og nåtid. I den grad det er mulig å *gjenta* en arbeidsoperasjon slik den ble gjort, er den også bevart i nåtiden. Bevaring på dette nivået innebærer overføring «i» kropp, eller overføring fra en kropp til en annen (opplæring).

Altså finnes det en god del kunnskap om maskinene, som egentlig ikke direkte kaster lys over en spesifikk historisk referent eller institusjon, men som er mer generell teknisk kunnskap om tekstilmaskiner som i prinsippet kan brukes i en tekstilbedrift i

⁶⁹⁷ Her baserer jeg med på egen deltakelse i museet formidling av spinneri og spinnemaskin, i samarbeid med en av fabrikkens tidligere ansatte.

dag. Museet har også en rekke maskiner i samlingen som er av nyere dato, for eksempel strikkemaskiner som var i bruk inntil nylig, men som er tatt inn fordi de viser en type tekstilteknologi som har vært viktig i industrien mer generelt. Sett i forhold til formidlingen leverer imidlertid maskindemonstrasjoner og demonstrasjoner av arbeidsoperasjoner råmateriale til de verbale systemene, men det førstnevnte synes å ha blitt regnet som en mer *virkelig* tilgang til fortiden enn den sistnevnte, selv om den ifølge de fleste minnes- og historieteorier er den mest upålitelige tilgangen til fortiden nettopp fordi den i utgangspunktet beror på et ustabil kroppsminne. Her er et paradoks som ser ut til å skyldes en forveksling av måten temporal kontinuitet dannes i kroppsmindet i motsetning til gjennom historieskriving, gjennom henholdsvis repetisjon og representasjon. Å utsi sanne eller falske påstander om fortiden, kan i streng forstand bare høre til det siste, men forventes også av det første. I MIKA-rapporten fra 1995 nevnt over uttrykkes dette ganske klart: «Det er ingen tvil om at et museum med utstyr som er i drift, er langt mer tilstrekkelig for publikum og en langt bedre formidler, enn et museum hvor alt står stille. Skal man vise en arbeidsplass slik den virkelig var, er det en fordel at også maskinene går, slik at støy, lukter og maskinenes hastighet anskueliggjøres».⁶⁹⁸ Med andre ord kan en muntlig eller skriftlig fremstilling av en arbeidsplass aldri vise hvordan den «virkelig var», mens maskiner i drift med tilhørende arbeidsoperasjoner derimot «viser» hvordan det virkelig var.

Det «levende museum» utfordres

Her må det legges til at det i løpet av museets 30-årige historie har vært en bevegelse fra en slik høy prioritering av maskiner og arbeid, til en bredere tilnærming til fortiden dels ved å utvikle et samlings- og dokumentasjonsarbeid som omfatter mer enn maskiner, og ved at perspektivet på hva industrihistorie er, har blitt mer utvidet utover på 2000-tallet. Maskinene som en garanti for «ekthet» er fremdeles der, og produksjonslinjen danner kjernen i formidlingsopplegget. Men ved siden av det så har det kommet til flere skiftende utstillinger i museets galleri, med tematisk tyngdepunkt i kunst og kulturhistorie. De fleste av disse utstillingene har vært produsert av eksterne aktører, først og fremst tekstilkunstnere, og museets rolle har vært å stille

⁶⁹⁸ MIKA – Museumsgruppen for industri kommunikasjon og anlegg, *Museumstiltak på industrisektoren: museenes innsats innenfor industriminnevern: en utredning for Norsk museumsutvikling*, 72.

utstillingsrom til rådighet. Det har imidlertid også blitt laget midlertidige utstillinger i regi av Norsk Trikotasjemuseum, som viser at det teknologirettede synet på tekstilindustriens historie ikke er enerådende som perspektiv på industrihistorie. En av dem, *Klostersaum til folket*, ble åpnet i 2016 og er instruktiv for hvordan fremstillingen av tekstilindustriens historie også gjøres på en måte som er uavhengig av det jeg over har beskrevet som et «kroppsminne».⁶⁹⁹ Den viser at Norsk Trikotasjemuseum i dag *både* produserer historiske budskap ved å uttrykke det teknisk-industrielle kulturminnet Salhus Tricotagefabrik, men *og* ved å operere som et mer tradisjonelt kulturhistorisk (altså historievitenskapelig basert) museum i formen, og anvende denne formen på et emne (broderi) som er en del av tekstilindustriens historie i bred forstand.

Materialet som danner utgangspunktet for utstillingen er arkiver, mønstre, broderier og fotografi, og *tekster* om broderiets historie. Til forskjell fra omvisningen i produksjonslinjen, dannes meningsinnholdet i utstillingen ved hjelp av en fortelling som beveger seg langs en ordnet kronologi. Annet materiale om broderiet som mønstre, tekstiler og fotografier, får da mening ved hjelp av teksten som enten gir materialet en kontekst eller ved tekster som direkte kommenterer og benevner materialet. Man kan si at dette er en sammensetning av ting, tekster og bilder som kjennetegner enhver utstilling og «utstillingsmediet» som en sammenkobling av flere medier til ett. For Norsk Trikotasjemuseum mer spesifikt, så innebærer dette at tidserfaringer kan ta en mer eller mindre kroppsliggjort form. En rent kroppslig og stedlig tilgang til fortiden er som vi har sett mer knyttet til erfaringer av en ubestemt fortid eller fortidighet som sådan. Ved at fortiden både angripes ved hjelp av å skrive om den og ved at utstillingsproduksjonen støtter seg på historisk *litteratur* blir også tilgangen til fortiden mer indirekte, spesifikk, ordnet og fortalt. Den blir mer boklig og artikkelliknende, i den forstand at det føres inn et omfang av historiske opplysninger

⁶⁹⁹ Ved siden av denne er *Stoff, støy, strev – Stemmer* en av Norsk Trikotasjemuseums viktigste egenproduserte utstillinger. Den åpnet i 2013 og handler om dagens tekstilarbeidere i India. Den har både en samtidsdokumentarisk side ved å beskrive dagens tekstilindustri, og en sosialhistorisk side ved å trekke linjer tilbake til arbeidsforholdene i Salhus slik de var før arbeidslivet og industrien ble mer regulert utover på 1900-tallet. Uten å gå i detalj er det karakteristiske for den med hensyn til historisitetsregimets stempel nettopp at det er forhold i samtiden som danner hovedfokus for utstillingen, og at den fremstillingen av fortiden som likevel finnes starter i samtiden og måler samtiden mot fortiden.

og et forhold mellom dem som bare er mulig ved hjelp av skriftmediet i et bok- eller bokliknende format.

Ser en konkret på den temporale oppbygningen av utstillingen *Klostersaum til folket* så er det for det første påfallende at den opererer med en forsøksvis uttømmende kronologi. Den starter i begynnelsen, med fremveksten av det første broderiet i oldtidens Bysants, Kina og Egypt, og fører broderiet frem til i dag, der materialet fra *Gunnar Pedersen A/S* da får en kontekst. Her kan en se hele musealiseringens kretsløp, fra at noe opphører å være en del av den levende tiden, her en tekstilbedrift som legges ned og slik dekontekstualiseres fra sin opprinnelsessammenheng, til den gis en ny museal kontekst, både i den forstand at produktene vises i en utstilling og ved at de skrives inn i en fortelling om utviklingen av broderiet mer allment.

For det andre kan gjensidig utelukkende sosiale funksjoner knyttet til broderiet gjøres forenlige i tekstens rom.⁷⁰⁰ Det ene er at det fortelles om en utvikling av sømteknikker fra ren nytte til prydsøm, altså ved å bringe to forhold som i «realiteten» har utelukket hverandre sammen i tekstens som. Broderiet beskrives i forhold til sin motsetning, nyttesømmen. Det andre er at gjensidig utelukkende sosiale posisjoner knyttet til broderiet kan bringes sammen i teksten. En hovedlinje i fortellingen er da at broderiet går fra en høy status knyttet til hoff eller kloster, så til en borgerlig syssel på 1800-tallet, til folkelig håndarbeid i løpet av 1900-tallet. For det tredje finner vi også et tredje element fra de Certeaus teori om den historiografiske operasjon. Gjennom teksten dannes en posisjon for den nåtidige leser eller betrakter som heller ikke «finnes» i fortiden, men som er et resultat av tekstens produksjon. Skrivningen gjør det mulig å behandle fortiden som en tid på avstand.

Sett i lys av spørsmålet om hvilken konstellasjon av minnesmedier som former museets fremstilling av industrien som fortid, viser *Klostersaum til folket* at det også finnes en «diskursiv tid» i spill i museet, som til forskjell fra formidling og dokumentasjon basert på kroppsmindet kan fremstille tiden i flere lag, den kan fremstilles som hurtig eller langsom, den kan forene motsetninger, den kan etablere

⁷⁰⁰ Her støtter jeg meg på de Certeaus idéer om hva tekstualisering «gjør» med fortiden, Certeau, *The writing of history*, 89.

perioder og kronologier, og rette seg mot en «ren fortid».⁷⁰¹ Som jeg tidligere har tatt opp ut fra Michel de Certeaus historieteori, så etablerer historieskrivingen et forhold til tiden som skiller den fra *tiden som passerer* i hverdagslivets og arbeidets tempo.⁷⁰² Det vil si at bare ved bruken av skriften som medium for å fremstille historien, så føres det uunngåelig også inn en bestemt måte å skape orden i tiden. Ved å føre inn et representasjonsmessig forhold til fortiden så etableres samtidig et skille mellom diskursiv tid («fortellinger») og «referensiell tid» som utgjør holdepunktet for fortellingene. På det diskursive nivået kan en fremstille sammenhenger, rekkefølger og sprang i tid, som er umulig på praksisnivået. Det siste tilsvarer det som er nevnt over med tanke på kroppstid og handlingsbåren kunnskap, men begge nivåer finnes altså i Norsk Trikotasjemuseum. Og siden museet både tilegner seg og fremstiller fortiden gjennom det diskursive planet, og ikke bare gjennom praksis, så formes også industrihistorie ut fra de betingelser og det utgangspunkt en skriftlig framstilling av fortiden kan gi. Innholdet formes i gangen fra museets lesing og skriving, til utstilling, som igjen blir lest og sett av publikum.

Teknologihistoriske diskurser i industrimuseer

En ting er de strukturelle effektene av *at* det skrives om fortiden og derved etableres visse betingelser for museers virkemåte, noe annet er de mer innholdsmessige aspekter ved historieskrivingen i form av begreper, problemstillinger og temaer. Prøver vi nå å se på hvordan den skrevne historien formet Norsk Trikotasjemuseum mer på det tematiske feltet, kan vi gå tilbake til spørsmålet om forholdet mellom teknologihistoriske og sosialhistoriske perspektiver, samt deres pregning av Norsk Trikotasjemuseum over tid. Lenger frem i dette kapitlet antyder jeg en affinitet mellom oppvurderingen av muntlige kilder som historisk informasjonsbærer og sosial- og arbeiderhistoriske emner. Men i Norsk Trikotasjemuseum så var teknologihistorisk pregede tenkemåter om maskiner og produksjonslinjen som fundament for hele museumsprosjektet, dominerende frem til i alle fall et godt stykke ut på 2000-tallet. I

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² Ibid., 88. «[...] discourse is located outside of the experience that gives it credibility; it is separated from *passing time*, oblivious to the flow of everyday labor, in order to furnish models within the fictional cadre of *past time*.»

dette lå det på sin side et syn på kroppen som informasjonsbærer, og handlingsbåren kunnskap som en forutsetning for å kunne kjøre maskinene. Men ser vi litt utover Norsk Trikotasjemuseum på 1980-tallet, vil en se at oppmerksomheten som ble rettet mot kroppsmindet og mot maskiner, kom fra den skrevne historien og fra endringer i historiefaget i form av en ny interesse for teknologihistorie. Vurderingen av maskinen og det konkrete arbeidet som en slags virkelighetseffekt eller som noe ladet med potensiale for å gi inntrykk av «levende historie», må forstås i lys av de betingelsene teknologihistorien etablerte. Via den fikk maskiner og teknologi i industrien en sentral rolle som historisk kraft, med begreper som kom fra en økonomisk orientert teknologihistorie.

Hvilke begreper det var snakk om kommer jeg straks tilbake til, men først skal jeg skissere hvordan teknologihistorie ble innarbeidet i industriminnefeltet. Det er allerede fra Norsk Kulturråds rapport i 1988 snakk om industrihistorie langs to linjer: teknologihistorie og sosialhistorie.⁷⁰³ Denne dobbeltheten går igjen i industriminnefeltet og industrimuseene i dag. De to ulike perspektivene er i en viss grad også institusjonalisert i to ulike museumsnettverk: det ene for teknologihistorie, det andre for arbeiderkultur, der aller fleste av de profesjonelle industrimuseene samarbeider om faglige temaer. De to ulike perspektivene har også til en viss grad blitt tilordnet Norsk Teknisk Museum og Industrierbeidermuseet, som helt siden 1980-tallet og frem til i dag har hatt et særskilt ansvar for henholdsvis teknologihistoriske og sosialhistoriske spørsmål. Vi har sett at det i Norsk Trikotasjemuseum ble lagt betydelig vekt på et restaureringsprinsipp som var gitt ut fra oppmerksomheten mot produksjonslinjen, og at industriminnefeltet som dokumentasjonsmetode bærer preg av den sterke interessen for de teknologiske aspekter ved industrien. Mulighetsbetingelsene for å sette produksjonslinjen i sentrum for museumsarbeidet, var særlig knyttet til fornyet interesse for teknologihistorie, som kom til museene via interessen for teknologihistorie i historiefaget som blomstret opp omkring 1980.

Flere fag- og forskningshistoriske fremstillinger av historiefaget peker på at det mot slutten av 1970-tallet kom en interesse for teknologihistorie som stod i et

⁷⁰³ Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 10.

spenningsforhold til sosialhistorie. Denne endringen var en del av en prosess der hva det ville si å studere teknologien i et historisk lys overhodet, og ble nå ble tatt opp på nye måter etter å ha ligget nede etter 1930-tallets teknikkhistorie slik den kom til uttrykk hos særlig Georg Brochmann og Edgar Schieldrop. Den teknologihistorien som fremkom i løpet av 1980-tallet, hadde imidlertid et ganske annerledes utgangspunkt, i og med at det var problemstillinger omkring teknologisk endring og innovasjoner innenfor akademisk økonomisk historie som satte teknologien på dagsorden igjen.⁷⁰⁴ Blant annet innebar dette en interesse for sammenhengen mellom teknologisk endring og økonomisk vekst, og i mindre grad en såkalt «internalistisk» teknologihistorie som eksempelvis Brochmanns der det var selve maskiners og instrumenters utvikling som stod i sentrum.

Man kan merke seg at tiden for fremveksten av den nye teknologihistorien var svært tett på tiden for fremveksten av begrepet om industriminner og dannelsen av industrimuseene som museumsform. Historikeren Øyvind Thomassen har dokumentert at gjenopptakelsen av teknologihistorie i en kombinasjon med økonomisk historie blant annet foregikk gjennom debatter, organisasjons- og fagmiljødannelser og forskningsprosjekter tidlige på 1980-tallet.⁷⁰⁵ Noen av aktørene her, som Gunnar Nerheim og Torleif Lindtveit, var også involvert i etableringen av industriminnene som et eget felt i kulturminnevernet. Noe av det som skjedde omkring 1980 som viser noe av oppsvinget i teknologihistoriske interesser, er at Norske Sivilingeniørers Forening tok initiativ til teknologihistoriske konferanser, som ble til årlige seminarer utover 1980-tallet, det ble dannet et flerfaglig «teknologihistorisk forum» med klare forskningsambisjoner for teknologihistorie, i 1988 kom Senter for teknologi og menneskelige verdier, Norges Almenvitenskapelige Forskningsråd laget i 1981 et utvalg for humanistisk orientert arbeidslivsforskning som tok seg av de forskningspolitiske sider ved teknologihistorie.

Det er karakteristisk at sistnevnte ble delt i to utvalg, et for teknologihistorie og et for arbeidslivsforskning og arbeidslivshistorie. Ut fra forskningsrådet kom en rekke

⁷⁰⁴ Øyvind Thomassen, «Teknologiryttere og andre cowboyer – Norsk teknologihistorisk forskning 1970–1995» *Senter for teknologi og samfunn – arbeidsnotat 14*(1994): 10.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, 11 ff.

forskningsprosjekter, enten med vekt på teknologihistorie eller arbeidslivshistorie, eller ulike kombinasjoner av dem. Det som er viktig å understreke med tanke på innholdet i den nye teknologihistorien fra 1980 er at den var mer opptatt av forholdet mellom teknikk og samfunn, enn den «gamle» Brochmann/Schildrop varianten som var opptatt av hvordan teknikken forandret (og forlenget) mennesket. Som Thomassen viser så var det uenighet om hvordan teknikkens «outside» skulle håndteres og om den skulle studeres med vekt på årsaker eller virkninger, men noe av premissene for en samfunnsmessig orientering var allerede lagt med utgangspunktet i spørsmål om økonomisk vekst (og kriser) som ble svært aktuelt etter de økonomiske svingninger som fulgte oljekrisen i 1974.

Som jeg nevnte i kapittel 8 så var idéen om avindustrialisering mindre viktig i diskusjonene om hvorfor en burde ha industrielle kulturminner og industrimuseer. Det var heller snakk om «strukturendringer» enn om at industrien som sådan var i ferd med å forsvinne. Strukturendringer er et begrep som ser ut til å ha vandret fra studier av sammenhengen mellom teknologisk og økonomisk endring, til diskursene om industriminner på 1980-tallet. Knut Kjeldstadli beskrev i 1984 teknologihistorien som et felt satt sammen av ulike perspektiver, og pekte på *innovasjonshistorie* som koblingen mellom teknologihistorie og økonomisk historie. Innovasjonshistorie er ifølge han økonomenes teknologihistorie, og utforsker hvordan en ny teknologi blir til, tas opp og utnyttes, og sprer seg. Innovasjonsbegrepet hadde både et potensiale til å forklare fortiden, men også en potensiell nytteeffekt ved at en kunne bruke kunnskap om vellykket spredning til å gjøre det samme i fremtiden.⁷⁰⁶ Dette var et såkalt neoschumpeteriansk perspektiv som var opptatt av nyskapende aktører i historien, og av hva som dannet flaskehalsen i produksjonen. Slikt tvang bedriftene til å søke nye løsninger, og ny teknologi ble på sett og vis normaltilstanden i pendlingen mellom vekst og krise. En artikkelsamling fra 1982 som ble redigert av Francis Sejersted – en av de sentrale historikerne med interesse for teknologihistorie – hadde den karakteristiske tittelen *Vekst gjennom krise. Studier i norsk teknologihistorie*. På denne bakgrunn var nedleggelse av industribedrifter ikke noe unormalt, tvert imot pekte det jo på en slags kontinuitetsmekanisme i kapitalismen. Det var rettere å forstå

⁷⁰⁶ Kjeldstadli, «Kort ekspressstur med historiens lokomotiv – om teknologihistorie i Norge» 82.

industrihistorien gjennom begrepet om strukturendring enn gjennom avindustrialisering. Nedleggingen av gammel industri kunne tolkes som naturlig omdanning av industrien, heller enn som fremveksten av en ny postindustriell samfunnstilstand.

I prioriteringen av maskiner og anlegg i vernet av Salhus Tricotagefabrik var det ikke snakk om maskiner og produksjon adskilt fra en bredere historisk kontekst, slik man kan få inntrykk av dersom en bare ser på hvordan materielle spor etter fabrikken ble håndtert av museet. I industriens «synlighet» ble det forutsatt noe som var usynlig, maskiner og anlegg var både et tegn som fikk mening fra et system av distinksjoner, og «ting» som i første omgang bare ga mening for de som hadde erfaringer med bruken av maskinene. Med den (skrevne) teknologihistorien eksisterte det også en referanseramme som *ikke* forutsatte kroppsminne, og som i prinsippet kunne – og i praksis ga – en bredere fortolkningsramme for hva Salhus Tricotagefabrik var (uttrykk) for. Ut fra 1980-tallets teknologi- og økonomihistorie var Salhus rett og slett et uttrykk for konjunktursvingninger, teknologisk innovasjon og strukturforandringer. Denne tolkningen hadde også politiske og ideologiske undertoner i og med at den tilsa at kriser måtte få utvikle seg uten politisk inngripen slik at produksjonen derved måtte fornye seg.

Jeg skrev i forbindelse med det mer visuelle møtet med Salhus som ble understøttet av omvisningens og kulturminneløypens utpekingslogikk, at det her også kunne være snakk om at det som kjennetegnet erfaringene av sted og anlegg var en *generell* fortidighet. Det vil si at tingenes preg av elde appellerte til sansen for tidens gang som sådan, og ikke så mye til det ene eller andre spesifikke historiske perspektivet på anlegget som uttrykk for teknologihistorie, sosialhistorie, kulturhistorie, arkitekturhistorie etc. I så måte kunne museets maskiner, anlegg og omgivelser fungere som en historisert variant av enhver semiotisk struktur; det vil si at noe står for noe annet, noe tilstedeværende står for noe fraværende, og i forbindelse med historie og vårt museum betyr det at tilstedeværende maskiner, anlegg og omgivelser strukturelt sett viser til fortiden som begrep. For fortiden som begrep er nettopp knyttet til en idé om som per definisjon er fraværende eller ikke-eksisterende,

men som ved de spor som er etterlatt gjør det mulig å innta et forhold til den som/gjennom tegn.

Den skrevne teknologihistorien derimot etablerte en motsatt logikk i museets etableringsfase, nemlig et blikk for en spesifikk form for fortid. Industrihistorie kunne deles inn i to ulike nivåer: på den ene siden teknologihistorie og på den andre sosialhistorie, som i seg selv definerte og tolket hva industrihistorie og industrielle kulturminner dreide seg om, utover at det (selvsagt) handlet om «industri». Teknologihistorien ga begrepsmessige redskaper som gikk lenger enn industrihistoriens beskrivelser av bransjer og av industrien som en økonomisk form, og kunne danne en bro mellom en «taus» videreføring av maskinbruk og produksjonslinje, og sentrale problemstillinger om industri, strukturendring og innovasjon i faghistorie. Maskiner og anlegg i Norsk Trikotasjemuseum gikk på 1980- og 90-tallet inn i to ulike betydningssystemer, det ene tydet dem som en spesiell form for museumsgjenstander som kunne få betydning i et «levende museum», det andre så dem som historiske kilder til en kombinert teknologi- og økonomihistorie. Det siste perspektivet må altså selv sees i lys av en vitenskapshistorisk utvikling innenfor historiefaget. For som nevnt over så er det viktig å være klar over at teknologihistorie ble en bindestreksdisiplin innenfor historiefaget mot slutten av 1970-tallet. Da hadde også innholdet i teknologihistorien endret seg markant ved at den handlet om *forholdet* mellom teknologi og samfunn, ikke om teknisk utvikling og tekniske idéer i seg selv. Med dette kunne heller ikke industrimuseene gjenta teknikkoppfatningen som kjennetegnet Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden. Ser vi på grunnkategoriene er det påfallende at mens man i NTM snakket om «oppfinnelser» og «nye» teknikker som radikale begynnelser, er det omkring 1980 heller snakk om innovasjon og strukturendringer. Også fremstillingen av industrihistorie i Norsk Kulturråds rapport fra 1988 følger dette grepet med et markant fokus på teknologiske endringer koblet til økonomiske forhold.⁷⁰⁷

⁷⁰⁷ Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 24–35. En hovedfagsoppgave i historie om Salhus Tricotagefabrik fra 1994 som brukte arkivmaterialet som ble samlet inn gjennom etableringen av Norsk Trikotasjemuseum, er karakteristisk for den schumpeterianske teknologi- og økonomihistorien, se Svein Helge Teigland, «Teknologi, ressurser og arbeidere i norsk trikotasjeindustri: 'Firma J. Ramm & Clausen' og 'Salhus Tricotagefabrik AS' 1859–1900»

Norsk Trikotasjemuseums faglige orientering

Oppblomstringen av teknologihistorie på 1980-tallet forklarer også noe av bakgrunnen for den sterke interessen for produksjonslinje og industriminne dokumentasjon som preget den praktiske dokumentasjonsvirksomhet i industriminnefeltet.

Teknologihistorie, produksjonslinje og enhetsfabrikk, og industriminne dokumentasjon gikk på ulike måter til industrihistorien med oppmerksomheten rettet mot det materielle grunnlaget for industri (enten via begreper, objekter eller praksis). Noen egen teknologihistorisk forskning finner vi imidlertid lite av i Norsk Trikotasjemuseum. Det teknologihistoriske blikket består først og fremst i formidlingen som retter oppmerksomheten mot produksjonslinjen og i bildet av industriell produksjon som noe knyttet til enhetsfabrikken. I denne sammenheng kan også museets arbeid med industriminne dokumentasjon utover Salhus nevnes. På 2010-tallet er det to prosjekter som Norsk Trikotasjemuseum har drevet, det ene en dokumentasjon av Dale Garn som var en tekstilbedrift som ble lagt ned i 2014, det andre dokumentasjon av tekstilindustrien i Bergen og omland. Det første prosjektet er en dokumentasjon gjennom film, foto og arbeidslivsintervju, det andre er en oversikt over hvilke tekstilbedrifter som har vært i Bergen og Hordaland. Begge er rettet mot fabrikken – enten som produksjonslinje eller som bedrift – som kjernen i det som skal dokumenteres for ettertiden. Det er i mindre grad snakk om industristed eller industrikultur.

Når det gjelder produksjon av historiefaglige tekster i Norsk Trikotasjemuseum, kan vi se det i forhold til hva slags faglig bakgrunn de ansatte har hatt, og i forhold til hva de (relativt få) tekster som har blitt fremstilt i regi av museet handler om. Ved å se på dette kan vi danne oss et bilde av hvilken diskursiv referanseramme museet befinner seg i på et mellomabstrakt nivå, altså et hakk under de tekster som er konstituerende for selve feltet industriminne og industrimuseet som museumstype. Dersom vi avgrensner oss til faglig ansattes utdanningsbakgrunn på hovedfags- eller mastergradsnivå, og stillinger over 50 prosent med mer enn ett års varighet, fra da

(Universitetet i Bergen, 1994). En annen hovedfagsoppgave i historie om Salhus Tricotagefabrik som peker i motsatt retning og foregriper utviklingen på 2000-tallet, mot det sosialhistoriske og mot muntlighet er Kari Aslaug Hasle, «Fra tale til tekst: om kjønn i arbeid og familie» (ibid.1998).

museet fikk sin første bestyrer i 1994 frem til i dag, snakker vi om fagområdene etnologi (1), kunsthistorie (1), historie (1/2), kulturvitenskap (4/5), filosofi (1), engelsk (1), sosialantropologi (1). Med andre ord hadde det teknologihistoriske utgangspunktet som altså selv var forankret i historiefaget, liten direkte forankring i de grunnleggende problemstillingene i fagene representert ved det faglige ansatte. Ingen av de nevnte fagene, kanskje bortsett fra etnologi og selvsagt historie, kan sies å ha sitt fundament i problemstillinger knyttet til teknologisk og industriell utvikling. Etnologiens tradisjon for redskapsstudier kan i prinsippet gi et utgangspunkt for studier av moderne teknologi, men det er ikke industriell teknologi som har gitt opphavet til redskapsstudier, snarere er det før-industrielle samfunn. Det samme kan sies om kulturvitenskap som i denne sammenheng betyr en faglig konstruksjon bestående av de to underdisiplinene etnologi og folkloristikk.⁷⁰⁸

Ser man på en del av tekstene som er skrevet av de faglige ansatte uavhengig av om de handler direkte om Salhus/Norsk Trikotasjemuseum, er det tydelig at det er sosialhistoriske og arbeiderhistoriske perspektiver som er sentrale. Her kan vil jeg bare referere til faglige arbeider (hovedfag/master) blant tidligere og nåværende ansatte ved Norsk Trikotasjemuseum, som indikerer at det var få som i utgangspunktet hadde faglige interesser i teknologihistorie.⁷⁰⁹ Også av de tekster som mer direkte er skrevet i regi av museet og som pretenderer å si noe substansielt om tekstilindustriens historie, enten ut fra Salhus Tricotagefabrik eller ut fra andre industribedrifter, ser vi at det har vært en bevegelse vekk fra det teknologihistoriske utgangspunktet som preget feltet

⁷⁰⁸ Om faghistorien med utgangspunkt i Universitetet i Bergen, der samtlige av Norsk Trikotasjemuseum faglige ansatte har sin bakgrunn, se Hans-Jakob Ågotnes, «Etno-folkloristisk institutt,» in *Etnologi og folkloristikk: En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*, ed. Anne Eriksen and Bjarne Rogan (Oslo: Novus forl., 2013).

⁷⁰⁹ Erik Småland, «'Det ektaste av alt': etablering av lokale vernepraksisar i fartyvernet» (Universitetet i Bergen, 1993). Thorunn Lunde, «Funksjonalisten Per Grieg: hans mellomkrigsarkitektur med hovedvekt på varemagasinet Sundt» (Universitetet i Bergen, 1996). Åshild Marie Øverland, «Klasseskilje og klasse møte: kvinner i eit industrisamfunn – Sauda 1910–1980» (Universitetet i Bergen, 2000). Lise Johnsen, «Museum og dialog: en kulturvitenskapelig undersøkelse i hermetikk- og oljemuseum» (Universitetet i Bergen, 2002). Ann Kristin Ramstrøm, «Museet og det flerkulturelle samfunn: en kulturvitenskapelig studie av museets rolle i det flerkulturelle samfunn» (Universitetet i Bergen, 2003). Peter Forrås, «Arbeidskraftens form og lønnsarbeidets funksjon: en arkeologisk undersøkelse av arbeid» (Universitetet i Bergen, 2003). Torunn Kojan Bøe, «Det antikke eventyret: et etnologisk studium av antikvitetskonsum» (Universitetet i Bergen, 1999). Ingrid Haugrønning, «'Alvøen, det var alle sitt det': en kulturvitenskapelig studie av arbeiderliv i Alvøen» (Universitetet i Bergen, 2006). Ellen Marie Risbruna, «'På Roskilde følger jeg meg hjemme': en kulturvitenskapelig analyse av Roskilde Festival sett fra et deltakerperspektiv» (Universitetet i Bergen, 2012).

generelt på 1980- og 90-tallet. Det er snakk om enten sosialhistoriske eller kulturhistoriske innfallsvinkler, der det teknologihistoriske aspektet enten kan være med som et supplement eller sidespor, men som ikke danner hovedanliggendet for tekstene. De elementer av teknologihistorie som finnes er heller ikke knyttet til et innovasjonsteoretisk eller neo-schumpeteriansk spor, men legger mer vekt på den sosiale formingen av teknologi og på organisering av produksjonsprosesser. Eksempler på dette er to artikler fra tidsskriftet *Arbeiderhistorie*, og mitt eget arbeid om makt og rasjonalisering i Salhus Tricotagefabrik som ble utført for Norsk Trikotasjemuseum.⁷¹⁰ Alle de tre tekstene kan sies å ha en sosialhistorisk eller arbeiderhistorisk profil i den forstand at det dreier seg om historiske beskrivelser av organiseringen av arbeidet, av maktforhold, om organisasjonsmessige endringer og arbeidsdeling. Ingen av dem tar utgangspunkt i teknologiske endringer i og for seg for å forklare sosiale endringer, selv om forholdet mellom produksjonsprosess og arbeidsprosess er viktig. Her er også en bruk av muntlige kilder sammen med arkiver, for å få innsikt i historiske erfaringer. Tekstene har en forstående tilgang til stoffet, til forskjell fra teknologihistorien som tradisjonelt legger større vekt på at teknologien kan forklare sosiale endringer og forhold i arbeidslivshistorien.

I løpet av de om lag 30 årene Norsk Trikotasjemuseum har eksistert, har det vært en diskursiv glidning fra teknologihistorie/økonomihistorie til sosialhistorie/kulturhistorie. Studerer en formidlingsformenes utvikling ved museet, ser det ut til at dette også har ført til at formidling av arbeidernes erfaringer – forstått som deres helhetlige livsanskuelse, forestillinger, håp og verdier – har fått større plass.

Tiden i dokumentasjonsformene

I dette siste analysekapitlet har vi sett på hvordan museumsinstitusjonen/selve musealiseringen er en prosess som består i at det føres inn et spekter av medier som virker på litt ulike måter. Ser vi på skriftlighet/trykte ord, muntlighet og kropp som temporale overføringsmekanismer – altså som medier der noe kan lagres, hentes frem

⁷¹⁰ Torunn Kojan Bøe, «Internasjonal arbeidsdeling i norsk tekstilindustri – i lys av Safa Samnanger og Dale of Norway,» *Arbeiderhistorie* 2015(2015). Ann Kristin Ramstrøm, «Mellom synåla og akkorden – Dei fleksible sydamene på Salhus Tricotagefabrik,» *ibid.* Peter Forrás, «*Vi behøver ikke at passe paa arbeideren, vi passer kun på arbeidet*» – *Arbeid og rasjonalisering i Salhus Tricotagefabrik 1920–1967* (Bergen: Norsk Trikotasjemuseum, 2009).

igjen og aktualiseres i en nåtidig bruk – så er de uensartet med tanke på hastighet, kompleksitet i informasjonsinnhold og i hvorvidt de åpner opp for korte eller lange tidsperspektiver. Vi kunne også sagt at vi har gått gjennom to sett av betingelser for Norsk Trikotasjemuseum: verbale og non-verbale, og forsøkt å beskrive samvirket mellom dem for å forstå hvordan museet produserer forutsetninger for erfaringer av hvordan fortid, nåtid og fremtid henger sammen. Når jeg har forsøkt å holde denne gjennomgangen så tett som mulig opp mot den spesifikke utviklingen av Norsk Trikotasjemuseum og formingen av historie der, så betyr det at jeg ikke har forsøkt å gjøre en rendyrket «mediearkeologisk» analyse á la Friedrich Kittler og den såkalte Berlinerskolen der man ville følge selve mediet eller uttrykksformen på tvers av kontekster. I stedet har jeg tilpasset tilnærmingen til å få frem hvordan museene og spesifikt industrimuseene med Norsk Trikotasjemuseum, danner en konstellasjon av ulike minnesmedier. Men med utgangspunkt i muntlig historie har vi sett at spørsmålet om hvordan fortiden er gitt i nåtiden får en bestemt karakter ved at levende menneskers utsagn og handlinger trer frem som spor av fortiden. Hvordan?

Friedrich Kittler spissformulerer et poeng som kan minne om Assmanns teori om sammenhengen mellom lagringsteknologier og kulturelt minne, men på en måte som direkte peker på hvordan (betydningen av) skillet mellom de levende og døde er noe som er betinget av medieteknologier. «The realm of the dead is as extensive as the storage and transmissions capabilities of a given culture», skriver han i *Gramophone, Film, Typewriter*.⁷¹¹ Med det menes at i en kultur der det finnes medieteknologier og lagringsteknologier utover skrift og presse slik som lydopptak og filmopptak, så har flyktighet og forgjengelighet fått en ny valør ved at «levende» lyd og bilde gjør det mulig å hente frem igjen det som har skjedd i fortiden. Når det er snakk om «muntlige kilder» i denne sammenheng må det presiseres at det muntlige, allerede er mediert gjennom en eller annen lagrings- eller dokumentasjonsteknologibevaringsteknologi, som virker på forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Dokumentasjonen av utsagn fra tidligere industriarbeidere som lever i nået, gjøres naturligvis ut fra forventningen om at de som lever i nåtiden kommer til å dø i fremtiden. Dokumentasjonens objekt og former er altså ikke bare en nøytral gjengivelse av fortiden, men griper inn i måten den

⁷¹¹ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), 13.

overleveres på. Lydbånd og arkiv er to ulike «kilder» men og to nyanser av tidserfaringer som kan gjøres i museer.

En dokumentasjons- og lagringslogikk rettet mot muntlige uttrykk er basert på at den nære fortiden en gang i fremtiden vil bli en historisk fortid (uten de levendes stemmer). Musealiseringen tilfører et medialt/mediematerielt uttrykk, ved siden av meningsinnholdet i det som sies, slik at fortiden overføres på to nivåer samtidig: som innhold og som uttrykk. Normalt vil uttrykk og innhold sammenfalle, men ser vi dette ut fra et mediehistorisk perspektiv kan vi kanskje tydeliggjøre *at* det er snakk om en bestemt overføringsmekanisme som følger med som nissen på lasset idet museet samler inn muntlige kilder. Muntlige kilder innenfor en historiefaglig ramme mister sin forgjengelige eller enganglige karakter i det øyeblikket virkelig tale konverteres til «kilder» som per definisjon må være mulig å bevare og hente frem igjen. I dette ligger det også en temporal tvetydighet i og med at en nær og tilstedeværende fortid, med dokumentasjonen som perspektiv foregriper en tilstand der fortiden har blitt historisk og forgangen, en artifiisiell fortid som kun «finnes» i reproduksjonen. I forbindelse med museenes innsamling av arbeiderminner så har vi sett at dokumentasjonen enten ble skrevet ned, eller tatt opp på lydbånd, eller begge deler. I Norsk Trikotasjemuseum har derfor «industrialhistorie» vært og vil i nær fremtid være underlagt to vilkår som springer ut av det enkle faktum at det er tar opp et tema der historiens aktører fremdeles er levende, og ut av en mediehistorisk situasjon der det muntlige på den ene siden står for det originale og tilstedeværende, og på den andre blir nedskrevet eller registrert med ettertiden som synsvinkel.

Når det gjelder den overordnede problematikken omkring det moderne historisitetsregimet formative kraft på tidserfaringene, så er det viktigste vi kan trekke ut av dette kapitlet at differensieringen i ulike symbolske former eller medier som vi ser med vendingen mot muntlig historie, tyder på at det moderne historisitetsregimets vektlegging av skrift er satt under press. Medialt sett er det jo skriftlig historie som utfører de epokesnitt som Assmann referer til som det sentrale trekk ved det moderne historisitetsregimet. Når det er vanskelig å finne et slikt skriftmonopol i fremstillingen av industrialhistorie i Norsk Trikotasjemuseum, tyder det altså på at tidserfaringene i museet frem mot vår tid er blandinger av moderne og senmoderne elementer.

Konklusjon

Gjennom denne avhandlingen har jeg forsøkt å vise hvilke betingelser tre ulike museers omgang med historisk tid er formet av. Denne analysen har tatt utgangspunkt i et metahistorisk perspektiv i den forstand at jeg har forsøkt å vise hvordan historisk tid selv har et varierende meningsinnhold over tid, og som kommer til uttrykk i museene på helt konkrete måter, alt etter hva som samles, måten det samles på, hvilke faglige og vitenskapelige diskurser som gjør seg gjeldende, hvilke typer beskrivelser som gis av samlingene, og med hva som er disse museenes historiske «ideologi» - altså deres egen posisjonering i tiden. Metodisk har fremgangsmåten min vært å se på fremvekst og modning av museene i sin samtidskontekst, og peke på hvilke sammenhenger (vitenskapelige, ideologiske, mediale) som har vært de viktigste faktorer i formingen av oppfatningene av tid og historie.

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet om hvilken tidsdimensjon som har preget tidserfaringene som har dannet utgangspunktene for museene sterkest. For å kunne svare på dette har jeg forsøkt å behandle tidserfaringene som noe som formes av den verdi og mening som tilskrives forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid. Dermed har jeg kanskje klart å bryte med et mer konvensjonelt perspektiv på museer som fortidsrettede institusjoner, og med en begrepsmessig reduksjon av historisk tid til fortiden, eventuelt til et forhold mellom fortid og nåtid. Ett resultat av denne avhandlingen er at den har vist at det er mulig å forske på historiske museer som uttrykk for historisk tid i en betydning som kan favne om de komplekse relasjoner og spill som finnes mellom fortid, nåtid og fremtid. Den fortiden som utpekes og eksplisitt fortelles eller formidles, er både knyttet til bestemte oppfatninger av hva nåtiden er, og til bestemte forventninger til fremtiden. I museene som er behandlet her har vi for så vidt også sett at nåtiden kan opptre direkte som gjenstand for beskrivelse, men som regel har fremtid og nåtid vist seg implisitt i og med måten fortiden fremstilles og bevares.

En viktig analysestrategi har vært å fange hva slags forventingshorisont som har gjort seg gjeldende ved de tre ulike museene, fordi man da kan få et mer direkte grep om hvordan fremtidsdimensjonen har virket som en implisitt, men også stundom eksplisitt pregning av forholdet til fortiden. Denne strategien har ført til en avdekning av at betingelsene for tidserfaring i de ulike museene etableres på ganske ulike måter, og særlig til at teorien om at industrimuseer og industriminne oppstår som en savnet fremtid i og med avindustrialisering – som har blitt kalt en «nostalgisk utopi» eller «utopimuseum» - kan nyanseres i betydelig grad ved å at høyde for måten selve musealiseringsprosessen fra 1980-tallet og fremover fører med seg egne betingelser for tidserfaring.⁷¹² Ut fra dette faller konklusjonen min i to deler; jeg oppsummerer først hvordan forholdet mellom tidsdimensjonene fremkommer i de ulike museene med utgangspunkt i en vurdering av fremtidsdimensjonens innhold og betydning. Deretter ser jeg på fortidens status med hovedvekt på hva det innebærer at historisk tid i Norsk Trikotasjemuseum i langt større grad enn de to andre museene er betinget av selve stedet på den ene siden, og av at museumsfeltets og kulturminnevernets egne begreper om fortiden har større betydning i dette museet enn de andre museene jeg har behandlet.

Fremtiden i det post-utopiske museum

Innledningsvis startet jeg med å begrunne utvalget av de tre museene med at de kunne kaste lys over fremskrittsideens vekst og fall som prinsipp for strukturering av tidserfaringer knyttet til museene. Som sagt der så var utgangspunktet for hele prosjektet en nysgjerrighet rundt hva slags historisk ideologi som lå til grunn for industrimuseene og om det var en kobling mellom forestillingen og fortellingen om det postindustrielle samfunn og fremveksten av slike museer. Utgangspunktet mitt var altså et kulturvitenskapelig problem i samtiden, og jeg har brukt museumshistorien som en strategi for å synliggjøre tilsynelatende selvsagte betingelser som produkter av bestemte forestillinger og tenkemåter. Hva har denne undersøkelsen vist med tanke på

⁷¹² En slik tolkning har som nevnt i innledningen blitt fremsatt forskningen, se Trentner, «Tre vågar mot framtiden - Industrimiljøer som nostalgiske utopier.» Liknende tolkning av industriminne finnes også i litteraturen, se Kjartan Fløgstad's beskrivelse av det nedlagte sovjetiske gruvesamfunnet «Pyramiden» på Svalbard, *Pyramiden : portrett av ein forlaten utopi* (Oslo: Spartacus, 2007).

kulturelle betingelser for industrimuseet som museumsform, slik det fremstår gjennom fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum? Dersom det var en kobling mellom forestillingen om det postindustrielle samfunn og industrimuseets idégrunnlag, ville det være grunn til å anta at troen på fremskritt også ville være svekket i slike museer i og med at fremskrittsideologien i stor grad har blitt modellert og konkretisert gjennom tekniske nyvinninger og industriell økonomisk vekst.⁷¹³ Men som vi har sett var fremveksten av Norsk Trikotasjemuseum i liten grad preget av savnet av fremskritt. Grunnen til fremskrittets svake stilling handlet vel så mye om at museene og kulturminnevernfeltet selv etablerte betingelsene for hva slags historisk tid som skulle danne rammen for museene, enn som et slags ideologisk skifte som følge av tilslutning som idéen om en postindustriell tidsalder.

Derfor vil jeg si at det er mer presist å kategorisere Norsk Trikotasjemuseum som et «post-utopisk» eller «post-progressivt» museum, enn som et postindustrielt museum. Et «post-utopisk» eller «post-progressivt» museum har i mindre grad å gjøre med et savn etter idéen om fremskritt gjennom teknikk og industri, enn med hvordan selve museet som medium og arena for bestemt historiske vitensformer etablerer sine egne temporaliseringsformer. I stedet for et fremtidstap kan vi snakke om en transformasjon av hvordan fremtid i og med museer etableres. Med det mener jeg at det er utilstrekkelig å forstå fremveksten av industrimuseene som et kulturelt savn og en nostalgi etter modernitetens potente fremtidsoptimisme, og at det er viktig å få frem hvordan konstallasjonen mellom selve produksjonslivet, museer og diskurser om historisk tid er annerledes nå enn den var for både Norsk Teknisk Museum og Kristiania kunstindustrimuseum. Det finnes fremdeles et fremtidsforhold også i museer som Norsk Trikotasjemuseum som en skulle anta var mer preget av elementer fra det senmoderne historisitetsregimet. Rett nok står ikke dette i forgrunnen, men fremtiden spiller fremdeles en rolle for hvordan historisk tid i sin helhet dannes, den har ikke mistet enhver betydning som resultat av en altoppslukende nåtid eller «presentisme» som hos Hartog. Forventningshorisonten har heller endret innhold på grunn av at museene ikke lenger direkte overtar tidserfaringens former som er opparbeidet i det feltet eller emnet museene skal representere. Det vil si at det etter-utopiske ligger i at

⁷¹³ Se side 16-18 i innledningskapitlet.

museumshistorien i senmoderniteten er en historie om en tiltakende utdifferensiering og spesialisering av temporaliseringsformer, der museene i mindre grad er redskaper for bestemte ideologiske program som overføres fra produksjonsfeltet. Det vil si at det teknisk-industrielle feltet og museene utvikler seg i ulike sfærer og med aktører som har lite med hverandre å gjøre. La meg kort oppsummere forskjellen mellom de tre museene med tanke på forholdet mellom museum som form og innhold.

Musealiseringprosessen av både kunstindustri og teknikk var samtidig et forsøk på å tilpasse og definere museumsmediet til dette innholdet. Som vi husker så ble Kristiania kunstindustrimuseum plassert inn i «en af Tidens ædleste Kulturstrømninger», mens Norsk Teknisk Museum begrunnet sin egenart med at «både det stoff som behandles og metodene som benyttes er fremgått av den nye tidsalder, og er innstilt på den kommende».⁷¹⁴ Åpenbart hadde også museumsinstitusjonen en betydning for hvordan tiden ble fremstilt i disse museene. Og som vi har sett førte historieskrivingen med seg betingelser for mer komplekse måter å strukturere tiden på. Men det var ingen av disse to museene som hadde som intensjon å operere innenfor det opparbeidede museums- og kulturminnefeltets perspektiver, spesielt fordi de ble oppfattet som tilbakeskuende på en måte som ikke passet med emnekretsens aktualitet og egenart. Derfor ble artikuleringen av historisk tid i henholdsvis kunstindustri og teknikk mer direkte overført og oversatt til museene. For Norsk Teknisk Museums del så innebar dette en ganske direkte overføring av de tekniske nyvinningene og «oppfinnerhastighet» til en lineær samlings- og utstillingslogikk. Man kunne se fremskrittet i museet nesten som i virkeligheten, altså ble fremtiden og fortiden i museet prinsipielt behandlet som av samme slaget som i virkeligheten det ble samlet fra.

Norsk Trikotasjemuseum tok derimot fatt i industritematikken ved hjelp av et bredere spekter av musealt genererte vernebegreper og ved hjelp av kunnskapsformer som var utformet spesifikt for museer og kulturminnevern, slik som industriminne dokumentasjon og industriarkeologi. Et unntak var

⁷¹⁴ Dietrichson, *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*, 4. Norsk Teknisk Museum, *Et snitt gjennom tidenes teknikk : museets samlinger er utstillet i Vikingskibenes hus, Bygdøy*.

strukturforandringsperspektivet som stammet fra teorier om og tiltak for å fremme industriøkonomisk vekst, men restaureringstankegang, vernekriterier, idéer om autentisitet, teknikker for dokumentasjon og beskrivelse, ble overført fra det allmenne kulturminnevern og museumspraksis på industrifeltet.

Med tanke på spørsmålet om det finnes et «fremtidstap» som industrimuseene kompensere for, har museets selvstendigjorte rolle som medium og uttrykksform en interessant implikasjon siden det da må være snakk om en endret forventningshorisont mer enn om et totalt sammenbrudd i kulturens ressurser til å forestille seg fremtiden, slik det hevdes i Hartogs presentismediagnose. Sammenlikner en bevaringsrolle i de tre museene, er det påfallende at bevaring som selvstendig strukturering av historisk tid først og fremst gjelder Norsk Trikotasjemuseum. Fortiden i Norsk Teknisk Museum skulle snakke direkte til nåtiden og hjelpe den til selvbevissthet, mens fortiden i Norsk Trikotasjemuseum ikke direkte skal mobilisere i nået men også sende et budskap til ettertiden. Som jeg har vist i gjennomgangen av Norsk Teknisk Museum var museets historiske rasjonalitet i mellomkrigstiden gitt av begrepene om teknisk utvikling og fremskritt. Formålet som ble formulert for Norsk Teknisk Museum var å «vise utvikling og fremskritt av teknikk, håndverk, industri og samferdsel like opp til de nyeste konstruksjoner». ⁷¹⁵ Bevaring ble i liten grad fremhevet som en sentral oppgave, det ble det heller ikke ved etableringen av Kristiania kunstindustrimuseum. Der bevaring ble trukket frem i Norsk Teknisk Museum, var det som noe underordnet utviklingsbegrepet. Så lenge teknikkens fremtid var lysende, kunne ikke bevaring definere museets forventningshorisont og gjøres til museets formål.

I Norsk Trikotasjemuseum ser en imidlertid en bruk av bevaringsbegrepet som er bygget opp rundt en ganske annerledes måte å håndtere historisk tid på. I den grad det var snakk om teknisk og industriell utvikling der var det underordnet bevaringsbegrepets og vernets egen strukturering av tiden. Bevaringsens temporale implikasjoner ligger i det perspektivet som er anlagt her i den særegne relasjonen som derved etableres mellom tidsdimensjonene. Formålet for museet er å bevare industrihistorien *for ettertiden*, og ikke å vise «utviklingen» frem til de «nyeste

⁷¹⁵ Brochmann, *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*, 55.

konstruksjoner». Fremtiden i det «post-utopiske» eller «post-progressive» museet tar form som en *ettertid*. I Norsk Trikotasjemuseum består fremtiden i at det drives museumsarbeid der bevaring forstått som sikring, vedlikehold, reverserbare inngrep, risikovurderinger, og det er vel så viktig som retrospektive grep som restaurering eller rekonstruksjon. Bevaringen er fremtidsrettet – eller egentlig rettet mot ettertiden – ved at den ikke foregriper fremtidens innhold, men heller fremtiden som en helt generell og «tom» dimensjon som er uspesifisert. Den kommende tid blir ikke forstått i lys av en kommende tilstand, men som «for all ettertid» uavhengig av dens innhold.

Her er det viktig å skille mellom fremskritt og fremtid. I Norsk Teknisk Museum så vi at fremskritt og fremtid var mer eller mindre overlappende begreper. Fremskrittet i teknikken pekte inn i fremtiden, det vil si teknikken ga et innholdsmessig blikk på fremtiden. Med bevaringen som forventningshorisont endres dette. Idéen om fremskritt kan lett holdes utenfor forholdet til fremtiden, museets som medium skaper selv sin egen fremtid. Det er heller snakk om å sikre museet mot negativ påvirkning i fremtiden, enn om å peke på en forventning om en utvikling i en eller annen retning. Som kulturforskeren Owe Ronström skriver så må bevaring, musealisering og vern på den ene siden peke bakover i tid, men må likevel forstås i lys av hva de gjør i samtiden og for fremtiden.⁷¹⁶ Bevaringen inneholder i seg selv en forventning – og en befaling - om at akkurat denne fortiden forblir fortidig på samme måte i fremtiden som når den blir utpekt som bevaringsverdig i en gitt samtid. Slik sett kan en si at Norsk Trikotasjemuseum og industrimuseene har skilt lag med fremskrittsideen for å nærme seg fremtiden som ettertid.

På dette punktet har Assmanns syn på det senmoderne historisitetsregimet mer for seg enn Hartogs. Assmann peker nemlig nettopp på at fremtiden kan ha en videre betydning enn innsnevringen til fremskritt som lå i det moderne historisitetsregimet. Denne videre betydning av fremtid skiller seg fra betydningen av fremtiden som noe stadig ukjent og nytt, og kan sees på som en *forlengelse* og *videreføring* av det samtidige og det fortidige. Denne senmoderne fremtiden er mindre eksklusiv i forhold til fortiden, enn det som var tilfelle i det moderne historisitetsregimets fremtidsforhold,

⁷¹⁶ Owe Ronström, "Kulturarvspolitik. Vad skyltar kan berätta," i *Kritisk etnologi. Artiklar till Åke Daun*, (red.) Barbro Blehr (Stockholm Prisma, 2001), 87.

og vi har jo sett at grensedragningene mellom fortid, nåtid, og fremtid er myket opp i Norsk Trikotasjemuseum sammenliknet med Norsk Teknisk Museums skarpere skille mellom fortiden på den ene siden og (en fremtidsrettet) nåtid på den andre. Det viktigste er imidlertid at det er et annet rom for fortiden i det senmoderne fremtidsbegrepet, ifølge Assmann. Det er definert av at det er en dimensjon for videreføring, overlevering, bærekraft, arv og varighet, og denne formen for fremtid passer så godt med det er sagt over om etertid at jeg vil sitere forklaringen på den *in extenso*:

«Im Umkreis dieser Bedeutung verwenden wir ganz andere Zukunftskonzepte als Utopie oder das Neue; sie lauten: Unsterblichkeit, Erbe, Nachleben oder Nachhaltigkeit. Entscheidend an dieser zweiten Bedeutung von Zukunft ist, dass sie keinen Bruch mit der Gegenwart und Vergangenheit voraussetzt. An die Stelle des Brechens der Zeit und Freiräumens einer *tabula rasa* tritt die affektive Bindung an Bestehendes und Vergangenes, das man nicht ignorieren, vernachlässigen, verlieren oder gar zerstören und deshalb in besondere Obhut nehmen möchte».⁷¹⁷

Gitt at det er en slik endring i fremtidsbegrepet som ikke er basert på et brudd med fortid og nåtid, og i prinsipper for å strukturere den historiske tiden som går mer i retning av å skape en fremtid for fortiden og nåtiden, så ser det og ut til at museums- og kulturminnevernfeltets temporaliseringsformer slett ikke er endimensjonalt tilbakeskuende, men på høyde med måten det ryddes rom for fortiden i nåtiden og for fremtiden i det senmoderne historisitetetsregimet. Men da forstår vi med det senmoderne historisitetetsregimet ikke presentisme, men en bevegelse vekk fra markeringen av epokale brudd og konstruksjonen av kategoriske skiller mellom fortid, nåtid og fremtid.

⁷¹⁷ Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, 322.

Fortiden i det post-utopiske museum

Fraværet av store forfalls-, fremskritt- og utviklingsfortellinger basert på kultur eller teknikk slik vi så i henholdsvis Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum, har også implikasjoner for hva slags fortid som etableres for Norsk Trikotasjemuseum. Også her må en kunne si at selve museet har en annen medierende virkning enn i henholdsvis Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum. Som vi så i gjennomgangen av Norsk Trikotasjemuseum så var overlappingen mellom museet og kulturminnet konstituerende for hvordan historisk tid kunne arte seg i og med Norsk Trikotasjemuseum. Denne overlappingen var ikke tilfeldig fordi dannelsen av et verneperspektiv på industrien både var knyttet til endringer innenfor museumsfeltet, men først og fremst til at kulturminnevernet fra rundt 1980 begynte å interessere seg for industriminnevern. Som vi har sett ble vernetenkningen omkring industriminnevern formet mer av hensyn til bevaring og ut fra ønsker om en dokumentasjon som var på høyde med det moderne samfunnet i form av «samtidsdokumentasjon». Bevaringsidealet var mer preget av kulturminnevernet enn en tradisjonell museumstilnærming i og med at det var bevaring av bygninger og anlegg i sin helhet og på stedet som var det viktigste.

Det var i mindre grad en transformasjon av samlingslogikken som lå til grunn for industrimuseene. Å etablere nye samlinger som skulle kunne dekke inn industrihistorien var i liten grad en drivkraft i dannelsen av industrimuseene, selv om det åpenbart kunne bli samlet gjenstander etter at museet var etablert, slik som i Norsk Trikotasjemuseum. Men å samle gjennom å løsrive gjenstander fra sin opprinnelige sammenheng og rekontekstualisere dem gjennom et på forhånd uttenkt klassifikasjonssystem eller sette dem inn i et forhåndsdefinert historisk skjema, har i liten grad dannet betingelser for oppkomsten av industrimuseer. Til forskjell fra både Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum så var samling i liten grad definerende for dannelsen av Norsk Trikotasjemuseum. Der de to første var langt tettere knyttet til samling som primær museal funksjon, så var det siste knyttet til bevaringen. Alle tre formidlet på ulike måter, men som vi har sett er det en forskjell på om det formidles ut fra det som er samlet eller ut fra det som er bevart. Sagt på en annen måte ble tidsdimensjonen materialisert på to ulike måter, i det første tilfellet

gjennom samlinger av gjenstander (og annet material brutt ut av sin opprinnelige sammenheng), i det andre gjennom stedet der kulturminnet var lokalisert (og som i en forstand gjorde det til det det er). Mellom samling og bevaring var det på industrimuseumsfeltet dannet en verdiforskjell.⁷¹⁸ Bevaring var en viktigere museumsfunksjon enn samling, særlig fordi autentisitetensidealet samtidig satte verdien av bevaringen av anlegg *in situ* over innsamlingen av gjenstander.

Autentisitet og stedliggjøring er to avgjørende og gjensidig definerende fenomener i forbindelse med industrimuseene. Autentisitet ble jo operasjonalisert som vernekriterium gjennom i hvilken grad *anlegget* var slik det var. Med tanke på historisk tid, ser det ut til at dette medfører en ganske markant forskjell. Med romliggjøringen av tiden skjer det en dreining fra en ordnet og strukturert periodisering, til en fortid som er gitt mer «umiddelbart» og mer uavhengig av historiografiske operasjoner som periodisering og inndeling av «fortiden» i ulike spesifikke avsnitt. Sammenliknet med både Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum så er det ganske tydelig at utgangspunktet for Norsk Trikotasjemuseum ikke er en på forhånd gitt periodisering eller historiografisk modell. For dem fungerte – med en rekke modifikasjoner – henholdsvis stilhistorie og teknikkhistorie som prinsipper for periodisering. Dermed fantes det også en måte å ordne tiden på som var relativt uavhengig av det materielle nivået i form av gjenstander. Stilhistorien var i Kristiania kunstindustrimuseum lenge noe som ble regnet som en allmenneuropeisk kunsthistorisk kanon som en skulle samle inn «til». Likedan var oppfinnelsenes historie i Norsk Teknisk Museum en modell for teknikkhistorie som var skrevet ut fra hva som var den «første» av et teknisk artefakt, uavhengig av konteksten for oppfinnelsen.

Videre har vi sett at det i liten grad var et skille mellom kronologi og historie, slik at det å stille opp serier og rekker mellom tingene ga god mening som historisk beskrivelse av de respektive temaer. Selv om det var en erfaring av avstand mellom fortid og nåtid, var det også en integrasjon mellom fortid og nåtid gjennom

⁷¹⁸ Jf. den tidligere nevnte rapporten fra 1988 der det sies at det er et «ønske om å prioritere helheter og en påpekning av at kulturminner hører hjemme i en funksjonell, sosial og miljømessig sammenheng», se Storsand, *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge : innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*, 5.

periodiseringens formidlende funksjon. Gjennom autentisitet og stedliggjøring slik vi har sett det komme til uttrykk i Norsk Trikotasjemuseum blir derimot en mer direkte relasjon mellom fortid og nåtid viktigere. Museenes rekkevidde når det gjelder historiens lengde og geografiske utbredelse blir naturligvis også mer avgrenset når det ikke lenger ligger mer universaliserende historiske skjemaer til grunn. Norsk Trikotasjemuseum var og er også et lokalmuseum i denne forstand. Forbindelsen til Salhus er også en forming av erfaringen av historisk tid ut fra de betingelsene som stedet gir. Som vi har sett var arkitektur, kulturminneplaner og industriminne dokumentasjon, alle historiserende diskurser som rettet oppmerksomheten mot stedet.

Romliggjøringen av historisk tid handler også om et forhold vi har vært innom gjennom hele avhandlingen, nemlig forholdet mellom historie og minne. Den fjernhet og anonymitet som fortiden i Kristiania kunstindustrimuseum og Norsk Teknisk Museum opptrer med, blir reversert til nærhet og subjektivitet når det blir som om fortiden fremdeles er tilstedeværende på det stedet Norsk Trikotasjemuseum er. Desto viktigere stedet blir, desto viktigere blir også den enkelte tilfører ved å la seg berøre subjektivt av stedet. På den ene siden blir da mottakeren av historisk tid («publikum») trukket mer direkte inn i fremstillingen av det historiske budskapet. I tillegg gis fortiden en subjektivitet i og med at den eller den personen som levde på stedet blir vel så viktig som gjenstander og samlinger i dannelsen av historisk tid. Der det stilhistoriske perspektivet i Kristiania kunstindustrimuseum og det teknikkhistoriske i Norsk Teknisk Museum isolerte produktet eller artefaktet fra produsentenes subjektivitet og livsverden, så peker industrihistorien i Norsk Trikotasjemuseum både til menneskers erfaringer og til maskineri og anlegg. Måten man møter forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid blir betinget av fortellinger om hvem de som levede og arbeidet «her» var, og i hele Norsk Trikotasjemuseums historie frem til i dag så er det ikke bare snakk om de døde men også om og med de levende mennesker som er en av stemmene i denne fortellingen og som det «samles» fra i form av intervjuer og praktisk kunnskap. Historieskriving er da bokstavelig talt havnet i bakgrunnen fordi det ikke er noe skriftmonopol på artikuleringen av fortid, nåtid og fremtid, det finnes i tillegg en muntlighet som temporalt sett innebærer at «kildene» til fortiden eksisterer i nåtiden.

Men her er vi tilbake til spørsmålet om modernitetsteoriens plass i analysene av de tre museene her. Er også Norsk Trikotasjemuseum - og derved industrimuseene mer generelt, gitt likheten mellom dem med tanke på den historiske tidens form – også innenfor eller utenfor det moderne historisitetsregimet? Og hva kan vi vinne på en slik klassifikasjon? Jo, etter mitt syn kan det tydeliggjøre hvordan historisk tid eksisterer i en ganske annerledes form. Jeg mener vi har sett at det ikke er grunn til å snakke om en fullstendig kollaps av grensdragningene mellom fortid, nåtid og fremtid og om et utvidet «nå» som styrer fremstillingene av historien, det som har endret seg er heller måten skillene dannes på og at visse begreper som «utvikling» og «fremskritt», har blitt forskjøvet av museale begreper som ettertid og bevaring. Der utvikling og fremskritt i Norsk Teknisk Museum i mellomkrigstiden sørget for at fortid, nåtid og fremtid overgikk hverandre, står ikke lenger slike begreper til disposisjon i fortellingene om industri- og arbeiderhistorie som sirkulerer i Norsk Trikotasjemuseum og industriminnevernet. Fra det kan vi imidlertid ikke slutte at betingelsene for å sette skiller og koble sammen tidsdimensjonene igjen er svekket som sådan. Den historiske tiden er vanskeligere å få øye på fordi rollen til entydiggjørende historiske skjema som «stilhistorie» eller «teknikkhistorie» ikke er like sterk. Men den historiske tiden forstått som en praksis der forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid er noe som settes aktivt av mennesker, er ikke forsvunnet som sådan. Den er mer preget av ettertidens tid eller ettertiden som fremtid. Fiks ferdige makrohistorier i form av tredelingen i antikk, middelalder og nytid, eller i form av teknikkens historie som en evolusjonshistorie for mennesket, er fortrent av et mer uoversiktlig terreng av mikrohistoriske mekanismer og av at musealiseringen i seg selv oppfattes som en fullverdig måte å forholde seg til historisk tid. Dessuten har vi sett at museene i ulike sammenhenger har vært tvetydige med tanke på hvor enhetlige tidserfaringene har vært. Intensjonene bak museene har pekt i noe ulike retninger i samme tidsrom, og det har endret seg i de korte tidsrommene jeg har fulgt. For Kristiania kunstindustrimuseums del har vi sett at det var en slags motstand mot kulturelle brudd, mens det i Norsk Teknisk Museum var mekanismer som virket mot dyrkingen av bruddet og det nye som kjennetegnet museet på samme tid, og at det i Norsk Trikotasjemuseum var en forskjell på museet på slutten av 1980-tallet og slik

det utviklet seg inn på 2000-tallet. Likevel er det noen dominerende tendenser som gjør det berettiget å si at det siste museet preges av visse elementer i det senmoderne historisitsregimet, og særlig av at begrepene fremskritt og fremtid har skilt lag.

Litteratur

- Aall, Hans. *Arbeide og ordning i kulturhistoriske museer: kort veiledning*. Oslo: Aschehoug, 1925.
- Aarflot, L. D., og N. W. Rogstad. *Industrilandet Norge*. Kristiania: Aschehoug, 1919.
- Aasmundsen, Hans. *En vandring gjennom Norsk Teknisk Museum, og et gløtt inn i et Norsk Teknisk Folkeakademi*. Norsk Teknisk Museums skrift. Oslo: Norsk Teknisk Museum, [1939].
- Amundsen, Arne Bugge. «Folk Museums and Worker's Memories.» *Arv. Nordic Yearbook of Folklore* (2011): 97-110.
- Andersen, Håkon With, Terje Borgersen, Thomas Brandt, Knut Ove Eliassen, Ola Svein Stugu, og Audun Øfsti. *Fabrikken*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2004.
- Andersen, Ketil Gjørme, og Olav Hamran. *Teknikk på museum: Norsk teknisk museum 1914-2014*. Oslo: Pax, 2014.
- Andreassen, Stein-Arne, (red.) *Bak maskinene, under fanene: arbeidsfolk i byen for hundre år siden*. Oslo: Tiden, 1979.
- Aronsson, Peter. «Kulturarvets berättelser - industriarvets mening.» I *Otydligt. Otymligt. Otaligt. Det industriella kulturarvets utmaningar*, redigert av Annika Alzén og Birgitta Burell, 17-43. Stockholm: Carlsons, 2005.
- Aschehoug, T. *Socialøkonomik - en videnskabelig fremstilling af det menneskelige samfunds økonomiske virksomhed. Bind 2*, Kristiania: Aschehoug, 1905.
- Assmann, Aleida. *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- . *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Hanser, 2013.
- . «Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnis.» I *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität - Historizität - Kulturspezifität*, redigert av Astrid Erll og Ansgar Nünning, 45-60. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.
- Barthes, Roland. *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oslo: Pax, 2001.
- Basalla, George. «Museums and Technological Utopianism.» *Curator: The Museum Journal* 17, no. 2 (1974): 105-18.
- Bastiansen, Henrik Grue, og Hans Fredrik Dahl. *Norsk mediehistorie*. Oslo: Universitetsforl., 2008.
- Beckman, Svante. «Oreda i fornsvängen.» In *Modernisering och kulturarv*, redigert av Jonas Anshelm, 25-39. Stockholm: Brutus Östling, 1993.
- Benjamin, Walter. «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet.» I *Skrifter i utvalg 1*, redigert av Arild Linneberg, 360-408. [Oslo]: Vidarforlaget, 1936/2014.
- . «Om noen motiver hos Baudelaire.» I *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg 1*, redigert av Arild Linneberg, 195-250. Oslo: Vidarforlaget, 1939/2014.
- Bennett, Tony. *The birth of the museum, history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
- . «Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics.» *Configurations* 6, nr. 3 (1998): 345-71.

- Benum, Edgeir. «'Dannelse', 'Tillid' og 'Autoritet' - Teknikere, fag og samfunn 1874–ca. 1900.» I *Makt og motiv: et festskrift til Jens Arup Seip 1905 - 11. oktober - 1975*, redigert av Ottar Dahl, Edvard Bull, Gordon Hølmekbakk, Per Maurseth og Knut Mykland, 126-43. Oslo: Gyldendal, 1975.
- Bergdahl, Ewa. «Från industriminne till industrisamhällets kulturarv - tankar kring ett betänkande.» *Nordisk museologi* 2 (2003): 103-08.
- Bergström, William S. *Ornamenter för norsk Træskjærerkunst*. Kristiania: Aschehoug, 1886.
- Berkaak, Odd Are. «Samtidsdokumentasjon: En spøkelseshistorie.» I *Tingenes tale - Innspill til museologi*, redigert av Kari Gaarder Losnedahl, Anders Johansen og Hans-Jakob Ågotnes, 183-91. Bergen: Universitetet i Bergen, 2002.
- Bjørkvik, Halvard, og Randi Bjørkvik. «Dei kulturhistoriske musea og arbeidarkulturen.» I *Historie nedenfra. Festskrift til Edvard Bull på 70-årsdagen*, redigert av Per Fuglum og Jarle Simensen, 15-24. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Bliksrud, Liv, Geir Hestmark og Tarald Rasmussen. *Vitenskapens utfordringer*, redigert av Trond Berg Eriksen og Øystein Sørensen. Bind 4, Norsk idéhistorie. Oslo: Aschehoug, 2002.
- Bloch, Ernst. *The principle of hope*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Bore, Ragnhild Rein, og Tor Skoglund. *Fra håndkraft til høyteknologi: norsk industri siden 1829*. Vol. 100, Oslo: Statistisk sentralbyrå, 2008.
- Brenna, Brita. «Halvannen tekopp av kokosnøttskall; vitenskapelige og sosiale gjenstander i 1700-tallets samlingskultur.» *Agora* (2006).
- Brinchmann, N. A. «Norges jubilæumsutstilling 1914: officiel beretning», I «Norges Jubilæumsutstilling 1914 Kristiania,» 1, (1923): 2b.: ill.
- Brochmann, Georg, «De store oppfinnelser - forskning og fremskritt.» Oslo: Nasjonalforlaget, 1927-1929.
- . «Fra kvernkall til kjempeturbin.» I *Norsk Teknisk Museums Skrift*, 46 s.: ill. Oslo: Norsk Teknisk Museum, 1942.
- , (red.) *Menneskelighet i maskinalderen*, Norsk Riksringkastings Serieforedrag. Oslo: Stenersens, 1937.
- . *Per aspera ad astra: et skrift om Norsk teknisk museum gjennom 25 år og et gløtt inn i framtida*. Oslo: Museet, 1939.
- Brøgger, A. W. «Redskaper og vaaben.» I *Kulturens historie: i populærfremstilling - Materiell kultur*, redigert av K. Visted, s. 49-102: ill. Kristiania, 1917.
- Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Studies in contemporary German social thought. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.
- Bugge, Anders. «Av vor gamle industri.» *Aarsberetning (Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring)* 74 (1918): 175-83.
- . «Norges antikvariske oppdagelse og erobring.» *Årsbok för Hembygdsvärd* (1933): 111-23.
- Bugge, Anders, og Sverre Steen (red.), *Norsk kulturhistorie: billeder av folkets dagligliv gjennom årtusener*. Oslo: Cappelen, 1938.
- . *Norsk kulturhistorie: billeder av folkets dagligliv gjennom årtusener: 4: Fra rocken til fabrikken*. Bind 4, Oslo: Cappelen, 1940.

- . *Norsk kulturhistorie: bilder av folkets dagligliv gjennom årtusener: 5: Fra igår til idag*. Bind 5, Oslo: Cappelen, 1942.
- Bull, Edvard. «Arbeiderkultur og borgerlig kulturimperialisme.» *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie*, nr. 1 (1986): 73-88.
- . *Arbeidermiljø under det industrielle gjennombrudd: tre norske industristrøk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1958.
- . «Arbeidernes plass i historien - Norsk folkemuseums avdeling for arbeiderminner.» *Heimen* 9 (1954): 333-40.
- , (red). *Arbeidsfolk forteller. Fra sagbruk og høvleri*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1955.
- . *Fra papirindustrien*. Arbeidsfolk forteller. Oslo: Tiden, 1953.
- Bull, Lisen. *Kulturminner fra nyere tid: verneverdi og utvelgelseskriterier*. Informasjon fra Riksantikvaren. [Oslo]: Riksantikvaren, 1987.
- Bull, Vincents S. *Forhandlinger ved det 6te norske landsmøte for teknik, Kristiania 1914: teknikeruken 12te til 18de juli*. Kristiania 1915.
- Burke, Peter. *Varieties of cultural history*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1997.
- Bøe, Torunn Kojan. «Det antikke eventyret: et etnologisk studium av antikvitetskonsum.» Universitetet i Bergen, 1999.
- . «Internasjonal arbeidsdeling i norsk tekstilindustri - i lys av Safa Samnanger og Dale of Norway.» *Arbeiderhistorie* 2015 (2015): 179-93.
- Cassirer, Ernst. *Et essay om mennesket*. Oslo: Aschehoug, 1965.
- Certeau, Michel de. *The writing of history*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Claeys, Gregory. *Searching for Utopia: the history of an idea*. London: Thames & Hudson, 2011.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Dahl, Ottar. *Norsk historieforskning i 19. og 20. århundre*. Oslo: Universitetsforlaget, 1990.
- . «Utviklingstenkning hos norske historikere på 1800-tallet.» I *Utviklingsteorier og historiesyn - 15 vitenskapshistoriske studier*, redigert av Lars Gule, 109-24. Oslo: Forum for universitetshistorie, 2001.
- Dedekam, Hans. *Katalog over Udstilling af gammelt europæisk Porcellæn: Mars-April 1907: med en historisk Oversigt*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1907.
- . *Kunstindustrimuseet i Oslo i femti aar: 1876-1926*. Oslo: Mallings, 1926.
- . *Om Museumsordning: særlig med hensyn til kunstindustrimuseer*. Kristiania: Cammermeyer, 1904.
- . «Teknik.» I *Kulturens historie*, redigert av K. Visted, 103-38. Christiania: Aschehoug, 1917.
- Dedekam, Hans, og Thor Kielland. *Fører gjennom Kunstindustrimuseet i Oslo*. Oslo: [Museet], 1926.
- Den Norske fællesforening for haandverk og industri. *Norsk tidsskrift for haandverk og industri*. Kristiania: Foreningen, 1897-1918.
- Den polytekniske forening, og Den norske ingeniør- og arkitektforening. *Norsk Teknisk Tidsskrift*. Kristiania: Foreningernes forlag., 1882-fremover.

- Derrida, Jacques. *Om grammatologi*. København: Arena, 1970.
- Dietrichson, L. *Antinoos: eine kunstarchäologische Untersuchung*. Christiania: in Kommission bei H. Aschehoug, 1884.
- . *Christusbilledet: Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning*. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1880.
- . *De bildande konsternas historia, populärt framställd*. Det sköna värld - Estetik och konsthistoria med speciellt afseende på den bildande konsten. Bind 1 - 2, Stockholm: Oscar L. Lamms förlag, 1870-79.
- . *Den bildende Kunst i dens historiske Forhold til Religionsformerne: et indledende kunsthistorisk Omrids*. Dietrichson, L. Christiania: Mallings, 1862.
- . «Den nordiska konstindustrien på verdensutställningen i Wien 1873.» *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1 (1875): 203-08.
- . *Den norske Træskjærerkunst: dens Oprindelse og Udvikling: en foreløbig Undersøgelse*. Christiania: P. T. Mallings Boghandel, 1878.
- . «Det kunsthistoriske studiums stilling ved vort universitet.» *Kunst og kultur* 1911-1912 (1912): 135-44.
- . *Det norske Kunstindustrimuseum: et foredrag holdt i Universitetets festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886*. Christiania: [Museet], 1886.
- . *Det norske Nationalgaleri: dets Tilblivelse og Udvikling: i Anledning af dets 50-aarige Tilværelse, 2. hefte*. Kristiania: Cammermeyer, 1887.
- . *Fortegnelse over Kobberstik, Raderinger og Formsnit, udstillede i Kobberstik- og Haandtegnings-Samlingen i Christiania: tilligemed en kort Fremstilling af Kobberstikkunstens Historie*. Christiania 1877.
- . *Fra kunstens Verden: Foredrag og Studier*. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1885.
- . *Mellem to Tidsaldre: en gammel Romantikers Oplevelser og Reflexioner*. Christiania: Cappelen, 1917.
- . *Mode og dragtreform: tre foredrag holdte i universitetets festsal i mai 1886*. Kristiania: Cammermeyer, 1887.
- . *Norges kunsts historie: 2: Renaissance og dansketid*. Oslo: Messel, 1993.
- . «Producentens och Konsumentens förhållande till frågan om skönhetsinnets utveckling i vårt dagliga lif.» *Nordisk tidskrift för byggnadskonst och slöjd samt tillämpad mekanik m.m.* 13 (1871).
- . *Sammenlignende Fortegnelse over Norges Kirkebygninger i Middelalderen og Nutiden*. Kristiania: Malling, 1888.
- . *Skulpturmuseets Samling af Afstøbninger og originale Billedhuggerarbejder: en historisk-kritisk Beskrivelse*. Christiania: [Skulpturmuseet], 1882.
- Ellul, Jacques. *The technological society*. New York: Vintage, 1964.
- Eriksen, Anne. *From antiquities to heritage: transformations of cultural memory*. New York: Berghahn, 2014.
- . *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax, 1999.
- . «Kulturarv og kulturarvinger.» *Nytt Norsk Tidsskrift* 26, nr. 03-04 (2009): 474-80.
- . *Museum - en kulturhistorie*. Oslo: Pax, 2009.
- . *Topografenes verden: fornminner og fortidsforståelse*. Oslo: Pax, 2007.

- Ernst, Wolfgang. «Das historische Museum - Über die kunst, die Unausstellbarkeit der Vergangenheit dennoch zu zeigen.» *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 4 (1991): 25-43.
- . *Sorlet från arkiven: ordning ur oordning*. Göteborg: Glänta, 2008.
- Exposition universelle 1878 Paris. *Beretninger om Norges deltagelse i Verdensudstillingen 1878 i Paris*. Kristiania 1880.
- Falke, Jacob. *Kunsten i Huset: Studier over Vaaningens Dekoration og Udstyr*. Overs. av N. Nicolaysen. Kristiania: Cammermeyer, 1872.
- . *Kunstindustriens Grundsætninger: en Håndbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*. København: P. G. Philipsens, 1885.
- Fett, Harry. «Vernet av fortidsminnesmerker.» *Aarsberetning (Foreningen til norske fortidsminnesmerkens bevaring)* 68 (1912): 7-37.
- Fett, Harry, og Carl W. Schnitler, (red.) *Norsk kunsthistorie*. 2 vols. Oslo: Gyldendal, 1925-1927.
- Fløgstad, Kjartan. *Pyramiden : portrett av ein forlaten utopi*. Oslo: Spartacus, 2007.
- Fløgstad, Kjartan, Bente Geving, Per Berntsen, Alf R. Jacobsen, Steinar Wikan, og Felix H. Tschudi. *Down under up north*. Lysaker: Tschudi Shipping Company, 2010.
- Forrås, Peter. «Arbeidskraftens form og lønnsarbeidets funksjon: en arkeologisk undersøkelse av arbeid.» Universitetet i Bergen, 2003.
- . «Vi behøver ikke at passe paa arbeideren, vi passer kun på arbeidet» - *Arbeid og rasjonalisering i Salhus Tricotagefabrik 1920-1967*. Bergen: Norsk Trikotasjemuseum, 2009.
- Forvaltning av teknisk-industrielle samlinger*. Bergen: Norsk Trikotasjemuseum, 2014.
- Foss, Frithjof. *Beretning om Den Norske Industri- og Kunstutstilling i Christiania Sommeren 1883, og den dermed forbundne Landbrugsudstilling*. Christiania: Cammermeyer, 1884.
- Foucault, Michel. *The archaeology of knowledge*. London: Routledge, 1972.
- Frykman, Jonas, og Orvar Löfgren. *Det kultiverte mennesket*. Oslo: Pax, 1994.
- Fägerborg, Eva, og Eva Silvén-Garnert. *Verbalt, visuellt, materielt, om museernas dokumentation och insamling*. Stockholm: Nordiska museet, 1991.
- Gilje, Nils. «Myten som symbolsk form: Kontroversen mellom Cassirer og Heidegger.» I *Cassirer og Heidegger i Davos*, redigert av Hein Berdinesen og Lars Petter Storm Torjussen, 282-303. Oslo: Dreyer, 2013.
- Gjestrup, John Aage. «1900-tallet - snart forrige århundre. Økomuseet - et bindeledd mellom fortid, nåtid og framtid.» *TOTN* (1985): 7-15.
- . «Fra folkemuseum til økomuseum.» *Nordisk museologi* 2001, no. 1-2 (1993/2001): 33-52.
- . «Kan vi verne et telefonnummer? Om å velge framtidens kulturarv.» *Nordisk museologi* 2001, no. 1-2 (1997/2001).
- . «Ur fyra plandokument.» *Nordisk museologi* 2001, no. 1-2 (2001): 80-92.
- . «Økomuseer i Norge.» I *Økomuseumsboka - identitet, økologi, deltakelse. En arbeidsbok om ny museologi*, redigert av John Aage Gjestrup og Marc Maure, 158-62. Tromsø: Norsk ICOM, 1988.

- Gjestrum, John Aage, og Marc Maure. *Økomuseumsboka: identitet, økologi, deltakelse: ei arbeidsbok om ny museologi*. Tromsø: Norsk ICOM, 1988.
- Glabek, Ingeborg. «Jacob Falke og Justus Brinckmann: Representanter for to stadier av den kunstindustrielle bevegelse.» I *Om kunstindustri*, redigert av Thomas Ramstad, Jan-Lauritz Opstad, Peter Anker og Anniken Thue, 31-55. Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1991.
- . *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*. Oslo: Solum, 1988.
- Gregersen, Gunnar. «Arbeiderkultur - finnes den?», *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie*, no. 2 (1981): 127-35.
- . «Arbeiderkultur på museum.» *Museumsnytt*, no. 3 (1981): 10-13.
- Grosch, H. «Den kunstindustrielle bevægelse i nutiden.» *Teknisk Ugeblad*, no. 47-48 (1886): 223-31.
- . *Gamle norske Tæpper*. Berlin: Asher, 1889.
- . *Herrebøe-fayencer*. Kristiania: Fabritius, 1901.
- . «Kunst og Haandverk i Nutiden.» I *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums virksomhed i aaret 1901*, (1901): 3-25.
- . *Kunstindustrimuseet i Kristiania - En fører gennem dets samlinger*. Kristiania: [Museet], 1888.
- Grosch, Henrik. *Kunstindustrimuseet i Kristiania: en Fører gennem dets Samlinger*. Kristiania: [Museet], 1892.
- Guleng, Mai Britt. «Kunsthistorisk forening og kunsthistoriefagets betingelser.» *Kunst og kultur*, no. 3 (2004): 192-208.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004.
- Halvorsen, Tor. *Profesjonalisering - Taylorisering: Ingeniører mellom leining og arbeidermotstand*. Bergen: Universitetet i Bergen, 1982.
- Hartog, Francois. *Regimes of Historicity - Presentism and experiences of time*. New York: Columbia University Press, 2015.
- . «Time and Heritage.» *Museum international* 57, no. 3 (2005): 7-18.
- Hasle, Kari Aslaug. «Fra tale til tekst: om kjønn i arbeid og familie.» Universitetet i Bergen, 1998.
- Haugrønning, Ingrid. «'Alvøen, det var alle sitt det': en kulturvitenskapelig studie av arbeiderliv i Alvøen.» Universitetet i Bergen, 2006.
- Helliksen, Wenche. «Utviklingstanken innenfor arkeologien.» I *Utviklingsteorier og historiesyn - 15 vitenskapshistoriske studier*, redigert av Mai Britt Guleng og Kjell M. Paulsen, 215-22. Oslo: Forum for universitetshistorie, 2001.
- Henning, Michelle. *Museums, media and cultural theory*. Maidenhead: Open University Press, 2006.
- Hertzberg, Ebbe. «Norges industri. En statistisk og historisk oversikt.» *Polyteknisk tidsskrift* (1882): 94-112.
- Hildebrand, Hans. «Djurtyper i den äldre nordiska ornamentiken.» *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 1 (1875): 1-9.
- Hillström, Magdalena. «Framtidstro och museets väckelsefunktion.» I *Museer och framtidstro*, redigert av Lennart Palmqvist og Svante Beckman, 47-86. Stockholm: Carlssons, 2003.

- Hjemdahl, Anne-Sofie. *Liv i museet: Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær, 1928-1960*. [Oslo]: Universitetet i Oslo, Humanistisk fakultet, 2013.
- Hodne, Fritz, og Ola Honningdal Grytten. *Norsk økonomi i det nittende århundre*. Bergen: Fagbokforl., 2000.
- Hoel, Kari. «Bryggeribygninger: en studie i svensk industriarkitektur 1846-1918.» *Volund* 1979 (1979): 61-68.
- . «Christiania Gasværk: et stykke industriarkitektur.» *Volund* 1983 (1983): 63-76.
- . *Fabrikk og bolig ved Akerselva: et industrimiljø på 1800-tallet*. Oslo: Norsk Teknisk Museum, 1982.
- Holst, Johan Throne. *Industri og industrielle problemer: belyst ved erfaringer fra A/S Freia Chocolate Fabrik*. Kristiania: Aschehoug, 1914.
- Hompland, Andreas, Trond Berg Eriksen, Eivind Tjønneland, Åsta Brenna, og Øystein Sørensen. *Norsk idéhistorie: B.6: Et lite land i verden*. Oslo: Aschehoug, 2003.
- Hvattum, Mari. «En Medkjæmper for den gode Sag»: Heinrich Ernst Schirmer og Intelligensens arkitektur.» *Kunst og kultur* 93, no. 01 (2010).
- . «Umistelig monument.» *Fortidsvern* 40, no. 3 (2015): 6-11.
- Hvordan skal museene få dokumentert anleggsvirksomhet og industri: sluttrapport - april 1986*. Stavanger: NKKM, 1986.
- Hölscher, Lucian. *Die Entdeckung der Zukunft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- Isacson, Maths. «Industrisamhällets faser och industriminnesforskningens oppgifter.» I *Industrins avtryck - Perspektiv på ett forskningsfält*, redigert av Dag Avango og Brita Lundström, 21-47. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 2003.
- Isacson, Maths, og Eva Silvé. *Industriarvet i samtiden*. Forskarrapporter från Nordiska museet. Stockholm: Nordiska museet. Samdok, 1999.
- Jaeger, Johannes, og L. Dietrichson. *Nordiskt kunstner-album 1878: et Udvalg af nyere nordiske Kunstværker*. Kjøbenhavn: Gad, 1877.
- Jensen, Inger, og Grete Swensen. «Museene og samtidsdokumentasjonen.» I *Inn i et nytt årtusen: museene og samtiden*, redigert av Anne-Sofie Hjemdahl og Bjørn Fjellheim. Oslo: Novus, 2007.
- Johnsen, Lise. «Museum og dialog: en kulturvitenskapelig undersøkelse i hermetikk- og oljemuseum.» Universitetet i Bergen, 2002.
- Jordheim, Helge. «Against periodization: Koselleck's theory of multiple temporalities.» *History and Theory* 51, no. 2 (2012): 151-71.
- . «Introduction: Multiple times and the work of synchronization.» *History and Theory* 53, no. December (2014): 498-518.
- Jørgensen, Caspar. «Tekno-økonomiske paradigmer og industrimiljøer i Danmark.» *Den Jyske Historiker* 121-122 (2009): 15-42.
- Jörnmark, Jan. *Övergivna platser*. Lund: Historiska media, 2007.
- Kaijser, Arne, og Ulrika Sax. «När systemen kom till byn.» I *Industrins avtryck - perspektiv på ett forskningsfält*, redigert av Dag Avango og Brita Lundström, 48-85. Stockholm: Symposion, 2003.
- Kielland, Thor B. *Den nye verdensstil*. Oslo: Gyldendal, 1938.
- . «Kunstindustrien i det 19. og 20 aarhundrede.» I *Norsk kunsthistorie*, redigert av Harald Aars, A. W. Brøgger, Anders Bugge, Harry Fett, Henrik Grevenor, Thor Kielland, Johan Meyer, et al., 599-630. Oslo: Gyldendal, 1927.

- . *Kunstindustrimuseenes fremtid i almindelighet og Oslo's i særdeleshet: byggekomiteens planer og direktørens premisser*. Oslo: Mallingske Bogtrykkeri, 1930.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.
- Kjeldstadli, Knut. «Kort ekspresstur med historiens lokomotiv - om teknologihistorie i Norge.» *Sosiologi i dag*, no. 1 (1984): 73-92.
- Kolsrud, Knut. «Samtid og nåtid - og fortid.» *Samdok - bulletin från sekretariatet för samordning av nutidsdokumentation* (1980): 1-3.
- Kort fører gjennom Kunstindustrimuseet i Oslo*. Oslo: [Museet], 1949.
- Koselleck, Reinhart. *Futures past: on the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press, 2004.
- . *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002.
- Kristiania kunstindustrimuseum. *Beretning om Kristiania kunstindustri-museums femogtyveaarige virksomhed 1876-1901*. Kristiania: [Museet], 1901.
- Krämer, Sybille. «Das Medium als Spur und als Apparat.» I *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, redigert av Sybille Krämer, 73-93. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Lacapra, Dominick. «Rethinking Intellectual History and Reading Texts.» *History and Theory* 19, no. 3 (1980): 245-76.
- Lassen, Franck Beck. «Afselvfølgeliggørelse.» *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie* 67 (2013): 13-27.
- Leegaard, Michael, (red.), *Festskrift utgit i anledning av Den norske ingeniørforenings femti-aars jubilæum den niende december nitten hundrede-fire og tyve*. Kristiania: Teknisk Ukeblad, 1924.
- . *Museer for teknik, industri, haandverk og omsætning m.v.: deres kulturelle og økonomiske betydning*. Teknisk Ukeblad - Særtrykk. Vol. 86, Oslo: Grøndahl, [1926].
- . «Norsk Teknisk Museum.» *Teknisk Ukeblad*, 15. juni 1928.
- . *Norsk teknisk museum: hvorfor og hvorledes skal vi verne om de kulturskatter, som vidner om utviklingen innen teknikk og industri?* Oslo: Wahls boktr., 1927.
- . «Om utviklingen av teknik og industri efter 1914.» I *Forhandlinger ved det 6. landsmøte for teknik*, redigert av Vincents S. Bull, 3-8. Kristiania: [Teknikeruken], 1914.
- Lévi-Strauss, Claude. *Den ville tanke*. Oslo: Spartacus, 2002.
- Lexow, Einar. *Norges kunst*. Oslo: Steenske forlag, 1926.
- Lidén, Hans-Emil. *Fra antikviteten til kulturminne: trekk av kulturminnevernets historie i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Liedman, Sven-Eric. *Den moderne verdens idéhistorie: i skyggen av fremtiden*. Oslo: Dreyers forl., 2013.
- Lindeman, Thv. *Leeren chromfabrik*. [Kristiania]1924.
- . *Modums blaafarveverk: et bidrag til dets historie*. [Modum]: Blaafarveværket, 1932.

- . *Norske glasværker: et bidrag til disses historie*. Vol. 1927. Nr. 8, Trondheim: Universitetsforlaget, 1928.
- Lindqvist, Svante. «An olympic stadium of technology.» I *Industrial society and its museums*, redigert av Brigitte Schroeder-Gudehus, 37-54. Chur: Harwood Academic Press, 1993.
- Lorenz, Chris, og Berber Bevernage. «Breaking up time: negotiating the borders between present, past and future.» Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.
- Lovejoy, Arthur O. *The great chain of being: a study of the history of an idea*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.
- Lowenthal, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Lund, Reidar. «Jacob Aall.» *Teknisk Ukeblad*, 7. desember 1931.
- . «Nes jernverk.» *Teknisk Ukeblad*, 18. januar 1932.
- . «Norsk Teknisk Museum.» *Teknisk Ukeblad*, 15. mai 1930.
- . «Norsk Teknisk Museum.» *Teknisk Ukeblad*, 1930.
- Lund, Troels. *Om Kulturhistorie*. Kjøbenhavn: Reitzel, 1894.
- Lunde, Thorunn. «Funksjonalisten Per Grieg: hans mellomkrigsarkitektur med hovedvekt på varemagasinet Sundt.» Universitetet i Bergen, 1996.
- Lübbe, Hermann. *Der Fortschritt und das Museum - Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1981.
- . *Der Lebenssinn der Industriegesellschaft - Über die moralische Verfassung der wissenschaftlich-technischen Zivilisation*. Berlin: Springer-Verlag, 1990.
- Lütken, André. *Opfindelsernes Bog: en Oversigt over Menneskets kulturhistoriske Udvikling og Fremskridt paa Videnskabens, Kunstens, Industriens og Handelens Omraader fra tidligste Tid til vore Dage*. Kjøbenhavn: Forlagsbureauet i Kjøbenhavn, 1877.
- Lütken, André, og Helge Holst. *Opfindelsernes Bog: I: Ad Landeveje og paa Staalskinner ; Fra Barkbaad til Oceandamper; Gennem Luft, Hav og Jord.*, København; Kristiania: Gyldendal, 1912.
- Löwith, Karl. *Meaning in history*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Martinussen, Atle Ove. *Plan for etablering av Norsk Trikotasjemuseum og tekstilsenter i Salhus*. Bergen: Interimstyret for trikotasjesenter og museum i Salhus, 1989.
- . *Plan for vern av maskiner, anlegg og miljø innan trikotasjeindustrien i Hordaland*. Bergen: Fylkeskonservatoren i Hordaland, 1987.
- Meyer, Johan, og H. Grosch. *Modelltegninger for treskjærere med angivelse av ornamentets plads*. Kristiania: Kristiania kunstindustrimuseum, 1889.
- MIKA - Museumsgruppen for industri kommunikasjon og anlegg. *Museumstiltak på industrisektoren: museenes innsats innenfor industriminnevern: en utredning for Norsk museumsutvikling*. Oslo: MIKA, Museumsgruppen for industri, kommunikasjon og anlegg, 1995.
- Mikkonen, Tuija. «Industriarkitektur i konsthistorieforskningen.» *Konsthistorisk tidskrift* 70, nr. 1-2 (2001): 102-05.
- Mitcham, Carl. *Thinking through technology: the path between engineering and philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- Monrad, Marcus. *Det Skjønnes Begreb og det Naturskjønne*. Æsthetik: Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst. Vol. 1, Christiania: Cammermeyer, 1889.
- . *Kunsten og Kunsterne*. Æsthetik: Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst Vol. 2, Christiania: Cammermeyer, 1890.
- Montelius, Oscar. «Typologien eller utvecklingsläran tillämpad på det menckliga arbetet.» *Svenska fornminnesföreningens tidskrift* 10 (1900): 237 - 68.
- Mumford, Lewis. *Technics and civilization*. London: G. Routledge, 1934.
- Mundt, Barbara. *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München: Prestel-Verlag, 1974.
- Muthesius, Hermann. *Stilarkitektur og bygningskunst: arkitekturens og haandverkets skiftende former i det nittende aarhundrede samt deres nuværende standpunkt*. Kristiania: Cammermeyer, 1909.
- Myklebust, Dag. «Tre restaureringer sett i historisk perspektiv.» I *Kulturarv og vern. Bevaring av kulturminner i Norge*, redigert av Dag Myklebust, 25-34. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.
- . «Verditenkning: En arbeidsmåte i bygningsvern.» *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring - Årbok* 135 (1981): 85-105.
- Müller-Funk, Wolfgang. «On a Narratology of Cultural and Collective Memory.» *Journal of Narrative Theory* 33, nr. 2 (2003): 207-27.
- Nicolaysen, N. *Arkæologisk-historisk fortegnelse over Norges levninger af kunst og haandverk fra middelalderen*. Christiania 1855.
- Nielsen, Yngvar. *Universitetets ethnografiske samlinger 1857-1907: en historisk oversigt over deres tilblivelse, vækst og udvikling*. Oslo: Museet, 1907.
- Nilsson, Bo G. *Folkhemmets arbetarminnen - En undersökning av de historiska och diskursiva villkoren för svenska arbetares levnadsskildringar*. Stockholm: Nordiska museets förlag, 1996.
- Nisbet, Robert. *History of the idea of progress*. New Brunswick, N.J: Transaction Publishers, 1994.
- Nora, Pierre. «Between Memory and History: Les Lieux des Mémoire.» *Representations* 26, nr. Spring (1989): 7-24.
- Norberg Schulz, Th. «Elektriciteten i Norge.» I *Festskrift utgit i anledning av Den norske ingeniørforenings femti-aars jubilæum den niende december nitten hundrede-fire og tyve*, redigert av Michael Leegaard, 425-65. Kristiania: Teknisk Ukeblad, 1924.
- Nordiskt samarbete inom industriminnesvård: vård, dokumentation, forskning: symposium 17-19 november 1976 i Grythyttan finansierat med bidrag från Nordisk kulturfond*. Riksantikvarieämbetet rapport. Vol. 1977:2, Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 1977.
- Norsk Folkeindustri, Første Samling*. [Kristiania]: Kunstindustrimusæet i Kristiania, 1879.
- Norsk Folkemuseum. *Norsk folkemuseum: illustreret fører og beskrivelse*. Kristiania: Museet, 1902.
- Norsk Teknisk Museum. *Et snitt gjennom tidenes teknikk: museets samlinger er utstillet i Vikingskibenes hus, Bygdøy*. Oslo: Museet, [1935].

- Norske kunst- og kulturhistoriske museer. *Dokumentasjon av samtid og nær fortid: 1900-talls materiale: rapport fra NKKM's fagseminar 1, årsmøtet i Ålesund 17.-19. september 1982*. Oslo: Norske kunst- og kulturhistoriske museer, 1983.
- Nyrop, C. «Om Oprettelsen af et Museum for Kunstindustri.» *Tidsskrift for Kunstindustri* 5 (1889): 27-34.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time - Modernity and the Avant-Garde*. London: Verso, 1995.
- Palmer, Marilyn, og Peter Neaverson. *Industrial archaeology: principles and practice*. London: Routledge, 1998.
- Pedersen, Philip. «Litt om tekniske Museer i Utlandet.» *Teknisk ukeblad* 45 (1917): 486-87.
- . *Tekniske museer ute og hjemme*. Norsk Teknisk Museums skrift. Nr. 1, Oslo: Grøndahl, 1936.
- Perminow, Arne Aleksej, Ann Christine Eek, og Jostein Bergstøl. *Kulturhistorier i sentrum: Historisk museum 100 år*. Oslo: Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- Pomian, Krzysztof. *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach, 1998.
- Prytz, Torolf. «Norsk Teknisk Museums opgaver.» *Teknisk Ukeblad*, 1932, 144-45.
- Rabinbach, Anson. *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity*. Los Angeles, Calif.: University of California Press, 1990.
- Ramstrøm, Ann Kristin. «Mellom synåla og akkorden - Dei fleksible sydamene på Salhus Tricotagefabrik.» *Arbeiderhistorie* 2015 (2015): 159-77.
- . «Museet og det flerkulturelle samfunn: en kulturvitenskapelig studie av museets rolle i det flerkulturelle samfunn.» Universitetet i Bergen, 2003.
- Ricœur, Paul. *Minne, historia, glömska*. Göteborg: Daidalos, 2005.
- Ricoeur, Paul. «Temporal distance and death in history.» I *Gadamer's Century - Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer*, redigert av Jeff Malpas og Ulrich Arnswald, 239-56. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Riegl, Alois. *Der moderne Denkmalkultus - sein wesen und seine entstehung*. Wien: Braunmüller, 1903.
- Riksantikvaren. *Rjukan - Notodden industriarv - Nominasjon til Unescos verdensarvliste*. Oslo: Riksantikvaren, 2014.
- . *Rjukan - Notodden industriarv - Nominasjon til Unescos verdensarvliste. Kart Vedlegg 1*. Oslo: Riksantikvaren, 2014.
- . *Verneplan for tekniske og industrielle kulturminner*. Riksantikvarens rapporter. Oslo: Riksantikvaren, 1994.
- Risbruna, Ellen Marie. «'På Roskilde føler jeg meg hjemme': en kulturvitenskapelig analyse av Roskilde Festival sett fra et deltakerperspektiv.» Universitetet i Bergen, 2012.
- Rogstad, N. W. «Historisk Oversigt over Industriens Utvikling i Kristiania og nærmeste Omegn.» *Teknisk Ukeblad* 7 nr. 19. februar 1915 (1915): 19, 56, 86, 98.
- Ronström, Owe. «Kulturarvspolitik. Vad skyltar kan berätta.» In *Kritisk etnologi. Artiklar till Åke Daun*, redigert av Barbro Blehr, 60-108. Stockholm Prisma, 2001.

- Rosander, Göran, (red.) *Today for Tomorrow: Museum documentation of contemporary society in Sweden by acquisition of objects*. Stockholm: SAMDOK-sekretariatet, 1980.
- Rossnes, Gustav. «Dokumentasjon av industriminne.» *Museumsnytt* 51, nr. 5/6 (2001): 14-16.
- . «Dokumentasjon av industriminne.» *Årbok (Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring)* 161 (2007): S. 47-54.
- Runia, Eelco. «Presence.» *History and Theory* 45, nr. February (2006): 1-29.
- Sandvik, Pål Thonstad, og Margrethe C. Stang, (red.) *Industrispor: fra Melbu til Lindesnes*. Oslo: Aschehoug, 2008.
- Schildrop, Edgar B. *Moderne teknikk: idéhistorisk fremstilling*. Oslo: Gyldendal, 1939.
- Schnitler, Carl W. *Kunsten og den gode form: artikler og avhandlinger 1902-1926*. Oslo: Gyldendal, 1927.
- Schwartz, Johan Jørgen. *Kongsberg Vaabenfabrik: 1814-1914*. Kristiania: Grøndahl, 1914.
- Scott-Hansen, A. «Teknisk Museum: Komiteens indstilling.» *Teknisk ukeblad*, 1914, 292-93.
- Sestoft, Jørgen. *Arbejdets bygninger*. Danmarks arkitektur, bind 2. redigert av Hakon Lund. København: Gyldendal, 1979.
- Shetelig, Haakon. *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*. Oslo: Cappelen, 1944.
- Slagstad, Rune. *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax, 1998.
- Slettan, Dagfinn. «Muntlig historie og arbeidslivsforskning.» I *Historie nedenfra. Festskrift til Edvard Bull på 70-årsdagen*, redigert av Per Fuglum og Jarle Simensen, 218-33. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Småland, Erik. «'det ektaste av alt': etablering av lokale vernepraksisar i fartyvernet.» Universitetet i Bergen, 1993.
- Sollied, P. R. *Norges første papirfabrik: Ole Bentsens papirmølle ned Øvre Vøyen fos*. Oslo, 1926.
- . *Peter Hoffnagel 1721-1781: «fabrique og bergværck entrep[re]neur»: en industrifantast fra merkantilismens dager*. [Oslo], 1929.
- . *Salpeterspørsmålet i Norge i gamle dage*. Kristiania, 1916.
- . *Vor brænderibedrifts tekniske standpunkt*. Kristiania, 1908.
- Stavenow, Åke. *Svensk stil og standard 1933*. Oslo: Sveriges nationalmuseum og Kunstindustrimuseet i Oslo, 1933.
- Storm, Anna. *Hope and rust: reinterpreting the industrial place in the late 20th century*. Stockholm papers in history and philosophy of technology. Vol. 2057, Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan, 2008.
- Storsand, Olina. *Bevaring av tekniske og industrielle kulturminner i Norge: innstilling fra Utvalg for teknisk og industrielt kulturvern 1988*. Oslo: Norsk kulturråd, 1988.
- Sveen, Dag. *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk: norsk treskjæring 1847 [i.e. 1849]-1879*. Oslo: Pax, 2004.
- Sven B. Ek. «Samtid - nutid - forskning.» *Rig* 79, nr. 1 (1979): 1-6.

- Sørby, Hild. «Den norske arkitekturhistoriens historiografi.» *Kunst og kultur* 88, nr. 4 (2005): 212-23.
- Sörlin, Sverker. «Den stora skalan - Industriminnenas politiska landskap.» I *Industrins avtryck - perspektiv på ett forskningsfält*, redigert av Dag Avango og Brita Lundström, 291-309. Stockholm: Symposion, 2003.
- Teigland, Svein Helge. «Teknologi, ressurser og arbeidere i norsk trikotasjeindustri: «Firma J. Ramm & Clausen» og «Salhus Tricotagefabrik AS» 1859-1900.» Universitetet i Bergen, 1994.
- «Teknisk Museum og dets fremtidsplaner.» *Teknisk Ukeblad*, 1917, 499-503.
- Thomassen, Øyvind. «Teknologiryttere og andre cowboyer - Norsk teknologihistorisk forskning 1970-1995.» *Senter for teknologi og samfunn - arbeidsnotat* 14 (1994).
- . «Teknologiryttere og andre cowboyer: norsk teknologihistorisk forskning 1970-1995.» *Historisk tidsskrift* B. 75, nr. 4 (1996).
- Thorup, Mikkel. «Taget ud af sammenhæng - Om kontekst i idéhistorie.» *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie*, nr. 67 (2013): 77-108.
- Thuesen, Gunnar. «Registrering av teknikk-historiske minnesmerker.» *Volund* (1970): 7-17.
- Touraine, Alain. *The Post-Industrial Society - Tomorrow's Social History: Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society*. New York: Random House, 1971.
- Trentner, Cecilia. «Tre vägar mot framtiden - Industrimiljöer som nostalgiske utopier.» I *Platser för en bättre värld*, redigert av Peter Aronsson, 125-47. Lund: Nordic Academic Press, 2009.
- Töpfer, A. «Industriens Kunst og Kunstnere.» *Polyteknisk tidsskrift* 13 (1866): 181-85.
- Undset, Ingvald. *Om et norsk National-Museum*. Kristiania: Cammermeyer, 1885.
- Utaker, Arild. «Michel Foucault: tenkning og historie.» *Agora* 3-4 (1999): 152-64.
- Visted, Kristofer, (red.). *Kulturens historie: i populær fremstilling*. Kristiania: Aschehoug, 1917.
- «Vor tekniks historie.» *Teknisk Ukeblad* nr. 26 (9. juli 1926).
- Watzinger, A. «Dampmaskinens historie - og dens betydning for den tekniske og kulturelle utvikling.» *Norsk Teknisk Museums Skrift* 3 (1936): 48 s.: ill.
- Wells, H. G. *Tidsmaskinen*. Overs. av Peter Lorentzen. Oslo: Hjemmets bokforlag, 1987 [1895]. The Time Machine.
- Wildhagen, Fredrik. *Norge i form: kunsthåndverk og design under industrikulturen*. Oslo: Stenersen, 1988.
- Williams, Rosalind. *Dream worlds: mass consumption in late nineteenth-century France*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1982.
- Willim, Robert. *Industrial cool: om postindustriella fabriker*. Lund: Humanistiska fakulteteten, Lunds universitet, 2008.
- Ytreberg, Espen. «Et mediert nasjonalfellesskap. Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914.» *Tidsskrift for kulturforskning*, nr. 2 (2013): 5-22.
- Øverland, Åshild Marie. «Klasseskilje og klassemøte: kvinner i eit industrisamfunn - Sauda 1910-1980.» Universitetet i Bergen, 2000.

- Ågotnes, Hans-Jakob. «Etno-folkloristisk institutt.» In *Etnologi og folkloristikk: En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*, edited by Anne Eriksen and Bjarne Rogan, 623-44. Oslo: Novus forl., 2013.
- . «Kva har skjedd med industrisamfunnet?». I *Når industrisamfunnet blir verdensarv*, redigert av Hans-Jakob Ågotnes, Randi Barndon, Asbjørn Engevik og Torunn Selberg, 143-62. Oslo: Spartacus Forlag / Scandinavian Academic Press, 2014.