

Rammer for formidling

*Innsamling og flytting av bygningar til
friluftsmuseum i nyare tid*

Anita Aasen



Masteroppgåve i Museologi og Kulturarv

MUSKUL4590 (30 sp)

Museologi og kulturarvstudier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2019

Rammer for formidling

Innsamling og flytting av bygningar til friluftsmuseum i nyare tid

© Anita Aasen

2019

Rammer for formidling: Innsamling og flytting av bygningar til friluftsmuseum i nyare tid

Anita Aasen

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

Trykk: Copycat Sentrum, Oslo

Samandrag

Denne teksten tek opp aspekt rundt innsamling og flytting av bygningar til friluftsmuseum i nyare tid. Det norske kulturminnevernet er i dag samde om at bygningar ikkje bør bli flytta vekk frå sin originale plass, fordi det medfører store skader på den materielle autentisiteten til bygningane. Samstundes er det mange friluftsmuseum som framleis samlar inn og flytter bygningar til sine områder i dag. Denne dobbelsidigheita vil eg undersøkje ved å sjå på to museum som har samla inn (og flytta) bygningar til sine områder i nyare tid. Eit museum arbeidar med samtidsdokumentasjon og samlar inn samtidsbygningar på museum, medan det andre samlar inn og flyttar kulturhistoriske bygningar. I oppgåva ser eg etter dei lange linjene, tilbake til oppstarten av friluftsmusea, og forsøker å sjå på om det er dei same årsakane som musea brukar som grunngeving for å samle inn bygningar i våre dagar, som dei brukte som grunngeving i dei tidlege friluftsmusea si tid.

Eg ser også på korleis musea vel å setje opp, eller setje opp att, bygningar på museumstomta etter at dei er flytta. Korleis musea forhold seg til autentisitetsprinsippet er sentralt her. Blant anna om dei prioriterer materiell autentisitet opp mot andre alternative prinsipp, som visuell autentisitet, spunsing, "bondens metode" eller reine kopiar av bygningar. Eg er også interessert i om musea nyttar dei same restaureringsprinsippa som kulturminnevernet, eller om musea vel andre løysingar basert på andre behov. Eg vel å trekke fram bygningane sitt formidlingspotensiale, samt at bygningane fungerer som rammer rundt formidlinga, som sentrale argument i diskusjonen. Gjennom heile oppgåva ser eg også på samspelet mellom museumsvesenet og kulturminnevernet, og på situasjonen i dag, opp mot oppstarten av friluftsmusea.

Keywords: Autentisitet, restaureringsprinsipp, friluftsmuseum, innsamling, flytting, bygningar.

Forord

Den personen som fortentar størst takk for at denne oppgåva vart til, er min rettleiar Bjørn Sverre Hol Haugen. Det er ikkje tvil om at dette hadde vore ei heilt anna oppgåve dersom ikkje du hadde vore der og leda meg i riktig retning. Tusen takk for alle gode kommentarar, oppmuntring og at du aldri tvilte på meg.

Tusen takk til mine informantar. Olav Aaraas ved Norsk Folkemuseum og Henrik Smith ved Follo museum. Takk for at de tok dykk tid til å snakke med meg, og dele alt av informasjon. Det har vore eit spennande materiale å arbeide med! Også tusen takk til De Heibergske Samlinger for boka *Levd liv*, den har vore uvurderleg i denne prosessen. Takk skal også rettast til Oslo museum og Torekällbergets museum for velviljug innstilling og rask tilbakemelding på mine spørsmål.

Takk til mine korrekturlesarar, Mette, Sigrid og Merete, for gode kommentarar og tilbakemeldingar. Det viste seg å vere særns nødvendig då auga gjekk i kryss og eg ikkje såg alle skrivefeila på slutten.

Dette kjennest vemodig, då masteroppgåva er slutten på eit par fine år på Blindern. Tusen takk til mine medstudentar på museologi, for gode samtalar og mange opplevingar opp gjennom åra. Ekstra takk til "Lesesalgjengen" og dei som hang dagleg på lesesalen i 4 etg. på P.A. Munch. Ein spesiell takk til Janis! Eg er så glad for at du har delt alle dagar og seine kveldar med meg dette året!

November 2019

Anita Aasen

Innholdsliste

1	Innleiing	1
1.1	Problemstilling.....	2
1.2	Introduksjon av casestudiar	3
1.3	Oppbygging av oppgåva.....	4
2	Metode.....	5
2.1	Kvalitativ metode og casestudie	5
2.2	Å skape sitt eige materiale.....	6
2.3	Intervju.....	7
3	Bakgrunn og teori.....	9
3.1	Tidlegare forskning på feltet.....	9
3.2	Utviklinga av dei fyrste friluftsmusea i korte trekk.....	10
3.3	Nasjonalisme og nasjonalromantikk	15
3.4	Nostalgi og bygningsvern	17
3.5	Restaureringsideologiar	18
3.5.1	Viollet-le-Duc og «einheit i stil».....	18
3.5.2	John Ruskin og konservering	19
3.5.3	Tilbakeføre eller bevare?.....	19
3.6	Autentisitet.....	21
3.7	Vegen vidare og motstand mot å flytte bygningar	22
4	Case 1- Samtidsinnsamlings-prosjektet ved De Heibergske Samlinger	25
5	Case 2 – Flytting av gardstunet Taraldrud til Follo museum	29
6	Kva val tek musea når innsamla bygningar skal (att)reisast på museet?	34
6.1	Restaureringsideologi	34
6.2	Autentisitet.....	36
6.2.1	Verdien av kopi på museum?	40
7	Kvifor vel museum å samle inn og flytte bygningar til museum i nyare tid?	43
7.1	Bevaring - Representasjon - Formidling	44
7.2	Formidlingspotensiale	46
7.3	Samtida fenger og provoserer.....	48
7.4	Rammer for formidling.....	49
8	Konklusjon	53

Litteraturliste	56
9 Vedlegg	61
9.1 Intervjuguide med Henrik Smith, Follo museum.	61
9.2 Intervjuguide med Olav Aaraas, Norsk Folkemuseum.	62
9.3 Bilete Stella.....	63
9.4 Bilete Taraldrud	64

1 Innleiing

Under ein regntung himmel opnar Hans Majestet Kong Harald "Finnmark" på Norsk Folkemuseum. Det nyaste utstillingstilskotet på friluftsmuseet består av tre gjenreisingshus; eit bustadhus med utedo og eit fjøs. Alle bygningane er samla inn og flytta, frå ulike stadar i Porsanger i Finnmark, til Folkemuseet på Bygdøy i Oslo. Fleire av våre museum har store samlingar av antikvariske bygningar som blir synt fram på friluftsmuseum over heile landet. Innsamlinga og flyttinga av bygningar til museum har lange røter heilt tilbake på slutten av 1800-talet. På denne tida vart flytting av bygningar knytt til oppbygginga av den norske nasjonalkjensla og den norske nasjonalstaten. Men flyttinga av "Finnmark" var ikkje noko som skjedde på denne tida. Det skjedde i 2019 (Norsk Folkemuseum 2019, Hegard 1984).

Mange av aktørane i det norske kulturminnevernet, som Fortidsminneforeininga, Riksantikvaren og Kulturminnefondet, jobbar aktivt mot at kulturminne skal bli rivne eller flytta. I arbeidsprogrammet til Fortidsminneforeininga for 2019-2020 står det mellom anna at foreininga skal "arbeide for at forfall og tap av Norges bygningsarv skal begrenses til under 0,5 % pr. år" (Fortidsminneforeiningen 2019). Dette arbeidet er stort sett retta mot forhindring av forfall av bygningar og mot riving. Men, nokre av sakene som kulturminnevernet arbeidar med gjeld også flytting av bygningar. Det er fordi ved å flytte bygningar, så mistar ein delar av den originale bygningsmassen, samt at bygningen blir flytta ut av miljøet sitt. "I dag er det et overordnet mål for kulturminnevernet å bevare kulturminnene der de er som en del av sitt opprinnelige miljø og som en integrert del av folks nærmiljø og hverdag" (Holmene 1994, 44). Desse orda er skrivne av Ulf Holmene frå Riksantikvaren i artikkelen *Er det lov å flytte hus, slik riksantikvaren ser det?* Artikkelen er frå 1990-talet, men innhaldet er på mange måtar like relevant i dag. Han fylgjer opp med; "Når hus flyttes i dag, flyttes de ofte ut av sin funksjonelle sammenheng, - fra én kontekst til en annen. Dette får konsekvenser både for vår erkjennelse og verdiforståelse av bygningen i seg selv, for det miljø bygningen fjernes fra fordi det ofte reduserer dette miljøets verdi, og for det miljø bygningen settes inn i" (1994, 42).

Norsk kulturminnevern er i dag samde om at bygningar bør bli bevart der dei står og ikkje bli flytta, men trass i dette, er det mange museum som flyttar bygningar til sine områder i dag. Eg har allereie nemnt Norsk Folkemuseum med flyttinga av Finnmark. Hausten 2016 vart Dronning Sonjas barndomsheim, Tuengen allé 1B frå Vindern i Oslo, flytta til boligfeltet på

Maihaugen (Maihaugen 2018). At flytting av bygningar til museum framleis er eit relevant tema i dag, innsåg eg på samlinga til museumsnettverket Bygningsvern på Maihaugen i 2018. Temaet for samlinga var nemleg "Flytting av hus til museer, fra museer og internt på museer". På denne samlinga presenterte fleire norske museum sine utfordringar, prosessar og praktiske løysingar rundt flytting av bygningar, noko som bekrefta at dette er eit aktuelt tema for museum i vår tid.

Det er interessant at museumsfeltet og kulturarvsfeltet har så sprikande praksis rundt det å flytte bygningar. Desse felta spring ut frå same utgangspunkt, men det verkar som at på eit punkt i historia så har dei splitta veg og arbeider no ut frå ulike ideologiske standpunkt. Ettersom det er openbare ulikskapar i spørsmålet om ein skal flytte bygningar, så kan ein spørje seg om det rådar ulik oppfatning om *korleis* ein bør sette i stand att bygningar etter flytting også?

1.1 Problemstilling

Det å samle inn og flytte bygningar til museum, har eit drag av noko gammaldags og utdatert over seg, men samstundes er dette noko som museum framleis praktiserer. Denne praksisen fascinerer meg, så eg har derfor valt å stille meg følgjande spørsmål; *Kvifor vel museum å samle inn og flytte bygningar til museum i nyare tid?* Eg stiller meg spørjande til om det er dei same årsakane som ligg til grunn for at museum vel å flytte bygningar til museum i dag, som låg til grunn då dei tidlege friluftsmusea byrja å flytte bygningar til sine respektive museumsområde.

Eit anna aspekt som fascinerer meg ved museum som samlar inn og flyttar bygningar i dag, er; *Kva val tek musea når innsamla bygningar skal (att)reisast på museet?* Set musea bygningane oppatt akkurat slik som dei var før bygningane vart demontert og flytta? Eller vel musea å fjerne seinare ombyggingar på bygningane, slik at den verkar meir "autentisk" slik som den var når den var nybygd? Føl musea prosedyrane til kulturvernet eller vel musea andre løysingar basert på eigne behov?

1.2 Introduksjon av casestudier

I eit forsøk på å finne ut av desse spørsmåla har eg valt å nytte meg av kvalitativ metode og casestudie. Eg har valt meg ut to museum som har samla inn bygningar til sitt museumsområde i nyare tid. Det eine museet som eg nyttar som case er *De Heibergske Samlinger- Sogn Folkemuseum* på Vestreim på Kaupanger i Sogn og Fjordane. De Heibergske Samlinger er ei stifting og ei museumsavdeling under den konsoliderte museumsorganisasjonen Musea i Sogn og Fjordane (MiSF). De Heibergske Samlinger vart stifta av godseigar Gert Falch Heiberg i 1909, og består av både kulturhistoriske gjenstandar og antikvariske bygningar i eit friluftsmuseum. Då museet vart stifta, og dei fyrste bygningane vart flytta, låg museet ved Amlabukta i Kaupanger. Dette området var trengt og brattlendt, og i 1969 vart det bestemt at heile museet skulle flyttast til eit nytt område på Vestreim, der det var større mogelegheiter for ekspansjon. Frå eit museumsfagleg ståstad er dette veldig interessant. Dei fleste av bygningane til De Heibergske Samlinger har derfor ikkje berre blitt flytta til museum, men dei er blitt flytta til museum to gonger! Sjølv om dette er interessant nok i seg sjølv, er det arbeidet som vart gjort etter flyttinga til Vestreim som interesserer meg mest. De Heibergske Samlinger er nemleg det fyrste museet i Noreg, og Norden, som starta med samtidsinnsamling av bygningar. Dette pionerprosjektet vart innleia i 1986, under leing av dåverande museumsdirektør Olav Aaraas, med nybygginga av ferdighuset Stella på museumsområdet (Avdem og Engesæter 2009, 317). Når det gjeld den vidrare utviklinga av samtidsinnsamling av bygningar ved norske museum, har Olav Aaraas vorte ein sentral skikkelse. Fyrst med sin innsats hos De Heibergske Samlinger, seinare ved Maihaugen og til slutt ved Norsk Folkemuseum.

Det andre museet eg nyttar som case er *Follo Museum*, som ligg på Seiersten i nærleiken av Drøbak i Akershus fylkeskommune. Follo museum vart opna 7. juni 1968 og består hovudsakleg av bygningar som er flytta til friluftsområdet ved museet, samt ein del kulturhistoriske gjenstandar (Kolbjørnsrud 1988). Follo museum var inntil nyleg eigd av stiftinga Follo historie- og museumslag, som stod bak opprettinga av museet. Som eit ledd i å delfinansiere det nye Oslofjordmuseet i Vollen, der Follo museum skulle stille ut ei stor samling med trebåtar, tok stiftinga opp eit stort lån, samstundes som dei skulle selje ein stor tomt ved sidan av museet for å finansiere lånet. Dette området vart seinare omregulert til fritidsområde og sank i marknadsverdi. Stiftinga hadde dermed ikkje midlar til å betene lånet og vart slått konkurs (Woldsdal 2017). I samband med den statleg styrte

konsolideringsprosessen av Museum-Norge vart Follo museum konsolidert som ei avdeling under MiA –Museene i Akershus i 2011. Etter konkursen av stiftinga, overtok også MiA eigarskapet over samlingane til Follo museum (Moen 2012). I desse tider driv Follo museum med eit stort flytteprosjekt. I samband med bygginga av politiet sitt nye beredskapssenter på *Taraldrud* har Follo museum overteke eit bevaringsverdig tun med fleire bygningar som skal flyttast til friluftsområdet på Seiersten (Follo museum 2018b).

1.3 Oppbygging av oppgåva

I neste kapittel, metodekapittelet, presenterer eg korleis eg har gått fram for å samle saman kjeldemateriale, med spesielt fokus på intervju som metode. Deretter går eg vidare til teorikapittelet, der eg startar med å presentere eit overblikk over den viktigaste litteraturen eg nyttar i denne teksten. Vidare presenterer eg bakgrunnsmateriale, knytt til utviklinga av friluftsmuseumskonseptet, og kvifor ein starta med å flytte bygningar til museum i det heile tatt. Dette blir fulgt av ei teoretisk utgreiing av omgrep som nasjonalisme, nostalgi, ulike restaureringsprinsipp og autentisitet. I denne delen er eg oppteken av å trekkje linjer mellom utviklinga av friluftsmuseum, og utviklinga av det norske fortidsminnevernet, samtidig som eg er interessert i betydinga som desse omgrepa har hatt for utviklinga av friluftsmuseumskonseptet. Eg har valt å slå saman analysen og diskusjonen, slik at eg får ein kontinuerleg drøfting og ei naturleg framdrift i teksten. Informantsitat spelar ein viktig rolle i diskusjonen. Denne delen startar eg med å presentere grundigare dei to studieobjekta mine, samtidsinnsamlingsprosjektet ved De Heibergske Samlinger med byggjinga av Stella og flyttinga av Taraldrud til Follo museum. Deretter har eg valt å fyrst diskutere min andre problemstilling, knytt til kva val musea tek når innsamla bygningar skal (att)reisast på museet. I denne delen drøftar eg casane opp mot omgrep som restaureringsideologiar, autentisitet og kopi. Deretter går eg inn på min fyrste problemstilling om kvifor museum vel å samle inn og flytte bygningar til museum i nyare tid. Her spelar eg vidare på diskusjonen rundt min andre problemstilling, samtidig som eg trekker inn teori knytt til samtidsinnsamling og bevaring. I gjennom heile oppgåva ser eg på samspelet mellom museumsvesenet og kulturminneforvaltninga, og på situasjonen i dag, opp mot oppstartstida av friluftsmuseumskonseptet. Eg vel å trekke fram bygningane sitt formidlingspotensiale, samt at bygningane fungerer som rammer rundt formidlinga som sentrale argument i heile diskusjonen. Konklusjonen summerer og samlar trådane til slutt.

2 Metode

2.1 Kvalitativ metode og casestudie

I forsøket på å finne ut av problemstillingane som eg har sett meg, har eg som sagt valt å nytte meg av kvalitativ forskingsmetode. Dette er i tråd med den humanistiske tradisjonen der ein, i staden for å gå i breidda, ofte heller går i djupna på eit felt for å forsøke å komme fram til eit svar. Fordelen med kvalitativ metode er nettopp at ein kan fordjupe seg i eit studieutval og samle saman mange ulike typar materiale, som ein kan få grundig kjennskap til (Kaijser og Öhlander 2011, 31). I problemstillinga har eg avgrensa innsamlinga og flytteaktiviteten av bygningar til museum, til "nyare tid", og med det meiner eg dei siste 40-50 åra. I dette tidsrommet har eg valt to casar, fordi casestudie gir meg ein naturleg avgrensing med tanke på innsamling av materiale. Styrken med casestudie, er at ein har eit avgrensa område, der ein kan gå djupt inn i materialet og nytte ulike metodar for å belyse casane, for å samle saman kjeldemateriale. Metoden gir også mogelegheit til å bygge personlege relasjonar til informantar og å fremje individuelle synspunkt, som tankar, minner og erfaringar (Kaijser og Öhlander 2011, 38). Det som kan vere ein svakheit med den kvalitative metoden, er at fordi ein har eit avgrensa kjeldemateriale, kan ein ikkje trekkje generelle slutningar. Det vil seie at eg vil altså vere istand til å trekke slutningar rundt mine to casar, men eg vil ikkje kunne trekke slutningar som gjeld for heile Noreg (Kaijser og Öhlander 2011, 30-31).

Når det gjeld samtidsinnsamlingsprosjektet til De Heibergske Samlinger, er det unikt i norsk museumssamanheng, og gir diskusjonen eit aktuelt preg ved at bygningane som vart samla inn var frå nær samtid. Med tanke på Stella, som eg kjem til å fokusere på, så representerer denne bygningen eit drastisk val som De Heibergske Samlinger tok. I staden for å velje ut og flytte ein bygning som var nybygd i løpet av dei siste åra, valde ein heller å bygge opp eit nytt hus på museumsområdet. Valet om *ikkje å flytte bygningen først*, men heller bygge nytt, ligg heilt i ytterkanten av innsamlingsdebatten. Bygginga av Stella set spørsmål ved musea sin innsamlingspraksis og tradisjonelle fokus på historisk materiale og autentisitet. Innsamlinga av Taraldrud er også ein spennande case, ettersom det er eit prosjekt som finn stad i desse tider, og som det dermed var mogleg å følgje prosessen på. I denne casen er det tydeleg at det er ein skilnad mellom det som i utgangspunktet er musea sitt ynskje, og det som blir resultatet på grunn av praktiske og økonomiske omsyn. Ettersom

denne casen er dagsaktuell, gir den også eit innblikk i korleis museum i dag kan ynskje å utnytte bygningssamlingane sine på nye måtar, noko som utfordrar det tradisjonelle synet på restaurering av bygningar. I oppgåva har eg ikkje lagt vekt på at det skal vere ein komparativ casestudie mellom to likevektige casar. Eg har i staden for lagt vekt på å trekkje inn casane der det er naturleg, noko som fører til at dei ulike casane blir nytta ujamt. I tillegg trekkjer eg inn andre museum som har flytta bygningar i nyare tid, som Norsk Folkemuseum og Maihaugen, for å nyansere debatten.

2.2 Å skape sitt eige materiale

Magnus Öhlander skriv i *Etnologiskt fältarbete* at etnologar ofte "skapar sin empiri eller sitt material" (2011, 29). Med dette meiner ikkje Öhlander at forskaren diktar opp det empiriske materialet, men at forskaren skal gje ei så korrekt beskriving av verkelegheita som han kan, ved å innhente det materialet som er relevant i forhold til problemstilling og teori. Dette materialet kan verte innsamla ved hjelp av mange ulike metodar. For eksempel ved hjelp av feltarbeid, intervju og observasjon. Denne måten å arbeide på kallar Helena Hörnfeldt for å nærme seg materialet bredt (Kaijser og Öhlander 2011, 240-248). Det er nettopp denne tilnærminga eg har hatt i mi oppgåve. I prosessen med å finne fram kjeldemateriale har eg arbeida med litteratur- og arkivsjøk, både digitalt og i universitetsbiblioteket sitt magasin. For å finne relevante tekstar tok eg i bruk "snøballmetoden", noko som vil seie at eg tok utgangspunkt i ei bok eller en artikkel som var relevant for mitt tema og såg på kva bøker personen hadde referert til. Så gjekk eg til dei bøkene for å finne ut kven dei hadde referert til, og så vidare (Kaijser og Öhlander 2011). Min hovudmetode for å samle kjeldemateriale var intervju. Eg gjennomførde to intervju med informantar som hadde sentrale rollar i dei to ulike casane. I tillegg har eg hatt mindre strukturerte samtalar med andre informantar og e-post korrespondanse med ulike museum. Eg har vore på besøk til dei to musea som eg nyttar som case, der eg har gått rundt på friluftsområdet og teke bilete av bygningane. Eg har fått lov til å gå gjennom arkivmateriale ved De Heibergske Samlingar og skanna alt relevant materiale eg kunne finne. Då eg gjennomførte intervjuet på Follo museum, fekk eg også tilgang til ein del relevant materiale om Taraldrud. Mellom anna gamle bilete, avisutklipp og tilstandsrapporten som vart skriven i samband med flyttinga. Eg fekk også sjansen til å vere med på samlinga til

museumsnettverket Bygningsvern på Maihaugen i 2018. Under denne samlinga tok eg observasjonsnotatar frå dei ulike foredraga.

Som Hörnfeldt påpeiker, gir denne metoden å arbeide på eit ganske stort og variert materiale. I mitt tilfelle var det alt frå gamle bilete og avisutklipp, til transkriberte intervju og tilstandsrapportar. Etter at ein har samla saman alt av materiale, kjem dessutan arbeidet med å skape struktur og logikk i materialet. Det kan derfor vere lurt å vere litt selektiv i innsamlingsprosessen, eller ha ein logisk avgrensing slik som eg hadde med mine casestudiar, slik at ikkje handsaminga av materialet i etterkant av innsamlinga tek overhand (Kaijser og Öhlander 2011, 248-250). Eg ynskjer no å trekkje fram den metoden som var mest sentral i arbeidet med å samle saman kjeldemateriale, nemleg intervju.

2.3 Intervju

Eg innsåg ganske tidleg at det ville vere nyttig å gjennomføre intervju som eit ledd i å samle saman materiale. Sidan eg ynskte å ta med opplysningar i oppgåva som kom inn under personvernlova, melde eg prosjektet til NSD- Norsk senter for forskingsdata, der prosjektet vart godkjent. Mine informantar var Henrik Smith, avdelingsdirektør ved Follo museum, og Olav Aaraas, direktør for stiftinga Norsk Folkemuseum og tidlegare direktør for De Heibergske Samlinger. Intervjua vart gjennomførde på eit kontor ved dei to musea og følgde ein semi-strukturert stil. Det vil seie at eg stilte spørsmål som eg hadde skrive ned på førehand, men at eg tillèt meg å stille oppfølgingsspørsmål om ting som informantane fortalde om, og som eg meinte var relevant for oppgåva. Eva Fägerborg skriv om intervjuteknikk i *Etnologiskt fältarbete*, og der framhevar ho verdien av oppfølgingsspørsmål. Ho skriv at ved å stille oppfølgingsspørsmål, så får ein meir og djupare kunnskap om dei tema som ein er interessert i (Kaijser og Öhlander 2011, 98-102). Begge informantane snakka lett og uoppfordra og intervjua bar preg av å vere ein lett samtale. Eg valde å ta intervjua opp med lydopptakar på mobil, slik at det var enklare å arbeide med materialet i etterkant.

Intervjuet med Henrik Smith kom relativt tidleg i prosessen, så eg stilte ein del opne spørsmål for å få mest mogeleg informasjon om saka (Kaijser og Öhlander 2011, 99). Etter å ha høyrte gjennom lydopptaket i etterkant, innsåg eg at eg har mykje å lære om intervjuteknikk. I løpet av intervjuet når informantene snakka, så satt eg og nikka, og kom med

små samtykkjande lydar som "ja" og "mnn". Dette er lydar ein ofte kjem i med vanlege samtalar, for å forsikre samtalepartnaren om at ein følgjer med. Men, då eg hørde gjennom lydsporet i etterkant av intervjuet, var eg ikkje førebudd på kor irriterande desse lydane var! Ein annan ting eg merka meg, var at eg opptil fleire gonger avbraut informanten medan han snakka! Dette var for å stille han oppfølgjande spørsmål om noko anna han nettopp hadde sagt, i staden for å vente med å stille spørsmålet etter at han var ferdig med å snakke. Det var også litt utfordring med kvaliteten på lydopptaket, og det var ikkje alltid like enkelt å høyre kva som vart sagt. Spesielt i dei tilfella der begge to prøvde å snakke samstundes. Eg kunne med fordel ha lest meir om intervjuteknikk som metode før eg gjennomførte intervjuet. Dette var erfaringar som eg tok med meg til intervjuet med Olav Aaraas, og eg merka at eg under dette intervjuet var meir bevisst min eigen rolle. Ei anna utfordring med å nytte intervju som metode var at eg kjende på ein lojalitetskjense ovanfor informantane, som kunne gjere det vanskeleg å vere for kritisk imot det dei fortalde meg. I tillegg vart eg overraska over kor mykje sensitiv informasjon informantane frivillig kom med (Kaijser og Öhlander 2011, 92-95). Dette gjorde at eg fekk eit breitt og nyansert bilete av situasjonen, men også at eg måtte balansere mellom kva eg kan utlevere og ikkje.

Til å transkribere intervjuet, valde eg å nytte meg av eit program som heitte Express Scribe Transcription Software, som er eit program som blir nytta til nettopp å transkribere lydopptak. Dette programmet gjorde at eg kunne spele av lydopptaka og transkribere samtidig, utan at eg måtte bytte mellom ulike program og skjermvisingar. Programmet hadde også hurtigtastar for play, pause og for å skifte hastigheit på lydopptaka, slik at det var enklare å få med seg det som vart sagt (NCH Software 2019). Eg har valt å transkribere teksten til normert norsk, og ikkje skrive rett av den munnlege talemåten og dialekt. Eg valde også å behalde den munnlege ordstillinga, for å vektlegge at informasjonen som informantane kom med, er personleg og spontan, og ber preg av refleksjonar rundt temaet. Men for å gjere sitata meir tekstvennlege, har eg kuttat vekk alle lange opphald og lydar som "æææ..", "ååå.." og "hm.." (Kaijser og Öhlander 2011, 107-109). Sitat frå informantar har eg valt å ikkje referert til, men dei er utan unntak markert som informantsitat med kursiv i teksten, også når sitata er innrykka.

3 Bakgrunn og teori

3.1 Tidlegare forskning på feltet

Det er skrive ein god del frå før om utviklinga av dei norske folkemusea. Haakon Shetelig's bok *Norske museers historie (1944)* er ein tidleg klassikar og vier femti sider til utviklinga av dei tidlegaste friluftsmusea. Tonte Hegards *Romantikk og fortidsvern: Historien om de første friluftsmuseene i Norge (1984)*, gir også ein grundig oversikt over dei fyrste musea. Av meir moderne litteratur, bør Sten Rentzhog nemnast med boka *Friluftsmuseerna: En skandinavisk idè erövrar världen (2007)*. I denne boka teiknar Rentzhog eit breidt bilde av friluftsmuseet si historie, og trekkjer linjer utover Europa, og fram til vår eiga tid. Mattias Bäckström ser i *Hjärtats härdar (2012)* med eit teoretisk blick på folkemusea sitt tidlege idégrunnlag.

Når det gjeld dei to musea eg nyttar som case, gir årbøkene her mykje god informasjon. Det er høvesvis *Follominne* for Follo Museum og *Årbok for Sogn for De Heibergske Samlinger*. Boka *Levd liv: ei soge om sogningane og museet deira (2009)* av Anna Jorunn Avdem og Aage Engesæter er eit flott oversiktsverk over De Heibergske Samlinger. Artikkelen "Prosjekt "Stella 1987": Samtidsdokumentasjon ved De Heibergske Samlinger" av Olav Aaraas (2009), er så vidt eg veit, den einaste faglitterære teksten utanom *Levd Liv* som handlar om Stella prosjektet. I intervjuet med Olav Aaraas bekrefta han at det var lite som var skrive om Stella. Om Taraldrud- prosjektet er det einaste skriftlege materialet det som står skrive på nettsida til museet og i diverse avisartiklar. Det har generelt vore utfordrande å finne relevante moderne tekstar der musea sjølve skriv om flytting av bygningar. Det finst mindre artiklar i årbøker, spesielt i årbøkene til Maihaugen og Folkemuseet, men eg har ikkje klart å finne større moderne verk om utviklinga av bygningssamlingane til friluftsmusea etter andre verdskrig. Om det er fordi det eksisterer få tekstar, eller om eg ikkje har klart å finne dei tekstane som eksisterer, er uvisst for meg. Mangelen på litteratur kan kanskje sjåast på som eit teikn på at musea ikkje har stilt spørsmål ved praksisen med å samle inn og flytte bygningar?

Om samtidsdokumentasjon er det derimot skrive mykje. *Samtiden som kulturarv: svenska museers samtidsdokumentation 1975-2000* av Eva Silvén og Magnus Gudmundsson (2006) er eit fint oversiktsverk. Men, fokuset her er på innsamling av mindre gjenstandar, og lite er skrive om samtidsinnsamling av bygningar. Når det kjem til tema som

fortidsminnevern, autentisitet og restaureringsprinsipp eksistera det også ein del litteratur. Eg har blant anna nytta meg av *Den norske byggeskikken* (1995) av Arne Lie Christensen, der han går gjennom utviklinga av ulike regionale byggeskikkar og tunformasjonar i Noreg. I *Kunsten å bevare* (2011) går Christensen gjennom utviklinga av det norske kulturminnevernet. Lars Roede har også vore særskild aktuell for meg med artikkelen *Autentisitet i friluftsmuseene*¹ (2010), der han tek opp materiell-, prosessuell-, og visuell- autentisitet i forhold til bygningar på museum. Doktorgradsavhandlinga til Hans-Henrik Egede-Nissen, *Autentisitetens relevans: På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet* (2014), gir ein grundig innføring i den brokete historia til autentisitetsomgrepet. Anne Eriksen *Museum: En kulturhistorie* (2009) har vore ei god oversiktsbok over utviklinga av det norske museumsfeltet.

3.2 Utviklinga av dei fyrste friluftsmusea i korte trekk²

For å få ei djupare forståing for kvifor norske museum vel å flytte bygningar til museumsområde i dag, kan det vere nyttig å sjå på korleis friluftsmuseumskonseptet oppstod, og kvifor ein i utgangspunktet *starta* med å flytte bygningar til museum. Tonte Hegard byrja boka si, *Romantikk og fortidsvern: Historien om de første friluftsmuseene i Norge* (1984), med å slå fast at flytting av bygningar har lange tradisjonar i det norske bondesamfunnet. "Eieren kunne flytte hus til et mer egnet sted på eiendommen sin, og ved arveskifter og gårdsdeling kunne bygninger overføres til ny tomt. Dessuten gav kjøp av hus på auksjon «ferdighus» som forkortet byggetiden, og i trefattige distrikter hendte det at man bestilte bygninger ferdig laftet fra steder med rikere tilgang på materialer" (Hegard 1984, 13). Det å flytte ein bygning frå ein stad til ein annan var altså ein allereie eksisterande tradisjon, som hadde oppstått på grunn av praktiske årsaker. Hegard skriv vidare at det å flytte bygningar også hang saman med mentaliteten som menneska hadde på denne tida. Ombruk av bygningar og materiale var ein naturleg del av det norske bondesamfunnet, i ei tid der nybygging av hus

¹ Artikkelen var originalt publisert i antologien *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap* redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen under tittelen "Kopi og original- flytting og autentisitet". Då boka vart utseld frå forlaget, vart den sterkt revidert og utgitt med den nye tittelen *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. Lars Roede sin artikkel dukkar også opp i denne boka, men i ei revidert utgåve og med tittelen "Autentisitet i friluftsmuseene". Denne artikkelen er språkleg bearbeida og framstår som meir nøyaktig og konsis.

² På grunn av oppgåvas omfang, har eg ikkje mogelegheit til å ta med *heile* utviklinga av friluftsmusea. Eksempla som blir presentert her, er derfor eit utval av den utviklinga som føregjekk.

var ressurskrevjande (1984, 13). I tillegg var bygningar som høyrde til norske gardsbruk på denne tida ofte lafta, noko som gjorde det lettare å flytte bygningen, ettersom tømmerstokkane berre er stabla oppå kvarandre, utan noko anna enn tyngdekrafta til å binde dei saman. Det var derfor rimeleg lettvent å merke dei ulike bygningsdelane, ta bygningen frå kvarandre, og sette han opp att ein annan stad med dei originale bygningsmateriala (Christensen 1995, 52-53).

Tonte Hegard skriv vidare i si bok at “ideen med å kjøpe eldre norske bygningar for å flytte dem til ny tomt og gjøre dem tilgjengelige for alle interesserte, utkrystalliserer seg i begynnelsen av 1880-årene” (1984, 16). Hendingane som Hegard refererer til, var Oscar IIs flytting av Hovestua, ein gammal stovebygning frå Telemark, til kongsgarden på Bygdøy i 1881. Her byggjer kammerherre Christian Holst (1809-1890), på vegne av Kong Oscar II, opp ei samling av historiske bygningar. Dei neste ti åra blir det flytta ei stavkyrkje, eit stabbur, ei røykstove og eit loft til samlinga på Bygdøy. Etter Christian Holsts død i 1890, opphøyrer interessa for bygningssamlinga, og lite blir gjort med ho før ho blir innlemma i samlinga til Norsk Folkemuseum i 1907 (Hegard 1984, 41-49, 56).

Oscar IIs samling var altså eit av dei fyrste bevisste forsøka på å samle inn historiske bygningar og halde dei opne for publikum. Men, lenge var det derimot Skansen, friluftsavdelinga til Nordiska Museet, som var rekna som det fyrste friluftsmuseet i verda. Skansen opna i 1891 på initiativ frå Artur Hazelius (1833-1901) stiftaren av Nordiska Museet (Rentzhog 2007, 15-17). Strida om kven som var fyrst ute, Noreg eller Sverige, stammar heilt attende til friluftsmusea sitt opphav på 1890-talet. Bernard Olsen (1836-1922), skaparen av Dansk Folkemuseum, slo på denne tida fast at det var Norge og Kong Oscar II som hadde «den oomtvistliga äran att vara systemets grundläggare» (Rentzhog 2007, 57). I seinare tid har også Hegard vist at Hazelius truleg fekk inspirasjonen til Skansen frå eit besøk til Noreg, og Kong Oscar IIs bygningssamling på Bygdøy i 1885 (1984, 56-58).

I samband med strida om kven som vart fyrst ute, var det også lenge tvil om Oscar IIs samling i det heile kunne reknast for eit friluftsmuseum, eller om det var eit utslag for det romantiske hageidealet med å sette opp folkelege bygningar på strategiske stadar i kongelege hagar. Sten Rentzhog slår likevel fast i si bok *Friluftsmuseerna: En skandinavisk idè erövrar världen* at Oscar IIs samling utan tvil var meint som eit museum. Bygningane vart ikkje flytta til Bygdøy for å pynte opp parken, men for å bevare dei og vise dei fram for eit publikum (2007, 58). For å argumentere ytterlegare for saka si, trekk Rentzhog fram det nære faglege

samarbeidet mellom Christian Holt og Nicolay Nicolaysen (1817-1911), leiaren for Foreningen til Norske Fortidsmindesmærkers Bevaring (FNFB). Antikvar Nicolaysen var på denne tida ein leiande autoritet innan norsk bygningsarv og Rentzhog påpeiker at han vart tidleg involvert i prosessen med å velje ut passande bygningar som kunne flyttast til Bygdøy (Rentzhog 2007, 58). Idehistorikar Mattias Bäckström har sett nærmare på samarbeidet mellom Nicolaysen og Holst i doktorgradsavhandlinga si, *Hjärtats härदार: folkliv, folkmuseer och minnesmärken i skandinavien, 1808-1907* (2012). Også han framhevar Nicolaysen si rolle med å leite fram, og foreslå bygningar som kunne flyttast til Bygdøy. I tillegg påpeikar Bäckström innverknaden folkelivsforskaren Eilert Sundt (1817-1875) hadde på Nicolaysen (2012,152).

Eilert Sundt hadde i 1862 gitt ut boka *Om bygnings-skikken på landet i Norge* (1862), der han analyserte den folkelege bygningsskikken, og utforska ulike lokale bygningmåtar frå mellomalderen og fram til si eiga samtid. Bäckström viser at Sundt organiserte bygningane på bondegarden i bygningstypar ut frå darwinistiske prinsipp. Dei norske bøndene hadde i fleire hundre år forbetra bygningane sine, og derfor kunne bygningane bli utforska som artar i ein utviklingstråd. Ifølgje Sundt var dei gamle røykstovene "en forlængst *uddød Art*", som var vorte vidareutvikla til andre bygningstypar som framleis var i bruk (Eilert Sundt sitert i Bäckström 2012, 152). I same bok formulerte Sundt ideen sin om ein vitskapeleg og evolusjonsbasert samling av historiske bygningar frå heile landet;

Dersom vi i en og samme Grænd kunde plante hen en Bondegaard fra hver Egn i Landet, fra Jæderen, fra Indherred, fra Søndmør, fra Østerdalen og Sætersdalen o.s.v., saa skulde det blive en ganske forunderlig Samling. Og det kunde vistnok være et Øiebliks Moro at betragte Blandingens Forvirring; men er man først kommen ind paa den Tanke, at disse Bygde-Skikkens Uligheder kanske kunne forfølges helt op til en Lands-Skikkens Enhed, som de ere udsprungne af, saa kan Betragtningen skjænke Underoldning og Nydelse i Timevis (Eilert Sundt sitert i Bäckström 2012, 90-91).

Bäckström påpeikar at Sundt med dette sitatet hadde lansert ideen om friluftsmuseumskonseptet allereie to tiår før det vart realisert med Oscar IIs samling på Bygdøy (2012, 91). Boka til Sundt vart sentral i utviklinga av friluftsmusea, og Nicolay Nicolaysen sin plan over Oscar IIs bygningssamling frå 1881 viser tydeleg påverking frå Sundt. I planen har Nicolaysen plassert bygningane i ein open firkant med bygningsfasadane vendt mot midten. Bygningane er stramt plassert med rette linjer og symmetri, slik at det

skulle vere enkelt å samanlikne dei. Bäckström poengterer at bygningane er plassert slik ein ville ha plassert gjenstandar på museum. "Nicolaysens plan innehöll ett avskärmat museiområde med representative byggnadsminnen som erhööll sitt vetenskapliga innehåll enbart i relation till andra byggnadsminnen inom avskärmningen och på andra nivåer i en utvecklingsserie som gick från enkelhet till komplexitet" (Bäckström 2012, 98). Nicolaysen sin plan om å fokusere på bygningane sin plass i ei kulturell utviklingskjede bevega seg aldri vekk frå papiret. Då bygningane vart sett opp att på Bygdøy, valde ein å plassere dei ut i frå topografien og den estetiske komposisjonen av parken, i staden for plassen deira i bygningstypologien (Bäckström 2012, 99-100).

Nicolaysen sitt engasjement for friluftsmusea stoppa ikkje med Oscar IIs samling, men held etter kvart fram med Norsk Folkemuseum. Dette museet vart stifta i 1894 av Hans Jacob Aall (1869-1946) etter modell av Skansen. Aall var ein effektiv mann, og før Norsk Folkemuseum ein gong hadde fått tak i tomt til museumsområdet, hadde Aall kjøpt inn heile seks bygningar (Hegard 1984, 155-163). Nicolay Nicolaysen var også her sentral i arbeidet med å finne fram til bygningar som var verdt å flytte til museet. I 1898 fekk Folkemuseet kjøpe nabotomta til Oscar IIs bygningssamling. Hegard har peikt på at dette tyda på at Folkemuseet tidleg ynskte å leggje museet nær tilsvarende, og allereie eksisterande bygningssamlingar. Kanskje med tanke på ein seinare samanslåing av dei to samlingane? (1984, 164). Som namnet antyda, var målsetjinga for Norsk folkemuseum, nettopp at det skulle vere eit museum for heile Noreg, og dei ynskte å samle inn gjenstandar og bygningar frå heile landet. Ifølgje Hegard var dei seks bygningane som Aall samla inn før tomten vart avklart, blitt samla inn fordi dei hadde høg alder og stor eigenverdi, utan å ta så mykje omsyn til den geografiske fordelinga (1984, 167). I starten av friluftsmusea sin tidsalder, vart nemleg bygningane som vart flytta, valt ut som *representantar* for bygningstypen sin. Ein valde derfor ut dei eldste, og mest forseggjorte bygningane (Rentzhog 2007, 297). Nicolaysen skriver at ein bør erverve "... flere Repræsentanter for Landets ældre Træbygninger, saaledes at man med Lethed kunne danne sig en klar Forestilling om det karakteristiske ved hver af dem i Forhold til de øvrige..." (Nicolaysen sitert i Bäckström 2012, 98). Etter 1898 derimot, ynskte Aall systematisk å samle inn bygningar som viste dei ulike regionane sin byggeskikk (Hegard 1984, 167). Innsamlingsarbeidet til Aall gjekk i eit hurtig tempo og ved utgangen av 1910, eigde Norsk Folkemuseum 23 bygningar frå landsbygder over heile Noreg. På denne tida endra også innsamlingspolitikken karakter. No ynskte ein å søkje gjennom distrikt etter

distrikt, aktivt og systematisk, for å fylle hola i samlinga og avdekkje materiale som fram til no hadde vore ukjent, før det vart vekke (Hegard 1984, 187, 190).

Det som var karakteristisk for utviklinga av norske friluftsmuseum, var den store innsatsen som vart gjort av private samlarar. Tannlegen Anders Sandvig (1862-1950) frå Lillehammer, og godseigar Gert Falch Heiberg (1873-1944) frå Amble i Sogn og Fjordane, var to av desse. Anders Sandvig hadde tidleg vist samlarinteresse, og i 1887 byrja han med innkjøp av mindre gjenstandar. Allereie sju år etter, romma privatsamlinga til Sandvig rundt 1000 gjenstandar. På dette tidspunktet kjøper han ein gammal bygning, Ramsloftstua frå Løkre i Sjøk, med føremål om å bruke ho som utstillingslokale til samlinga si av gjenstandar. Bygningen set han opp i hagen sin, og held den open for publikum ein time om dagen mot ei lita inngangsavgift. I alt flyttar Sandvig seks antikvariske bygningar til hagen sin (Shetelig 1944, 204-205).

Samlarverksemda til Gert Falch Heiberg starta ved at han vidareførte samlinga som far hans, Hans Knagenhjelm Heiberg hadde byrja på. Dette var ei samling portrett og gjenstandar med tilknytning til slekta som gjekk under namnet; Det Heibergske Familiemuseum. I tillegg til å fortsette arbeidet med familiemuseet, startar Heiberg også med innsamling av kulturhistoriske gjenstandar frå Sogn. Han hadde ei spesiell interesse for gamle reiskapar, og samla inn eksemplar frå heile landet. I 1902 var det vorte allment kjent i Sogn at Heiberg kjøper gamle gjenstandar, og han får eit forslag om ei tidlegare lensmannsstove frå Underdalen som skal rivast neste år. Underdalsstova blir gjenreist på Amble i 1904 (Avdem og Engesæter 2009, 265-267). Ifølgje Hegard fungerte Underdalsstova i starten som eit utstillingslokale, som gjorde samlingane lettare tilgjengeleg. På same måte som Sandvig, nytta altså Heiberg i fyrste omgang den historiske bygningen til utstilling av kulturhistoriske gjenstandar (Hegard 1984, 136-142).

I 1901 sel Sandvig samlinga si til den private foreininga Lillehammer Bys Vel, og i 1904 blir samlinga opna på nytt på Maihaugen. Ved opninga var dei seks originale bygningane, samt fire bygningar til, som Sandvig på dette tidspunkt hadde kjøpt, bygd opp på museet sitt område. Hegard har påpeika at i starten av Sandvig si innsamlingstid var det bygningane sin alder og sjeldanheitsverdi som var blant dei viktigaste kriteria for å erverving. I starten vart det derfor erverva mest enkeltståande bygningar som vart plassert enkeltvis rundt på Maihaugen, som i eit slags parkanlegg. På oppfordring av Fortidsminneforeiningas formann, Herman Major Schirmer (1845-1913), byrja Sandvig å plassere bygningane gruppevis, slik

som det var tradisjon for i Gudbrandsdalen. I 1913 vart det fyrste komplette gardsanlegget, Bjørnstad-tunet med 21 bygningar, innvia ved Maihaugen (Hegard 1994, 89-91,111). Sandvig la vekt på å samle gardsanlegg som var karakteristiske for områda, og som viste dei sosiale forholda til menneska som ein gong hadde budd der. Sjølv om samlinga formelt var seld, så styrte framleis Sandvig utviklinga av Maihaugen dei neste 45 åra (Hegard 1984, 89, 129-130).

I 1909 var Heiberg ein av stiftarane av Historielaget for Sogn. Aage Engesæter har i *Levd liv* forklart at intensjonen med å stifte historielaget var at laget skulle arbeide med museumsarbeid, og stå som eigar av eit folkemuseum. Som ei stiftingsgåve donerte derfor Heiberg heile privatsamlinga av kulturhistoriske gjenstandar på rundt 3000 nummer, samt Undredalsstova til Historielaget. Han gav også museet lov til å nytte nødvendig areal på garden hans i Amla. På skipingsmøtet til Historielaget vart Heiberg vald til formann og museumsstyrar. Dette var eit verv han hadde heile si levetid (Avdem og Engesæter 2009, 267-269).

Avsnitta over viser at det var ein generell tendens i Noreg som førte til at fleire friluftsmuseum utvikla seg samtidig på ulike plassar i landet. Men kva var det som gjorde at alle desse tidlege museumsstiftarane byrja å samle inn og flytte bygningar? Kvifor skjedde dette på denne tida? For å forsøke å finne svaret på dette, ynskjer eg å sjå på ulike forhold i samtida, som har påverka og framskunda ynsket om å flytte og bevare bygningar. Nasjonalismen, framveksten av kulturminnevernet og konsekvensane av framstega den industrielle revolusjonen bar med seg, er viktige stikkord her.

3.3 Nasjonalisme og nasjonalromantikk

Framveksten av dei norske friluftsmusea var eit uttrykk for ei auka interesse for historiske bygningar. Ifølgje Arne Lie Christensen var det under nasjonalromantikken på 1800-talet, at den kulturelle overklassen «oppdaga» den folkelege kulturen og deriblant byggeskikken. I boka *Den norske byggeskikken* peikar han på at det i hovudsak var to faktorar som førte til dette; *nostalgien* og arbeidet med å bygge opp ein *nasjonal felleskultur* (Christensen 1995, 28). Heile 1800-talet var ei opprivande tid, som førte til mange endringar i Noreg og resten av verda. Nasjonalismen spreidde seg over Europa, med krav om at kvar nasjon skulle vere sin eigen stat. I Noreg vart nasjonalismen ei sentralt drivkraft for frigjeringa frå Danmark og for opprettinga av grunnlova i 1814. I boka *Kunsten å bevare* skriv Christensen at i samband med

å bygge opp den norske nasjonalkjensla etter frigjeringa, vart kulturminne viktige byggesteinar (2011, 19). Forskarar i ulike fagdisiplinar vende blikket tilbake til mellomalderen, tida då Noregsveldet hadde vore på sitt største, og ein prøvde å finne tilbake til den urnorske folkesjela. Denne meinte ein å finne hjå bonden i dei norske fjellbygdene. Ulike forskarar, språksamlarar og folkeminnesamlarar reiste rundt omkring i Noreg for å samle inn språklege variasjonar, folkeeventyr og segn (Christensen 2011, 33-36). Norske kunstnarar, som oppheldt seg i Tyskland store delar av livet, reiste gjennom Noreg for å lage skisser til maleri. Ein av desse var kunstnaren Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) som var ein av dei fyrste som sette fokus på dei norske kulturminna, og då spesielt stavkyrkjene, som på denne tida var i elendig forfatning. I 1844 vart Foreningen til Norske Fortidsminnemærkers Bevaring³ stifta av Joachim Frich etter initiativ frå J.C. Dahl (Christensen 2011, 36-38).

Når det gjeld den nasjonale bygningskulturen var det Eilert Sundts bok *Om bygnings-skikken på landet i Norge (1862)*, som fekk størst betydning for folkemusea, viss hovudoppgåve nettopp vart å samle bygningar som viste dei ulike områda sine lokale særpreg. Alle desse ulike døma på lokale byggeskikkar som vart trekt fram ved friluftsmusea, vart sett inn i ei større nasjonal samanheng (Sundt 1862). Arne Lie Christensen summerer det fint opp på dette viset; "Den nye nasjonalstaten Norge trengte en historie for å bygge opp en nasjonal identitet...Gamle hus som tidligere hadde inngått i en lokal kultur, ble restaurert og omdefinert til nasjonale minnesmerker" (1995, 30). At nasjonalismen var ein faktor som låg bak opprettinga av dei fyrste folkemusea, er spesielt tydeleg med Oscar IIs samling. I eit brev til Kong Oscar II, føreslo kammerherre Christian Holst at han skulle samle inn gjenstandar som "kunne danne et historisk museum fra Norges Selvstændigheds Gjenfødselse under det nuværende Dynasties styrelse" (Christian Holst sitert i Hegard 1984, 32). Holst skriv også om Hovestua etter at den er blitt flytta, at; "den kan nu med Lethed studeres af Enhver, som ønsker at sætte sig ind i den ældre nationale Bygningskunst eller i vort ældre Bondeliv" (Holst sitert i Hegard 1984, 35). Nasjonalismen var også eit grunnleggjande motiv bak Norsk Folkemuseum si stifting. Hans Jacob Aall skriv i søknaden om museumstomt, at på museumsområdet skulle det vere "...Gamle nationale Træbygninger, oppførte i passende Afstand frå hinanden..." (Aall sitert i Hegard 1984, 164).

³ Foreningen til Norske Fortidsminnemærkers Bevaring blir heretter omtala som Fortidsminneforeininga.

3.4 Nostalgi og bygningsvern

Den andre faktoren som Arne Lie Christensen peika på i *Den norske byggeskikken*, var nostalgien. Christensen skriv at det industrisamfunnet som vaks fram på 1800-talet, var eit samfunn fullt av motsetnadar. På den eine sida førte ny teknologi til fleire jobbar i byane, billigare og raskare produserte produkt, og betre butilhøve for mange. Samstundes opplevde ein mange trekk ved det moderne samfunnet som trugande og farlege. Samfunnet var i stadig framgang og utskifting. Tempoet gjekk raskare, og mykje av det gamle samfunnet stod for fall. Ifølgje Christensen, fekk ein dermed "behov for nostalgien, lengselen etter det «ekte», «opprinnelige» og «helhetlige», som motvekt til den oppsplittete nye verden" (1995, 28). Denne store samfunnsutviklinga, som hende i Noreg på 1800-talet, er i ettertid blitt kjent som det store hamskiftet. På kort tid forsvann mange av dei tradisjonelle bygningane på landet, og dei vart erstatta med nye og meir tidsmessige bygningar. Hegard skriv at bygningar og gjenstandar som før var vanleg å finne på alle gardar, no vart sjeldne. Blant enkelte så spreidde det seg ei kjensle av at ein måtte ta vare på det gamle, før det vart for seint (Hegard 1984, 14). Fleire av bygningane som vart flytta til friluftsmusea i starten, vart fyrst og fremst flytta som ein "redningsaksjon". Enten for å bevare bygningen på grunn av eigenverdien, eller på grunn av at bygningen var eit eksempel på ein bygningstype som var i ferd med å forsvinne ut av bruk. Flyttinga av Gol stavkyrkje til Oscar IIs samling, og Underdalsstova til Amble i Sogn er to slike eksempel (Hegard 1984, 37, 136).

Christensen påpeikar at det moderne mennesket på mange måtar alltid har vore splitta mellom framtidsoptimisme på den eine sida, og sorga over det tapte på den andre sida. Nostalgiske kjensler har alltid stått sterkt i kulturminnevernet, og med dette som bakteppe vaks Fortidsminneforeininga og kulturminnevernet fram (Christensen 2011, 27). Fortidsminneforeininga la inn ein stor innsats for å dokumentere, bevare og settje fokus på dei norske kulturminna. Fortidsminneforeininga og leiarane i foreininga kom då også til å spele ei viktig rolle i samband med framveksten av dei fyrste friluftsmusea. Hegard har peika på at fleire av leiarane for Fortidsminneforeininga, og då spesielt Nicolay Nicolaysen og Herman Major Schirmer, danna personlege venskap med Holst, Aall, Sandvig og Heiberg. (Hegard 1984) Heiberg sjølv har uttala at det var Schirmers fortjeneste at han i utgangspunktet starta å samle på kulturhistoriske gjenstandar. Heiberg og Schirmer hadde eit nært venskap, og Schirmer var ofte på besøk hos Heiberg i Sogn. Ved eit slikt besøk skal Schirmer ha oppmoda Heiberg til å behalde nokre gjenstandar som han hadde planlagt å sende til slektningar i

hovudstaden. Schirmer meinte at Heiberg burde pynte sine egne stover med desse gjenstandane, i staden for å sende dei ut av Sogn (Avdem og Engesæter 2009, 265). Som tidlegare nemnt, var Nicolaysen i fleire tilfelle sentral i innsamlingsarbeidet med bygningar til både Oscar IIs samling og Norsk Folkemuseum. Hegard viser til fleire tilfelle der bygningar som Fortidsminneforeninga hadde vist interesse for, ved seinare tidspunkt vart kjøpt opp og flytta til friluftsmusea (1984, 27). Den nære kontakten mellom dei ulike aktørane i kulturminnevernet, og blant stiftarane av friluftsmusea, viser at det heilt frå starten av har vore tette band mellom desse to institusjonane.

3.5 Restaureringsideologiar

At det norske fortidsminnevernet vart utvikla på 1800-talet, er ikkje eit isolert tilfelle, men heng tett saman med europeiske tendensar på denne tida. Både Storbritannia, Tyskland, Frankrike og andre europeiske land stifta foreiningar for fortidsminne på denne tida, og det norske fortidsminnevernet var ideologisk tett knytt til desse. Europeiske debattar som omhandlar restaureringspraksisar for eldre bygningar, fekk derfor mykje å seie for det norske bygningsvernet, og for korleis ein valde å restaurere bygningar her i Noreg (Christensen 2011, 36-38). Arkitekt og bygningshistorikar Jukka Jokilehto har i boka *A History of Architectural Conservation (2018)* sett på tendensar i bygningsvern heilt tilbake til før-moderne tid. Ifølgje han vart romantikken på 1800-talet ei sentral tid i utviklinga av korleis ein såg på konservering og restaurering av historiske objekt og bygningar (Jokilehto 2018, 127). I tida før romantikken var det vanleg at endringar på eldre bygningar vart utført i den stilen som var gjeldande på dei ulike tidspunkta. Dette har til dømes ført til mange kyrkjer frå mellomalderen med tilbygg i barokk eller nyklassisistisk stil. I romantikken vart ein annan haldning gjeldande i restaureringsarbeidet. No byrja ein å ta sikte på ein *stilistisk einheit* i bygningen (Jokilehto 2018, 127). Ifølgje Christensen, innebar "l'unité de style" eller "einheit i stil" ofte at ein ikkje berre prøvde å tilbakeføre bygningen til sin opphavslege utsjånad, men til eit *optimalt uttrykk* for sin tids stil (2011, 56).

3.5.1 Viollet-le-Duc og «einheit i stil»

Arkitekten og forfattaren Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) er blitt ståande som den fremste representanten for prinsippet om "einheit i stil". Han skriv i ein av tekstane sine at; "to restore a building is not to preserve it, to repair, or to rebuild it; it is to reinstate it in a

condition of completeness which may never have existed at any given time" (Viollet-le-Duc sitert i Jokilehto 2018, 183). Arne Lie Christensen har vist til mange norske eksempel på denne måten å restaurere bygningar på, blant anna Håkonshallen i Bergen og Gamle Aker i Oslo. Felles for dei begge, var at restaureringa førte til at bygninga fekk eit heilskapleg preg, i samsvar med tanken om "einheit i stil". Christensen framhevar Peter Andreas Blix (1831-1901) si restaurering av Hove steinkyrkje i Vik i Sogn som eit ytterpunkt i den norske praktiseringa om "einheit i stil". Blix dekkja nemleg dei innvendige veggane med fargerike dekorasjonar; "slik han tenkte seg at kirken opprinnelig hadde sett ut – eller kanskje heller *kunne* ha sett ut" (Christensen 2011, 59).

3.5.2 John Ruskin og konservering

Medan Viollet-le-Duc og "einheit i stil" representerte det eine ytterpunktet i restaurasjonsdebatten på 1800-talet, finn me John Ruskin (1819-1900) i den andre enden av skalaen. Ruskin reagerte på alle restaureringane som vart utført med sikte på "einheit i stil", og kritiserte restaureringsarkitektane for å øydeleggje den historiske kvaliteten til bygningane, det som i ettertid er vorte betre kjent under omgrepet materiell autentisitet. Helaine Silverman skriv om Ruskin at "he argued that authenticity resided in all the changes in a building's development; indeed, the signs of time were the guarantee of authenticity" (Silverman 2015, 71). Det er tvilsamt kor vidt Ruskin sjølv brukte omgrepet autentisitet i tekstane sine, ettersom dette er eit omgrep som vart vanleg å bruke fyrst fleire år seinare. Men Silverman si tolking av Ruskin sine meiningar er elles truverdig. Ruskin var kjent for å ville bevare bygningar slik dei var, inkludert alle forandringar i bygningskroppen som eventuelt hadde komme til undervegs. For han var alle deler av historia til bygningen like viktig. Til og med spor i bygningskroppen som viste at tida hadde gått, skulle bevarast slik som dei var. Han la vekt på at ein skulle gjere minst moglege inngrep i bygningen, bortsett frå vanleg vedlikehald, og har uttalt "when care will preserve it no longer, let it perish inch by inch, rather than retouch it" (Jokilehto 2018, 216).

3.5.3 Tilbakeføre eller bevare?

Viollet-le-Duc og John Ruskin er som sagt eksempel på ytterpunktet i restaurasjonsdebatten. Ein modifisert versjon av synspunkta som Viollet-le-Duc representerte, er i dag meir kjend som *rekonstruksjonsprinsippet*. Christensen skriv at i motsetning til "einheit i stil", der det låg

eit ynskje om estetisk harmoni som *overgikk* føremålet om å gjenskape det opphavslege, inneber nettopp rekonstruksjonsprinsippet at ein strekkjer seg etter å tilbakeføre bygningen til den originale utsjånaden. Det kan bety å fjerne seinare tilbygg og bygningsdeler, men det blir lagt vekt på at tilbakeføringa skal vere basert på historiske kjelder eller spor i bygningskroppen (Christensen 2011, 54-56). Synspunkta til John Ruskin har også fått stor gjennomslagskraft, og er i dag meir kjend som *det historiske ekvivalens-prinsippet*. I dette prinsippet legg ein vekt på å bevare fysiske spor frå *heile* bygningen sin historie, og der alle fasane som bygningen har gått gjennom blir sett på som likeverdige (Christensen 2011, 54-56). Ved å sidestille alle fasane som ein bygning har gått gjennom, så viser ein respekt for den historiske utviklinga til bygningen. Ein viser også bevisstheit om at det originale materialet har ein historisk verdi, og at ingen har rett til å fjerne det.

Ifølgje Christensen, var tilbakeføring mest vanleg på 1800-talet, og førte til ein del ganske drastiske restaureringsarbeid, der mange seinare ombyggingar vart fjerna. Grunnen til dette hang saman med synet ein hadde på dei ulike arkitekturstilane, og førestillinga om at nokon arkitekturstilar stod høgare i kurs enn andre. Ein aksept for at alle arkitekturstilar har sin eigen verdi, førte til at ekvivalensprinsippet vart meir vanleg utover 1900-talet, og er i dag meir eller mindre dominerande (Christensen 2011, 54). Men, eit tredje prinsipp av nyare dato har også byrja å gjere seg gjeldande i den moderne bygningsverndebatten. Dette er *tilslutningsprinsippet*, som legg vekt på at samtidas formspråk skal liggje til grunn når nye element skal tilførast ein bygning (Christensen 2011, 54). Resultatet av ein restaurasjon eller ombygging som følgjer tilslutningsprinsippet, blir at ein får ein kombinasjon av gammal og ny arkitektur i same bygning. Slike løysingar er ofte kontroversielle, slik ein for eksempel kan sjå i det nye heisbygget til Christiansholm festning i Kristiansand (NRK 2019). I andre tilfelle haustar ombygging etter tilslutningsprinsippet lovord. Transformasjonen av Christiania Seildugsfabrik på Grünerløkka i Oslo, til å huse lokala til Kunsthøgskolen i Oslo, er døme på ei ombygging der den nye arkitekturen spelar på lag med den eksisterande (Swensen et al. 2012, 75-81).

Diskusjonen om kva restaurasjonsprinsipp ein skal følgje; rekonstruksjonsprinsippet, historisk ekvivalens-prinsippet eller tilslutningsprinsippet, går ofte varmt i den moderne bygningsverndebatten. Skal ein rekonstruere bygningen slik den var når den vart originalt bygd på for eksempel 1700-talet? Sjølv om det inneberer å fjerne seinare tilbygg som kom til på 1800-talet? Er ikkje det originale materialet frå 1800-talet like verneverdig, like *autentisk*

som materialet frå 1700-talet? Eller kva med å leggje til moderne bygningsmateriale på ein kulturhistorisk bygning? Som eg skal vise seinare, er nettopp dette slike spørsmål museum stiller seg når dei skal samle inn og flytte bygningar i dag, og korleis kan museum, som nettopp har bevaring av historisk kjeldemateriale som si oppgåve, best ta slike val? Korleis kan museum best bevare autentisiteten til bygningane?

3.6 Autentisitet

Omgrepet autentisitet er nettopp særers relevant når ein snakkar om bygningsvern. Bruken av dette ordet er relativt nytt innan fagfeltet, men har i dei seinare åra blitt eitt nøkkelomgrep når antikvariske bygningar blir omtala. Ifølgje Lars Roede dukka omgrepet opp for fyrste gong i samband med kulturminne, i *Venezia-charteret* frå 1964 (2010, 173). I innleiinga til charteret blir historiske monument omtala, og der blir det slått fast at "it is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity" (ICOMOS: International council on monuments and sites 1964). I dette charteret vart omgrepet autentisitet introdusert, men utan at det vart definert på noko slags vis. Ifølgje Hans-Henrik Egede-Nissen, som har skrivne doktorgradsavhandling om autentisitet i kulturminnevernet, førte dette til ein del uklårleik rundt korleis ein skulle forstå autentisitetsomgrepet i kulturarvsamanheng dei følgjande åra (2014, 12).

I 1977 vart autentisitet formulert som eit av kriteria for innskriving av kulturminne på UNESCOs verdsarvliste, ved at kulturminnet som skulle innskrivast "must meet the test of authenticity in design, material, workmanship or setting" (UNESCO 1977, Paragraf 9). På norsk kan dette omsetjast til autentisitet i design, i materialbruk, i handverksmetodar og i situasjon.⁴ Desse fire aspekta vart, ifølgje Egede-Nissen, i faglitteraturen omtala som "the four authenticities" (2014, 12). Trass i denne konkretiseringa av autentisitetsomgrepet, kom materiell autentisitet likevel til å stå i ei særstilling i vestleg kulturminnevern. Dei følgjande åra var det også tvil, og lite samla praksis, rundt korleis desse omgrepa skulle brukast for å godkjenne kulturminne til verdsarvlista. Dette leia opp til *Nara-konferansen* om autentisitet i 1994. Resultatet av denne konferansen var at autentisitetsomgrepet vart inndelt i endå fleire bestanddeler enn tidlegare. Egede-Nissen forklarar i avhandling si at Nara-dokumentet blant anna erkjente at autentisitet ikkje betyr det same overalt, og at ein dermed må ta omsyn til

⁴ Her støttar eg meg til den norske omsetjinga av omgrepa som Lars Roede brukar i sin tekst «Autentisitet i friluftsmuseene», s. 173.

dette når ein skal vurdere kulturminne som kjem frå andre kulturar. Han påpeiker også at Nara-dokumentet la meir vekt på immaterielle verdiar og "en meir liberal betoning av materiell autentisitet" (Egede-Nissen 2014, 15-18).

Når det gjelder autentisitet og bygningsvern, seier Lars Roede det på dette viset; "Autentisitet er en forutsetning for historisk kildeverdi" (2010, 173). Både murverk og treverk vil over tid bli utsett for nedbrytande krefter. Treverk vil rotne opp medan murverk vil smuldre saman. Denne naturlege nedbrytingsprosessen medfører tap av historisk kjeldemateriale, tap av *materiell autentisitet*. Det same tapet får ein ved flytting og restaurering av bygningar. "Enhver restaurering innebærer forandring og dermed tap av kildeverdi. Enda større blir tapet om bygningen først er flyttet. Dette har vært vektige argumenter mot restaurering, men særlig mot friluftsmuseenes praksis med flytting av bygninger" (Roede 2010, 173). Ved flytting av bygningar eller ved reparasjonar av bygningar, er ein i den seinare tida vorten meir merksam på å velje gode materiale og bruke originale handverksteknikkar. Ved å ta i bruk tradisjonell "taus" kunnskap om vedlikehald, bruke dei same verktya, og leggje vekt på autentisk utføring, jobbar ein *prosessuelt autentisk*. Dette er også i tråd med Nara-dokumentet si vekting av immaterielle verdiar (Roede 2010, 173, Egede-Nissen 2014). Når det kjem til friluftsmuseum derimot, er det eit anna aspekt ved autentisitetsomgrepet som i somme tilfelle kan vere meir slagkraftig enn kravet om materiell autentisitet. Dette er aspektet som Roede kallar for *visuell autentisitet* eller *pedagogisk autentisitet*. Han skriv at "friluftsmuseet har et selvsagt ansvar for å *bevare* sine bygninger, men det er også en *utstilling* som skal formidle ideer, kunnskap og innsikt med bygninger som redskaper... For museet som formidlingsarena strekker de klassiske autentisitetsbegrepene ikke til" (Roede 2010, 176). Med visuell autentisitet meiner Roede at utsjånaden må "virke troverdig og overbevisende som pedagogisk *illustrasjon* til det budskapet som skal formidles til publikum. For dette formålet er det avgjørende at overflaten ser ekte ut. Den må være prosessuelt autentisk, mens konstruksjonene innenfor er mindre kritiske" (Roede 2010, 176).

3.7 Veggen vidare og motstand mot å flytte bygningar

Parallelt med at det norske kulturminnevernet vaks fram med fokus på restaurasjonsideologiar, autentisitet og bevaring av bygningar, så viste

friluftsmuseumskonseptet seg å vere svært robust. Ifølgje Shetelig var det stifta rundt 80 friluftsmuseum i Norge ved slutten av andre verdskrig, og museumsforma hadde også spreidd seg til resten av verda (1944). Historikaren Hans-Jacob Ågotnes har peika på at det norske museumsvesenet har vore dominert av eit "folkemuseumsparadigme" (2007). Med det meina han at friluftsmuseumskonseptet vart normdannande for andre museumsgrunnleggingar over heile landet i ein lang periode. På spørsmålet om kvifor denne museumsforma fekk så mykje å seie i Noreg, skriv Ågotnes at det truleg var avgjerande at musea tematiserte det lokale i ein nasjonal kontekst. Ågotnes knyter bølga av museumsgrunnleggingar i tida etter 1900 til ein breiare kulturell mobilisering i bygdene, knytt opp mot stiftingar av ungdomslag, historielag og mållag. Eit resultat av denne mobiliseringa var opprettinga av dei mange bygdemusea og bygdetuna i perioden rundt andre verdskrig, som var ei vidareutvikling av friluftsmuseumskonseptet (Ågotnes 2007, 51-52). Kulturhistorikar Bjørn Sverre Hol Haugen (1972-) har i ein upublisert artikkel som er antatt for publisering i Norsk museumstidsskrift, sett på utviklinga av museumstypen bygdetun, og viser korleis denne museumstypen skil seg frå bygdemusea og friluftsmusea som den ideologisk bygger på (2019). Haugen trekk fram arkitekt Halvor Vreim (1894-1966) hos Riksantikvaren, som ein sentral person i utviklinga av bygdetunkonseptet. Vreim var konsulent for ei rekkje bygdetun rundt om i landet som han både valde ut bygningar for, og teikna kart til. Ifølgje Haugen skulle bygdetunet "vera den minste, lokale museumseininga, det skal berre omfatte det som høyrer heime på eit gardstun, med hus og inventar". Vreim meinte at det beste var om bygdetunet vart danna med utgangspunkt i eit originalt tun. Men om det var behov, kunne det også flyttast saman bygningar for å danne eit komplett og ideelt tun (Haugen 2019, 5-9).

Samstundes med at fleire friluftsmuseum og bygdetun vart oppretta, og dermed fleire bygningar flytta til museum, byrja det å vekse fram ein motstand mot å flytte bygningar frå deira opphavslege plass. Dette var for så vidt ikkje noko nytt. Hegard skriv at heilt frå århundreskiftet, hadde den ideelle oppfordringa frå Fortidsminneforeininga vore at bygningar burde bevarast på den opphavslege staden. Men, verne-myndigheitene hadde lite midlar å avsjå til å bevare desse bygningane in situ, og etter bygningsfredingslova av 1920, måtte hus vere over hundre år, og ha spesiell arkitektonisk eller historisk verdi for å bli freda (Hegard 1994, 90-93). Så sjølv om det var ein aukande skepsis mot å aktivt gå inn for å flytte bygningar, både til museum og til andre stadar, var det lite verne-myndigheitene kunne gjere for å bevare bygningar på sin originale plass når bygningen stod i fare for å rivast. Derfor formidla både riksantikvaren og Fortidsminneforeininga opplysningar om aktuelle bygningar,

og gav praktiske råd til dei kulturhistoriske musea når flytting til friluftsmuseum var det einaste gjennomførbare bevaringsalternativet (Hegard 1994, 90-93).

Motstand mot å flytte bygningar til museum kunne ein også etterkvart finne innad i museumsvesenet. Arne Berg (1917-2012) arkitekt, bygningshistorikar og mangeårig ansvarleg for bygningsssamlinga ved Norsk Folkemuseum, gjorde seg til ein av talspersonane mot flytting av bygningar til museum med utsagnet, "la det straks vera sagt at musea aldri bør gjera opptaket til å flytta hus. Museet må aldri overta det før alle andre bergingsmåtar er prøvde" (Berg 1951, 3). Dette utsagnet frå ein av Norges mest erfarne museums menn, viser tydeleg den haldninga som var i ferd med å utvikle seg mot at museum skulle ta initiativ til å flytte bygningar frå sin opphavslege plassering. Berg får også medhald for sine tankar frå internasjonalt hald. Venezia-charteret frå 1964 leggjer seg på same linje, og forbyr flytting av monument. "The moving of all or part of a monument cannot be allowed except where the safeguarding of that monument demands it or where it is justified by national or international interest of paramount importance" (ICOMOS: International council on monuments and sites 1964, artikkel 7).

Utover mot 1970-talet fekk motstandarane av bygningsflytting hjelp av ein ny museologisk ideologi som sprang ut av 1960- og 70-talets radikale tankegong – *Økomuseumstankegongen*. Økomuseet var ein museumstype og museumsideologi, som hadde oppstått i Frankrike i kjølvatnet av "ny-museologi" rørsla, og som blant anna la vekt på lokal deltaking, flat styringsstruktur og økologi. Eit anna typisk trekk ved økomuseet, var at det ofte hadde ein desentralisert struktur, med fokus på eit større territorium. Det vart lagt opp til at kulturminne ikkje skulle bli flytta, men at dei skulle bli bevart på staden, i sitt rette miljø, og dei skulle gjerne vere i bruk. (Gjestrum og Maure 1988, 11-15, 27) Anne Eriksen skriv i *Museum- en kulturhistorie (2009)*, at sjølv om det er få museum i Noreg som definerer seg sjølv som økomuseum, så har mykje av tankegodset sett store spor i museumsvesenet. Det gjeld spesielt prinsippet om ikkje å flytte hus, men i staden bevare dei der dei står. Eriksen skriv vidare at, "denne tanken gjorde seg også gjeldende i kulturminnevernet mer generelt, og har ført til at museumsdrift og bygningsvern i økende grad har skilt lag." (2009, 108) Ut frå denne korte gjennomgangen er det tydeleg at det å samle inn og flytte bygningar til museum ikkje er like akseptert som det var i starten av friluftsmusea sin opprettingsfase. Men, som eg skal vise i dei neste kapitla, så har ikkje norske friluftsmuseum slutta med denne aktiviteten.

4 Case 1- Samtidsinnsamlingsprosjektet ved De Heibergske Samlinger

Den største grunnen til at De Heibergske Samlinger er ein interessant case i denne oppgåva, er på grunn av det arbeidet som museet gjorde på 1980-talet, som "plasserte museet i fremste rekkje i det nasjonale museumslandskapet" (Aage Engesæter sitert i Avdem og Engesæter 2009, 314). Her satsa dei nemleg stort på dokumentasjon av samtid og nær fortid.

Samtidsdokumentasjon var eit av dei viktigaste nye omgrepa i museumsverda på 1980-talet, eit omgrep med opphav frå Sverige der Samdok-prosjektet vart oppretta i 1977. Samdok står for "SAManslutningen för samtidsDOKumentation vid kulturhistoriska museer" (Nyström et al. 1981, 11). Ein av årsakene til at Samdok-prosjektet vart sett i gong, var utfordringa med at 1900-talet var lite representert i museumssamlingane, spesielt når det gjaldt gjenstandar. Stilt ovanfor den enorme oppgåva med å systematisk skulle dokumentere notida for framtida, vart Samdok-prosjektet oppretta for å fungere som eit styrande organ. Musea i Sverige vart inndelt i ulike grupper, og fekk ulike ansvarsområde som dei skulle samle inn informasjon og gjenstandar frå. Ifølgje etnologane Magnus Gudmundsson (1968-) og Eva Silvén (1949-), var eit viktig mål med prosjektet at samtidsdokumentasjon skulle bli ein langsiktig del av musea sitt vanlege arbeid, i staden for å vere "redningsaksjonar", slik det stort sett hadde vore fram til då (Silvén og Gudmundsson 2006, 6-7).

Olav Aaraas (1950-) som var direktør ved De Heibergske Samlinger på 1980-talet, og som var ansvarleg for at museet starta med samtidsdokumentasjon, fortel om korleis det heile starta. *"Så husker jeg vi skulle en tur til Nordiska museet i Stockholm, og se kva de har gjort for noe der. Så ble jeg tatt med inn i et rom, og der var det masse sånne bokhyller og sånne arkivskuffer og her er det liksom..."* Aaraas fortel at Nordiska museet hadde dokumentert eit hus i samtida ved å ta bilete, teikningar og gjort oppmålingar, samt gjort intervju og samla inn eit par gjenstandar. All denne informasjonen vart imidlertid berre lagra i arkiva eller magasin, og vart ikkje presentert for publikum. Aaraas fortel vidare at dei besøkte eit anna museum som hadde starta med samtidsinnsamling på ein annan måte. Det var Torekällbergets museum i Södertälje utanfor Stockholm.

Der hadde de laget en utstilling som het "Annas 50-tal"⁵ eller noe sånt. Og der hadde de laget et rom, et soverom som var Annas soverom på 1950-tallet, og hvordan hun bodde, og der tingene hennes var, og sånt. Og det syntes jeg var spennende, for da var det plutselig gjenstander, og det var Anna sine, for hun hadde samlet det inn da hun var blitt voksen, og hun hadde gitt det bort, og hadde med bilder slik at de hadde klart å gjenskape det i en sånn kvistleilighet med skråtak.

Ved De Heibergske Samlinger på denne tida, var museet travelt opptatt med å flytte alle museumsbygningane frå Ambla til det nye museumsområdet på Vestreim. I artikkelen "Stella 1987" (2009), skriv Aaraas at "under vurderingen av den nye bygningsmassen ble det klart at museet ikke hadde bolighus fra de siste 150 år" (2009, 92). Ved å få eit overblikk over bygningssamlinga, fann museet altså ut at dei hadde ein potensiell mangel som kunne bli vanskeleg å fylle. Tidlegare hadde De Heibergske Samlinger byrja så smått å dokumentere Sogn si samtid med ei rekkje midlertidige utstillingar, som tok for seg ulike tema. Ei av desse var ei stor ungdomsutstilling, som presenterte seks ulike rom som viste korleis ungdommar hadde budd opp gjennom 1900-talet (Avdem og Engesæter 2009, 314). Under dette prosjektet hadde museet erfart at det var utfordrande å skaffe klede, møblar og anna innbu frå nær fortid. "Med gru gikk det opp for oss at vi var i ferd med å forlate 1900-tallet uten i det hele tatt å ha samlet gjenstander eller på en annen måte dokumentert dette århundret" (Aaraas 2009, 92-93). Å samle inn bygningar frå 1900-talet vart dermed ein logisk konsekvens av avdekkjinga av mangelen i bygningssamlinga. "En videreføring av bygningssamlingen lå derfor snublende nær. Ikke utelukkende for å presentere et hus fra vår egen tid, men som starten på innsamling av et representativt utvalg bygninger fra de siste hundre årene, noe museet altså manglet totalt" (Aaraas 2009, 93).

På denne tida budde Aaraas i eit byggefelt på Kaupanger, og han fortel om ei oppleving han hadde der;

Og så så jeg takene på alle eneboligene og rekkehusene der hvor vi bodde. Så tenkte jeg; søren, her lever vi små mennesker og nå er det 1984-85 eller hva det nå var og dette er viktig. Det er det vi må ta vare på... Så begynte jeg å tenke på at det beste vi kunne gjøre, det var å måtte ha en ramme, vi kunne ikke bare ha et magasin og fylle inn noen sånne småting som vi hadde, det ble bare lappverk. Vi måtte lage et helhetlig miljø, et ordentlig hjem, slik at vi skjønner hva vi har for noe. For da kunne vi samle målrettet innenfor det, og

⁵ E-post korrespondanse med Torekällbergets museum (25.10.2019) gav svar på at utstillinga heiter "Britt - Maries 50- tal" eller Anne Marie Malmgrens flickrum (som ho i virkelegheita heiter) og vart produsert i 1985.

vi kunne fyller opp skuffer og skap og vi kunne henge opp plakater og tøy og alt mulig. Tannbørster og hele greia. Og da måtte vi ha et hus.

I artikkelen "*Stella 1987*", skriv Aaraas at for å skaffe eit hus til museet hadde dei to val. Dei kunne enten kjøpe opp eit hus som allereie var bebudd, og flytte det til museet, det som heile tida har vore den tradisjonelle måten å flytte bygningar til museum på. Eller så kunne dei sette opp eit heilt nytt hus. Det som er fordelene med å flytte gamle bygningar, skriv Aaraas, er at musea ofte får desse bygningane gratis, fordi dei står i vegen for nye byggeprosjekt. Men det var ikkje tilfelle med nyare hus. Moderne hus på den tida kosta over ein million å kjøpe. I tillegg ville det medføre kostnader på nedtaking, merking, dokumentasjon, transport og oppsetting (Aaraas 2009, 93).

Jeg tør ikke engang antyde noen totalkostnad for et slikt prosjekt. Vi måtte i alle fall slå det fra oss. Vi stod da tilbake med løsningen å sette opp et nybygg. Dette var rent økonomisk langt mer realistisk. Et nytt "byggesett" ville koste bare en tredjedel av et ferdig hus. Det ville også bety at vi kunne få adgang til konstruksjonstegninger og materialspesifikasjoner, altså et allerede ferdig utarbeidet dokumentasjonsmateriale. Ikke minst ville vi kunne dokumentere hele byggeprosessen underveis (Aaraas 2009, 93-94).

Aaraas forklarar i artikkelen at på 1980-talet, hadde framveksten av "byggesetthusa" karakterisert bustadbygginga i Sogn og elles i landet. I jakta for å få tak i eit hus, tok museet kontakt med fleire ferdighusfirma for å høyre om dei var interessert i eit samarbeid. Det nyoppstarta firmaet Nordbohus gav positiv tilbakemelding, og kunne levere eit av sine hus til kostpris. For å finne ut kva for eit hus dei burde velje frå Nordbohuskatalogen, tok museet utgangspunkt i byggearealstatistikken for 1985. Statistikken gav museet belegg for å velje ein einbustad med fire rom og kjøkken, som var plassert i skrånande terreng (Aaraas 2009, 94-96). I samtalen med Aaraas fortel han at før museet hadde endeleg bestemt seg for bygningstype, presenterte dei prosjektet på eit nordisk seminar ved De Heibergske Samlinger. På dette seminaret argumenterte museet for kriteria for utvalsprosessen, og val av hustype vart drøfta. Han seier vidare at for museet skilde Stella seg tidleg ut som eit godt alternativ, fordi det oppfylgde alle kriteria, og huset hadde ein passende storleik som gjorde prosjektet overkommeleg. Stella var som sagt eit frittliggjande bustadhus, som var tilrettelagt for å bli bygd på ein skrå tomt. Grunnplanet var rektangulært og huset var på 150 kvadratmeter fordelt over to etasjar. Kjellaretasje i full høgd og hovudetasje, samt eit raustloft i tillegg. Kjellaretasjen er bygd i armert betong, medan huset elles er kledd med ståande panel. Huset

har saltak og opptil fleire verandaer. Stella var også tilrettelagt for husbankfinansiering (Avdem og Engesæter 2009, 256-258).

Museet hadde fått til ein avtale med Sogndal Yrkesskule om at elevane ved bygningslinja skulle sette opp Stella som eit elevprosjekt dersom museet planerte tomten og støypte såle. Stella er bygd etter det såkalla "precut"-prinsippet, noko som vil seie at alle delar av konstruksjonen er ferdig tilskore, merka og levert i pakker klare til samanspikring på byggeplassen. Oppsetjinga av Stella var dermed midt i blinken som elevoppgåve, ettersom det var slike moderne hus som utlærde tømrrarar måtte kunne å setje opp (Aaraas 2009, 94-96). Ferdig oppsett kosta Stella ca. 600 000 kr (Nordstrøm 1992, 22), og museet var avhengig av ein del sponing frå byggebransjen for å realisere bygginga. I tillegg vart prosjektet støtta for 300.000 kr av Norsk kulturråd. Aaraas fortel at han trur at denne løyvinga berre vart behandla administrativt, og ikkje diskutert i rådet, for i etterkant vart det ein del bråk rundt utdelinga av midlane.

Ein utfordring med å byggje nytt og ikkje ta utgangspunkt i ein eksisterande familie, var at museet ikkje hadde noko historie som var knytt til huset (Aaraas 2009, 94). I samband med interiørutstillinga av Stella, tok derfor De Heibergske Samlinger kontakt med andre museum rundt om i landet, og ba dei om å gjennomføre enkle undersøkingar av tilsvarande bygningstype i nærleiken av sine museum, for å få ein viss idè om korleis huset kunne sjå ut ferdig innreidd (Aaraas 2009, 97). For sjølve innreiinga av Stella, vart museet kontakta av ein familie som hadde sett det ferdige huset og som kunne tenkje seg å bygge eit tilsvarande hus. Museet gjorde derfor ein avtale med denne familien om at museet skulle få lov til å kopiere deira innreiing av huset. Familien skulle få eit par år på seg til å "bu seg inn" i huset, før museet kom for å dokumentere innreiinga. I samband med dokumentasjonen av innreiinga, kjøpte museet, så langt det lot seg gjere, møblar frå butikken som var tilsvarande dei møblane som familien eigde. I tillegg kjøpte dei også nokre av møblane direkte frå familien. Formidlinga av Stella vart derfor knytt til denne familien, samt til den generelle bygningshistoria for Sogn og resten av Noreg (Avdem og Engesæter 2009, 317-319).

Bygginga av "Stella" vart starten på eit samtidsdokumentasjonsprosjekt som har resultert i ei avdeling med hus frå 1900-talet ved De Heibergske Samlinger. I denne avdelinga har museet no hus frå 1940-, 1960-, og 1980- talet. (De Heibergske Samlinger)

5 Case 2 – Flytting av gardstunet Taraldrud til Follo museum

Hausten 2016 avgjorde regjeringa at politiet sitt nye nasjonale beredskapssenter skulle byggast på Taraldrud i Ski kommune. Byggestarten vart planlagt til 2018, og senteret skal etter planen stå ferdig i løpet av 2020 (Justis- og beredskapsdepartementet 2017b). I området der det nye beredskapssenteret skulle byggast, stod det eit bevaringsverdig tun som Folkemuseet på Bygdøy tidlig hadde vist interesse for, ved å sørge for at det vart både oppmålt og fotografert (Aftenposten 1932). I reguleringsplanen for beredskapssenteret, står det følgjande om Taraldrud gard;

De historiske bygningene i dagens gårdstun på Taraldrud, er tradisjonelt plassert på en forhøyning i det lokale landskapet der det er fjell i dagen og lite dyrkingsjord. I tunet ligger tre SEFRAK-registrerte bygninger. Dette er et våningshus fra 1787 og en driftsbygning fra 1800-tallet på Taraldrud søndre og et stabbur fra 1802/06 på Taraldrud nordre (Justis- og beredskapsdepartementet 2017c, 68).

Våningshuset var lafta over to etasjar, med ein utvendig svalgong. Fasaden var kledd med panel på tre sider, og hadde nye vindauge, medan svalgongen berre delvis var kledd inn. I konsekvensutgreiinga for kulturmiljø, som er eit vedlegg til reguleringsplanen for beredskapssenteret, vart det slege fast at våningshuset framstod som ein bygning med betydeleg alder, samt at bygningen var relativt lite endra sidan byggjeåret. Stabburet hadde ei tradisjonell form som var representativ for området, og var lafta i ein etasje med saltak. Byggjeåret 1806 var rissa inn i tømmeret over døra, og bygningen framstod som lite endra. Den eine veggen på stabburet var kledd med panel. Driftsbygningen bestod av fire delar; i sør ein lafta fjøs, i midten ein låve i bindingsverk og i nord ein lafta stall samt eit vedskjul. Delar av driftsbygningen var oppført med kamlaft og hadde trekk som var karakteristisk for sveitserstilen (Justis- og beredskapsdepartementet 2017a, 22).

I konsekvensutgreiinga vart gardstunet på Taraldrud vurdert til å ha middels til stor kulturverdi. Grunngevinga for denne verdivurderinga var at Taraldrud var eit heilskapleg kulturmiljø med stor tidsdjupn, der bygningane i tunet låg i sin opphavlege samanheng og med få moderne inngrep rundt (Justis- og beredskapsdepartementet 2017a, 26). Kulturminnevernavingdelinga i Akershus fylkeskommune gikk inn for at våningshuset og

stabburet burde bli bevart på sin noverande plassering, og få eit eigna gjenbruk innanfor politiets nye beredskapssenter. Men, til trass for at Taraldrud hadde ein viktig kulturverdi, stod bygningane i vegen for bygginga av det nye beredskapssenteret, og alle bygningane måtte dermed fjernast. Som eit avbøtande tiltak vart det føreslege at to av bygga, våningshuset og stabburet, skulle bli demontert og flytta til ein annan lokasjon. Det vart oppretta eit samarbeid med kommunane Ski og Oppegård, om å finne ein alternativ lokalisering i nærområdet. Driftsbygningen var i delvis dårleg stand og det vart vurdert som krevjande å flytte han. Det vart derfor bestemt at han skulle rivast, men at han skulle dokumenterast før riving (Justis- og beredskapsdepartementet 2017c, 70).

Midt i denne prosessen, vart avdelingsleiar ved Follo museum, Henrik Smith, merksam på denne saka på eit møte i det lokale historielaget. På dette møtet, vart det snakka om den framtidige flyttinga av bygningane, og mogelegheita for å splitte opp tunet, og flytte dei ulike bygningane til ulike lokalitetar (Ski Historielag 2017). Smith forklarar at han tykte at det var rart at Follo museum, som er ein av dei viktigaste kulturinstitusjonane i området, ikkje hadde fått noko førespurnad om å overta bygningane. Han tok difor kontakt med Ski kommune, for å forhøyre seg om kvifor ikkje museet hadde blitt kontakta i samband med dette flytteprosjektet. Kommunen sa at dei ikkje hadde teke kontakt, ettersom museet var midt oppi ei konkursavklaring, og at det var difor uvisst kven som kom til å ende opp som eigar av samlingane til museet. Smith opplyste kommunen om at denne saka no var avklara, og at museet var interessert i å overta bygningane.

Smith fortel vidare at Follo museum utarbeida eit forslag til å overta bygningane på Taraldrud, og bygge dei opp att på friluftsmuseet på Seiersten. På dette tidspunktet var det berre våningshuset og stabburet som fall inn under det avbøtande tiltaket og skulle flyttast, medan driftsbygningen skulle rivast. Forslaget til Follo museum var derimot å bevare *alle tre bygningane* som ei samla eining, eit tun. Saka var oppe til behandling i styret til Museene i Akershus (MiA). Smith fortel at "*vi legger fram vår plan og visjon ved å overta et sånt tun da. Da er det jo tre bygg selvfølgelig.*" Styret i MiA innvilgar saka, og deretter vart det utarbeida ei avtale mellom MiA og Justis- og beredskapsdepartementet om flyttinga av dei tre kulturhistoriske bygningane til Follo museum (Museene i Akershus, 2018a).

I eit brev til Ski kommune skriv museet følgande; "Vi mener at «Gamle Taraldrud» vil representerer Ski på en flott måte her på friluftsmuseet, og vi ser for oss at «Gamle Taraldrud» blir en viktig arena på museets område. Med flere funksjoner vil den også kunne

formidle Skis lokalhistorie på flere måter og være et sted som lokale krefter og andre interessenter kan anvende til forskjellige formål" (Follo museum 2018a). For Follo museum var dette nettopp ein gylden mogelegheit til å skaffe eit komplett tun frå Ski kommune til friluftsmuseet på Seiersten. Smith fortel nemleg at museet på det noverande tidspunktet ikkje har noko bygningar frå Ski kommune representert ved museet. Dei har heller ingen komplette tun ved museet. Flyttinga av Taraldrud fører også til at museet får eit nytt formidlingsmateriale, og kan formidle andre historiar som dei ikkje har grunnlag for å formidle på noverande tidspunkt. I tillegg ynskjer Follo museum at bygningane i framtida skal kunne dekke fleire områder og kan bli nytta til ulike aktivitetar, som for eksempel møte- og utleigelokale.

Ein annan fordel med å overta bygningane på Taraldrud, seier Smith, var at museet fekk bygningane gratis. I tillegg blir kostnadane til merking, nedtaking, frakt, oppsetjing, og kostnadar for prosjektstyring dekkja av Justis- og beredskapsdepartementet. For museum med begrensa økonomi, så burde dette høyrast ut som eit draumeprojekt, men i etterkant har museet erfart at denne prosessen ikkje har gått slik som dei hadde ønska. Smith fortel i intervjuet at flytteprosjektet møter ein del motstand innad i beredskapsbyggeprosjektet, samt om store utfordringar med å skulle forhalde seg til alle aktørane som er involvert i prosjektet med bygginga av beredskapssenteret. *"En lang rekke, og vi er i bunnen da for å si det sånn. Absolutt. Det merker man hele tiden at man er der nederst. Og på et prosjekt som egentlig bare er i veien. Vi har vært i veien hele tiden. Vi var i veien da vi begynte, og vi er i veien nå."*

Men, den største utfordringa er likevel knytt til uventa problem som har dukka opp undervegs. I konsekvensutgreiinga står det at "våningshus og stabbur på Taraldrud er bygg i relativt god teknisk stand og med fortsatt bruksverdi... spesielt våningshuset på Taraldrud er i dag sjeldent, særlig i en så vidt lite endret form" (Justis- og beredskapsdepartementet 2017a, 32, 23). Våningshuset og stabburet vart altså ifølgje konsekvensutgreiinga vurdert til å vere i god teknisk stand, og hadde vore lite endra opp gjennom tidene. Då ein imidlertid tok av panelet på våningshuset i samband med nedtakinga av bygningen, fekk museet seg ei overrasking. Smith fortel at;

vi har hele den tilstandsanalysen, men den knekker når vi tar av panelet, for hele huset er totalt ødelagt... Det var det best bevarte huset. Et svalgangsbygg fra slutten av 1700-tallet. Fantastisk bevart og alt mulig. Og så får vi panelet av, og det er helt ødelagt. Det er kappa alle hjørnekasser. Alle stokkene. Hull i vegger. Kappa hull. Satt opp nye bjelkelag med

isolasjon og stenderverk noen steder. Hele endeveggen er borte oppe i andre etasjen, det er bare stendere. Ja, og så vidare.. Så plutselig er det huset egentlig ganske dårlig.

I ein befaringsrapport blir det vurdert at "en eventuell restaurering av våningshuset vil kreve en svært stor andel (anslagsvis rundt 50 %) utskifting av tømmer" (Bygningsvernhuset 2018, 3). Noko av grunnen til dette er at skadane på bygningen er spreidd rundt i heile huset, og tidligare reparasjonar og ombyggingar, knytta til ein tidlegare flytting av bygningen til Taraldrud, har vorte gjort med heilt andre teknikkar og materiale enn det opphavlege. Rapporten avsluttar med å stille spørsmål om ressursbruken ved ein restaurering av bygningen kan forsvare det som ein står att med av originalt materiale i den kulturhistoriske bygningen (Bygningsvernhuset 2018, 3).

Smith fortel at "*ingen ville svare på om dette var så dårlig at det burde kastes, men vi måtte demontere det, sånn at man eventuelt kunne sette det opp igjen*". Han fortel at bygningen vart merka, målt opp og dokumentert med bilde. Materiala frå huset vart tatt vare på ei stund, men etter kvart vart det teke ei avgjerd om at bygningen var i for dårleg stand til at ein skulle prioritere å setje den opp att. Bygningen vart deretter kassert. Smith fortel vidare at den eine veggen på stabburet som var dekkja av panel også var roten, og vil måtte bli lafta på nytt. Det same gjaldt fjøsdelen på driftsbygningen. Smith fortel om fjøsen at den "*var pill råttent. Vi kunne ikke gå inni den, den var så dårlig.*" Fjøsen er dermed blitt både fotografert og dokumentert. Originalmateriala er kasserte, og fjøsbygningen skal rekonstruerast.

Før det vart avdekka at våningshuset var i for dårleg stand og kassert, så var det eit ynskje om å gjere huset om til eit slags fleirbrukshus. Smith fortel at;

tanken var jo egentlig at vi hadde lyst til å gjøre det om til et slags hus for historielagene, og at de kunne bruke det som et slags brukshus. Møter og slikt, sånn at de slapp å ha det her inne i butikken vår, og vi hadde hatt et eget alarmsystem der borte. Slik at vi kunne hatt et flerbrukshus. Det er noe vi mangler. Så det var egentlig tanken.

I tillegg var det planar om at våningshuset også kunne bli brukt til overnatting for spesielle gjester til museet, samt for handtverkarar som er på kurs hos Akershus bygningsvernssenter og som jevnleg har behov for overnatting. Bygningsvernssenteret er ein del av MiA og har verkstadlokale på Follo museum. Dette ville vore ein praktisk ordning, i tillegg til at det ville generere ekstra inntekter for museet (Follo museum 2018c). Både i våningshuset og i driftsbygningen planla museet å ha innlagt vatn og avløp til gjestetoalett og enkle

kjøkenfasilitetar. Smith forklarar at museet har planar om å bruke driftsbygningen til utstillingar, samt at delar av driftsbygningen kunne blitt innreia slik

at vi kunne leie det ut til selskap og slik, sånn at vi kunne tjene noen penger på det også. Så kunne dette (våningshuset) være til historielagene og så kunne man prøvd å få til et ganske levende tun her da. Og så fjøset håpa vi på å gjøre om sånn at man ha det til skoleklasser. Sånn at man kan ta inn skoleklasser for å begynne undervisning der.

Etter at museet oppdaga at den eine stabbursveggen var dårleg, så er det blitt formulert ein ny, forholdsvis radikal idé ved museet. Smith fortel at;

stabburet skal opp med en ny vegg, og så vurderer vi å bytte den ut etterpå. Kapple hull i den veggen vi har lafta og sette inn en stor glassrute, for å bruke den som en utstillingsarena på kveldstid. Lokale kunstere kan ha utstilling der, for å bruke det til noe annet enn til et nytt hus på tomta som er et stabbur som vi allerede har. Da kan vi formidle hvordan konstruksjonen er innvendig, man kan vise hvordan man brukte et stabbur før, altså da kan man gjøre mye mer.

Nettopp desse planane gjer at Taraldrud prosjektet er ganske unikt i museumssamanheng. For det fyrste er det snakk om å flytte verneverdige bygningar til museum, og for det andre så har museet nokon originale idear for den vidare bruken av bygningane. Dei fleste historiske bygningar som er flytta til museum, står oftast tomme eller så er dei innreia og brukt til formidling. Nokre museum har enkelte bygningar som dei for eksempel brukar til utleige, men eg vil tru det er langt mellom museum som har planar som medfører like store inngrep i bygningane. Utfordringa for Follo museum no, er at dei likevel ikkje får eit komplett tun som dei hadde sett føre seg. Dei kan sette opp att driftsbygningen og stabburet, men våningshuset er kassert, så det kan aldri bli eit komplett tun likevel. På situasjonsteikninga er det teikna inn eit hus, men vidare blir det ein prosess for å finne ut korleis dei skal skaffe dette huset. Skal dei bygge ein kopi, eller flytte ein annan bygning til Taraldrudtunet for å behalde "tunkjensla"? Situasjonen rundt dette er usikker, og Henrik Smith slår fast at "*vi hadde en drøm om å få tre bygg, nå har vi en drøm om å kanskje reise to.*"

6 Kva val tek musea når innsamla bygningar skal (att)reisast på museet?

6.1 Restaureringsideologi

Når museum skal reise, eller atreise bygningar på museumstomta, så er det mange val musea må ta i samband med oppsetjinga. Med tanke på Stella, som vart bygd opp som nybygg på De Heibergske Samlinger, fell ikkje bygningen inn under noko restaureringsprinsipp, men vart reist etter dei byggemetodane som var gjeldande på denne tida. Men, dersom det er snakk om bygningar som fyrst er vorte flytta, slik det oftast er, så må musea ta avgjerda om korleis bygningane skal setjast opp att, restaurerast og presenterast for dei besøkande. Sten Rentzhog har synt at det lenge var tradisjon for å setje opp bygningar på museum etter rekonstruksjonsprinsippet. Han skriv at "vid flyttingen tog man bort spåren av senare förändringar, och ansträngde sig att återge dem deras förmodat ursprungliga utseende" (Rentzhog 2007, 297). Ifølgje Rentzhog var det altså vanleg prosedyre for musea å fjerne spor av endringar frå seinare tider og deretter rekonstruere bygningen til eit tidlegare tidspunkt. Denne måten å arbeide på, skriv Rentzhog, hadde vore vanleg sidan opprettinga av dei fyrste friluftsmusea og det var framleis vanleg rundt midten av 1900-talet. Rentzhog har framheva det påfallande i at friluftsmusea på denne tida insisterte på å bruke restaurasjonsprinsipp som stamma frå 1800-talet, og som kulturminneforvaltninga var byrja å sjå på som gammaldags og antikvarisk (2007, 297).

Rundt 1940 byrja det å skje ei endring i korleis musea valde å setje opp att bygningane. Ifølgje Rentzhog, var arkitekt Arne Ludvigsen ved Frilandsmuseet i København den fyrste personen til å sjå andre løysingar. "Han ville visa hur byggnaderna präglats av olika tidsperioder och ville därför bevara alla skevheter, slitage och andra spår av hur man levt i husen" (Rentzhog 2007, 297). Dette var altså fyrste steget på ei dreining mot oppattsetjing etter historisk ekvivalens-prinsippet for musea, eit restaureringsprinsipp som allereie var vorte vanleg å nytte i kulturminnevernet (Christensen 2011, 54). Arne Lie Christensen skriv at tradisjonen med å tilbakeføre bygningen til det "oppinnelege" har ein tendens til å skape eit

statisk bilde, og gjer det umogeleg å lese bygningen sin historie. Medan oppsetjing etter ekvivalensprinsippet på si side, bevarer alle fysiske spor av *heile bygningen sin historie*, og gjer at opplevinga av bygningen blir meir ekte og atkjenneleg (Christensen 1995, 22). Rentzhog har påpeikt at dette skiftet i bruken av restaureringsprinsipp hende omtrent samstundes med at det vart eit auka fokus på autentisitet. Ein innsåg at det var betre å vise ein ekte bygning frå 1800-talet, enn ein rekonstruert bygning frå 1500-talet, og at alle fysiske spor kunne fortelje noko om historia til bygningen (Rentzhog 2007, 297).

Når dette er sagt, kan det sjå ut til at eit tredje restaureringsprinsipp er byrja å gjere seg gjeldande i museumsvesenet. Tilslutningsprinsippet, altså at endringar på ein bygning kan ta form etter formspråket frå samtida, har ei god stund vore ein akseptert del av kulturminnevernet (Christensen 2011, 54). Ideen til Follo museum om å lafte opp den rotne stabbursveggen, for så å kutte ut eit stort hòl og setje inn eit stort vindaug er, etter mitt syn, eit teikn på at dette restaureringsprinsippet også er på veg inn i museumsvesenet. Henrik Smith er klar over at dette er ein uvanleg idé av eit museum, og han seier at "*noen vil sikkert reagere og si at dette er hærverk, men samtidig så får man formidla masse nytt da.*" Smith har rett i at dette er eit utradisjonelt val for eit museum å ta. Men, for å snakke til museet sitt forsvar, vil det ikkje bli noko fysisk inngrep i det autentiske materialet på stabburet ved å skjære ut eit hòl i veggen, fordi veggen som vindaugsholet skal skjærast ut i, er nylafta. Utfordringa med denne tanken er derimot at den provoserer vårt syn på korleis eit stabbur frå 1800-talet på eit museum skal sjå ut. Til gjengjeld er det heller ikkje noko enkel løysing på korleis ein kan nytte tilslutningsprinsippet i kulturminnevernet. Arne Lie Christensen har skrive om dette at "*i tillegg kommer spørsmålet om hva vi kan gjøre av inngrep for å tilpasse en gammel bygning til praktisk bruk, og dessuten hvor store friheter vi kan ta oss når vi føyer nye elementer til de gamle*" (2011, 58).

Planen til Follo museum, som ved fyrste augekast kan verke litt drastisk, er faktisk ikkje like radikal som ein skulle tru. Mattias Bäckström har i si bok påvist at museum har lange tradisjonar med å ta seg friheiter med antikvariske bygningar på grunn av formidlingsomsyn. I 1885 vart Berdalsstabburet gjenreist på Bygdøy i samlinga til Oscar II. Bäckström skriver at "*denna historiska byggnad omskapades nämligen till en utställningspaviljong och förseddes bland annat med takfönster för at kunna erhålla erforderligt ljus till föremålsupställningarna*" (2012, 101). Her valde ein altså å skjære ut eit hòl i taket på den antikvariske bygningen for å skape eit utstillinglokale med overlys. Det

verkar heller ikkje til at dette var problematisk, snarare tvert imot. Yngvar Nielsen (1843-1916), leiaren av etnografisk museum skriv at det på denne måten "...er tilveiebragt fornødent Lys" (Nielsen sitert i Bäckström 2012, 101).

Det er også nettopp formidlingspotensialet som Smith trekkjer fram som incentiv for å setje inn vindaug i stabbursveggen. "*Det man kan, er at man kan formidle selve laftekulturen, ved at man har lafta nytt, og det kan man vise fram.*" Smith argumenterer for at formidlingspotensialet er stort, ved at ein på ein betre måte kan syne fram både innsida og utsida på ein gong. Han legg også vekt på at denne bygningen kan fungere som ein verkstad for kunstnarar, som kan sitje der inne og arbeide. Han seier at "*vi kan ha fotoutstilling, vi kan vise frem gjenstander fra samlingen, og vi kan gjøre det hele døgnet, for det blir et vindu, og dette blir en fin veg å gå.*" Parallellen mellom takvindaug på Berdalsstabburet og vindaugsplanane til Follo museum er tydeleg. I begge tilfelle er det klart at sjølv om bevaringa av bygningen er viktig, så veg formidlingsaspektet tyngre.

6.2 Autentisitet

Tett knytt til debatten om kva restaurasjonsprinsipp musea har funne det mest rett å bruke, ligg også debatten om autentisiteten til bygningen som skal setjast opp, eller setjast opp att. Lars Roede skriv i artikkelen, "*Autentisitet i friluftsmuseene*", at fram til 1990 var det vanleg standard at kulturminnevernet i det lengste prøvde å bevare alt originalt materiale på ein bygning, "ut fra den oppfatning at dets verdi er summen av enkeltdelenes verdi" (2010, 174). Ein av metodane som har vore nytta for å ta vare på mest mogeleg autentisk materiale, er spunsing. Det betyr at ein fjernar alt råte treverk på ein bygning, og set inn nytt friskt trevirke i dette området i staden for. Områda der ein har spunsa inn nytt materiale vil vere synlege på bygningen, men dette har ein godteke, fordi målet ofte har vore å ta vare på mest mogeleg autentisk materiale, og spunsing er ein av metodane som best bevarer den materielle autentisiteten til bygningane (Roede 2010, 174).

På Follo museum er oppattsetjinga av driftsbygningen⁶ frå Taraldrud så vidt i gong. Slik situasjonen er no i hausten 2019, så er tomten vorten planert, det er blitt sett opp holdsteinsmur, og botnsvillene er lagt oppå muren. Henrik Smith fortel at bygningane på Taraldrud vart plukka ned i mars 2018, av handverkarar frå Follo museum og

⁶ Driftsbygningen bestod som tidlegare nemt av fire delar; i sør ein lafta fjøs, i midten ein låve i bindingsverk og i nord ein lafta stall samt eit vedskjul. (Justis- og beredskapsdepartementet 2017a)

restaureringshandverkarar frå Stokk og Stein, ei laftebedrift i Lom. Det er dei same handtverkarane som tok ned bygningen som no skal setje den opp att på museet. I tråd med gjeldande restaureringsprinsipp og autentisitetssprinsipp, har ein teke vare på alt det materiale som ein kan, slik at oppsetjinga av driftsbygningen blir gjort med mest mogeleg autentisk materiale. Om låvedelen på driftsbygningen seier Smith at; "*kvaliteten på låven er kjempefin, panelet er litt dårlig, eller værslitt om man kan si det sånn.*" Han held fram med å seie at noko av treverket nok er rote, men at handverkarane vil fjerne det rotne treverket, og spunse inn nytt materiale der det trengs.

Spunsing er ein metode som blir nytta på lik linje i kulturminnevernet og museumssektoren. Lars Roede skriv i artikkelen sin, at haldninga om å ta vare på mest mogeleg av det autentiske materialet, har ført til at ved nokre friluftsmuseum står det bygningar som har veggjar som ser ut som lappeteppe, på grunn av at veggane er vorte utsett for alt for mykje innspunsa materiale. Roede påpeiker at slike veggjar ikkje gir eit realistisk bilete av korleis desse bygningar såg ut før i tida. Han skriv vidare at våre forfedre sjeldan dreiv med spunsing, men heller skifta ut heile stokken om det var behov for det (Roede 2010, 175). Det å skifte ut heile stokkar i staden for å spunse inn nytt materiale, vert i dag gjerne kalla for "bondens metode". Ein som har slege eit slag for denne metoden er Einar Engen, kontorsjef i Kulturminnefondet. Han skriv blant anna i artikkelen, "Bondens metode- et alternativ", at tapet av kulturminne i Noreg er for høgt og at "ved istandsetting må det ideelle ikke bli det godes fiende" (Engen 2018). I denne teksten argumenterer han for at "bondens metode" i somme tilfelle er meir hensiktsmessig å bruke, så lenge det kan føre til at heilskaplege bygningsmiljø blir bevart for framtida. Også i museumsvesenet er det stemmer som argumenterer for å nytte "bondens metode" ved restaurering av museumsbygningar, sjølv om det går ut over den materielle autentisiteten på bygningen. Kulturhistoriker Terje Planke skriv i ein artikkel i *Museumsbulletinen* om oppattsetjinga av ein stall på Norsk folkemuseum, der det var mykje råteskader, som vart erstatta ved bruk av "bondens metode". Planke skriv at "vi legger her større vekt på å etablere autentiske strukturer, finne riktige materialer og å dyrke de opprinnelige håndverksprosessene snarere enn å forsøke å bevare mest mulig av de autentiske fragmentene på sin opprinnelige plass" (2013, 7). Også Lars Roede er forkjempar for denne metoden, og skriv i sin artikkel, at ved å erstatte øydelagde delar med eksakte kopiar på eit tidlegare tidspunkt, kan ein arkivere det autentiske kjeldematerialet for framtidig forskning (2010, 175). Ved å bruke "bondens metode", vil ein altså kunne restaurere bygningen

slik at den behold sin strukturelle styrke, og visuelt ser korrekt ut, samstundes som ein er tru mot bygningens historiske verdi, ved å bevare det autentiske kjeldematerialet på magasin.

Når det gjeld oppattsetjing av låven på Follo museum, seier Smith at dei no fyrst skal reise bindingsverk-konstruksjonen for så å setje på att det originale panelet utanpå bindingsverket. Deretter ynskjer museet å isolere låven slik at han blir meir funksjonell, og kan nyttast av besøkande på vinterstid. Men, samtidig seier Smith at museet ynskjer at den originale bindingsverk-konstruksjonen skal vere synleg på innsida av bygningen, etter at den er isolert, då sjølve konstruksjonen av låven er eit av dei mest interessante trekka ved bygningen. Smith forklarar at låven er av ein type som sjeldan blir bevart ved museum, fordi friluftsmusea tradisjonelt har teke vare på dei eldste låvane, medan denne låven er frå 1890-talet. Han seier at *"hele den låven er bindingsverk, som er kjempeflott med franske låser og er helt fantastisk."* Ettersom det er innsida av bygningen som er mest interessant å bevare, har museet bestemt å leggje vindsperre, isolasjon og nytt panel utanpå det originale panelet. Husveggen på låven vil derfor ikkje bli 100 % autentisk slik som den var, men på denne måten vil museet bevare den autentiske bygningskonstruksjonen og det autentiske panelet på innsida av bygningen, medan utsida av bygningen vil bli rekonstruert så nøyaktig som mogeleg med nye materiale.

Her er det relevant å trekkje parallellar til Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum. Ifølgje Lars Roede, vart bygningskonstruksjonen i denne murgarden bygd opp att med ny tegl og med nye betongdekke, i staden for det originale bjelkelaget av tre. Konstruksjonen som er inni veggen i Wessels gate 15, er i mindre grad utført prosessuelt og materielt autentisk, medan alle synlege overflater er rekonstruert visuelt autentisk, og så langt det gjekk prosessuelt autentisk (Roede 2010, 181). Ved å isolere låven, vil den indre bygningskonstruksjonen, på same måte som Wessels gate 15, vere mindre autentisk enn det var originalt. Innsida av låven vil bli den delen av bygningen som er mest autentisk, både materielt, prosessuelt og visuelt. Utsida av låven vil bli lite materielt autentisk, men vil bli utført prosessuelt autentisk, slik at den kjem til å *sjå* visuelt autentisk ut (Roede 2010, 176). Ettersom at det panelet som vil bli ståande på utsida er nytt, vil låven bli sjåande ut slik som den var då den var nybygd i 1890. Smith seier at dei deretter kan velje å la panelet gråne naturleg eller eventuelt framskande prosessen ved å beise låven med jernvitrol, slik at panelet på utsida etter kortare tid ser ut til å vere like gammalt som det autentiske materialet på innsida av låven (treboden.no 2018).

Arne Lie Christensen skriv om materiell autentisitet at; "en bygning - eller de enkelte delene av den- vil ha stor materialautentisitet dersom materialene er like gamle som bygningen" (2011, 212). Ein uventa fordel med å reise eit nybygg på museum er derfor at ein er sikra at bygningen er autentisk. Olav Aaraas forklarar at ein om Stella kan seie at "*... i og med at det er bygget tvers i gjennom fra bunnen av i sin egen tid, så er det hundre prosent autentisk. Altså hele bygningen. Huset er hundre prosent autentisk, og malingen både innvendig og utvendig, tapetene og alt det der er autentisk fra sin tid.*" Stella har i utgangspunktet ikkje noko historisk verdi, fordi det vart bygd opp som eit nybygg på museum. Men, bygningen vil få historisk verdi, i kraft av å vere ein representasjon for 1980-talets byggeskikk. Materiala som er brukte i Stella har derfor heller ingen historisk verdi, til samanlikning med andre museumsbygningar frå tidlegare århundre, men dei er likevel hundre prosent autentiske for si tid.

Ettersom at Stella ikkje fyrst er vorte teken ned, frakta og flytta, har ein også hindra tap av materiell verdi og autentisitet. Museum som flyttar bygningar i dag har mange fleire måtar å flytte bygningane på enn ein hadde tidlegare. I dag kan bygningane enten plukkast ned på tradisjonell måte, eller dei kan delast opp i større bitar eller behaldast heile, for så å bli flytt med krane og lasteplan, og deretter bli sett saman att på museet (byggforsk.no 2017). Olav Aaraas vart etter tida ved De Heibergske Samlinger direktør på Maihaugen i 1993. Her tok han initiativ til å bygge opp ein 1900-tals samling ved museet, med hus frå kvart tiår. Han fortel i intervjuet at huset som skal illustrere 1970-talshuset på Maihaugen, er eit ferdighus frå husprodusenten Moelven, som vart flytta i samband med utbygginga av Gardemoen. Aaraas fortel at denne typen ferdighus bestod av ulike modular, som gjorde det enklare å flytte bygningen, utan unødvendig tap av autentisitet.

Det var jo helt uforandret inni vet du, tapeten og sånn var jo levert fra fabrikk, det var ferdig tapetsert når det kom og så bare klikket man elementene sammen. Fordelen med det da, og fordelen med å bygge nytt slik som vi gjorde i Sogn, var at vi hadde originalmaterialer, alt var originalt slik som det var, materialbruken, valg av vinduer, glasstyper, maling og beis og isolasjon alt det der var alt riktig og vi visste det var riktig og ikke forandret på. Det var det samme med det Moelvenhuset. Så det var ikke gjort noe med i det hele tatt, og det kunne flyttes og settes sammen igjen, og ingen kunne se at det hadde vært tatt fra hverandre i det hele tatt.

Aaraas fortel vidare at;

jeg mener også at de husene på Maihaugen som ble flyttet og som ble saget i to og som ble satt sammen igjen, at de er helt uendret inni, i forhold til gamle hus som ble tømret helt ned og som ble skifta ut det som var råttent og hogd inn nye og sånt. Da har man mistet ganske mye autentisk i de, mye mer enn det vi gjorde i den prosessen vi hadde nå (med Stella). Jeg ser ikke noe autentisitetetsproblemer med det, slik som jeg ser på det da.

Ved å setje opp eit nybygg på museet var De Heibergske Samlinger altså sikra at dei hadde full kontroll over prosessen. For det fyrste var dei garantert at bygningen var materiell autentisk, ved at byggemateriala var frå si eiga tid, og at bygningen ikkje hadde vore flytta. For det andre var dei sikra at oppsetjinga av Stella føregjekk prosessuelt autentisk etter byggjemetodar frå samtida (Aaraas 2009, 94-97).

I samband med oppsetjinga av låven, vurderer Follo museum å kontakte den lokale byggfaglinja og kanskje prøve å få til eit samarbeid med dei, slik at elevane kan vere med å setje opp låven. På denne måten kan museet vere ein arena for å formidle gamle handverksteknikkar og immaterielt kulturarv. Dette er ein parallell til oppsetjinga av Stella på De Heibergske Samlinger, der det var elevar som stod for oppsetjinga av bygningen på museumsområdet. Follo museum må også lafte opp ein ny vegg på stabburet, når det skal gjenreisast på Seiersten. Smith seier at dette kan vere ei fin oppgåve å bruke som arbeidsoppgåve for eit laftetekurs for Akershus bygningsvernsenter, som ofte arrangerer kurs i lafteteknikk for handverkarar. Ved at laftinga av denne nye stabbursveggen kan bli ein del av ei kursrekke hos bygningsvernsenteret, er museet garantert at arbeidet som blir gjort med den nye veggen blir utført prosessuelt autentisk, slik som det originalt vart gjort (Roede 2010, 175).

6.2.1 Verdien av kopi⁷ på museum?

Proessen med å demontere bygningane på Taraldrud baud som sagt på ein del overraskingar. Ein roten fjøsdel, ein roten stabbursvegg og eit våningshus med for store endringar og manglar. Follo museum har allereie bestemt at fjøsdelen skal rekonstruerast på grunnlag av bilete, teikningar og oppmålingar. Våningshuset er ein større utfordring. Som sagt har museet fleire moglegheiter. Dei kan enten flytte ein annan bygning til museet og plassere denne på staden til våningshuset, eller så kan dei lage ein kopi på grunnlag av den dokumentasjonen

⁷ I denne oppgåva nyttar eg både omgrepa *kopi* og *rekonstruksjon*, om kvarandre, og vel å forstå meiningsinnhaldet i begge omgrepa som kopi. For meir informasjon om ulike meiningsinnhald til desse begrepa, sjå (Roede 2010, 170).

som dei har. Henrik Smith fortel at "det er et bygg i Drøbak, et husmannshus, som vi har fått, som vi kanskje kan flytte inn der. Men da ødelegger vi jo Taraldrudtunet på en måte. Da bryter vi opp tanken om at vi skulle vise frem Taraldrud." Som eit resultat av synfaringa der det vart avdekka store manglar ved bygningen, vart det bestemt å dokumentere bygningen med eit høgare detaljnivå enn fyrst planlagt (Bygningsvernhuset 2018, 3). Derfor har Follo museum eit grundig dokumentasjonsgrunnlag av bygningen, noko som utgjer eit verdifullt kjeldegrunnlag dersom det blir vedteke å lage ein kopi.

Men, ordet "kopi" er eit betent ord i museumsvesenet. I den nyleg publiserte boka *Museums as cultures of copies: the crafting of artefacts and authenticity* (2019), blir det tidleg slege fast at det er få institusjonar som er meir ømfintlege til kopiar enn museum. Verda i dag er full av masseproduserte kopiar, og midt i dette står musea fram som ein arena som legg vekt på autentisitet, historiske spor og det som er *ekte*. Den tidlegare direktøren ved The Metropolitan Museum of Art i New York beskriv musea si rolle i samtida med desse orda; "Museums provide places of relaxation and inspiration. And most importantly, they are a place of authenticity. We live in a world of reproductions - the objects in museums are real" (Brenna, Dam Christensen, og Hamran 2019, 1). Musea er altså ein plass for autentiske gjenstandar, men samtidig har *Museums as cultures of copies* som føremål å vise at bruken av kopiar er, og har vore, ein integrert del av museumsarbeidet.

Dersom ein ser langt nok tilbake, er heller ikkje friluftsmusea ukjende med kopiar av bygningar. Lars Roede har påpeikt at heilt frå starten av, nytta Hans Aall kopiar av bygningar på Folkemuseet. Medan husa frå landsbygda var originale tilflytta hus, hadde Aall ein heilt annan idè når det gjaldt bygningar frå byen. Ifølgje Roede skulle desse bygningane "...ikke være originale gamle hus, men kopier av gode, representative bygningstyper" (2010, 169). På grunn av trusselen om riving av dei eldste byhusa i Oslo, forandra etter kvart Aall meining og byrja å flytte originale byhus til museet. På spørsmålet om kvifor Aall i fyrste omgang ynskte å la bykulturen bli belyst ved hjelp av kopiar, skriv Roede at Aall meinte at byhusa ofte var blitt endra og påbygd og at dei derfor var vanskelegare å datere enn laftehusa. Byhusa var også meir komplisert samansett og derfor vanskelegare å flytte, utan at det medførte store tap av autentisk materiale (Roede 2010, 169-170). Ein interessant konsekvens av Aalls tidlege praksis som Roede peikar på, er at Aall sin bruk av kopierte byhus ville ha utelukka medlemskap i Forbundet av europeiske friluftsmuseer, AEOM.⁸ I deira erklæring om

⁸ AEOM- The Association of European Open Air Museums, vart stifta I 1966.

friluftsmuseum, som vart revidert i 1982 og godkjent av ICOM⁹, står det følgjande i paragraf 7; "Kopierte bygninger bør ikke brukes i friluftsmuseer, unntatt når originalene ikke lar seg flytte, som f. eks. sivhytter, hus av stampeleire, bygninger med ekstremt kort levetid, osv. I et friluftsmuseum er disse akseptable bare når de nøye tilsvare originalen" (Roede 2010, 170).

Aall sin bruk av kopiar ved Folkemuseet viser at det tidleg har vore openheit om å nytte kopiar av bygningar på friluftsmusea, sjølv om meir moderne vedtekter har prøvd å avgrense denne bruken. Den siste tida kan det derimot verke som om kopien har vorte meir akseptert ved musea. *Museums as cultures of copies* slår fast at musea er læringsinstitusjonar, og kopien er på mange måtar eit utmerka pedagogisk reiskap (Brenna, Dam Christensen, og Hamran 2019, 2). Spesielt Lars Roede har løfta fram kopien som pedagogisk verkemiddel. I 1992-94 bygde Folkemuseet "Saga-stua", ein kopi av ei årestove frå Setesdal, på friluftsmuseet. Ideen bak dette prosjektet var basert på praksisen om at museum flyttar gamle bygningar til museum, fyller dei med gamle ting, og samstundes formidlar at "slik var det i gamle dagar". På denne måten, skriv Roede, kan besøkjande få ein feiloppfatning om at folk i gamle dagar omgav seg med antikvitetar. "Saga-stua" er ein prosessuelt autentisk konstruksjon, og byggeprosessen vart videodokumentert. Resultatet er ein kopi av ein museumsgjenstand, som derfor kan brukast meir fritt, noko som opnar opp for mange formidlingsmoglegheiter (Roede 2010, 180-181).

Erkjenninga av at kopiar kan vere nyttige pedagogiske hjelpemiddel for museum gjer det kanskje lettare for Follo museum å kunne argumentere for å bygge ein kopi av våningshuset på Taraldrud. Henrik Smith fortel at dei i fyrste omgang ynskjer å søke midlar til å bygge ein kopi, for å behalde Taraldrud-tunet som eit tun, slik at ikkje Taraldrud skal bli som eit heilt vanleg friluftsmuseumstun, med bygningar flytta saman frå forskjellige plassar. "*Det idelle hadde vært å fått til en rekonstruksjon*", seier han. Men å byggje ein kopi av våningshuset vil naturleg nok ikkje bli heilt billeg. Smith fortel vidare at for å få realisere dette, "*da må vi jo prøve å jobbe inn mot Ski og Oppegård og høre om de kan vere interesserte i å få det (våningshuset) på plass.*"

⁹ ICOM- International Council of Museums, stifta 1946.

7 Kvifor vel museum å samle inn og flytte bygningar til museum i nyare tid?

I denne teksten har eg trekt fram to museum som har samla inn bygningar i nyare tid, men på svært ulike måtar. Det eine museet samlar inn bygningar frå samtida, medan det andre museet samlar inn eldre kulturhistoriske bygningar. Begge desse innsamlingsmåtene eksisterer på same tid, og den eine måten å samle på utelèt ikkje nødvendigvis den andre, men er uttrykk for ulike samlingsstrategiar. Det finst også andre metodar enn å flytte bygningar til museumsområda, som musea tek i bruk når dei arbeidar med samlingsforvaltning av bygningar. Blant anna er det fleire museum som har bygningar i samlingane sine som ikkje står på museumstomta, men som står "utanfor gjerdet". Musea kan stå både som eigar og driftsansvarleg av desse bygningane. Dei kan vere registrerte i musea sin database med oppmålingar, bilete og bakgrunnshistorie, og samtidig stå in situ. Begge mine casemuseum har slike bygningar utanfor museumsområdet. De Heibergske Samlinger fekk i 1987 eit lite småbruk – Eidet, som vart testamentert som gåve til museet (Engesæter et al. 2012). Follo museum har blant anna Roald Amundsens heim "Uranienborg" som ligg på Svartskog i Oppegård kommune (Museene i Akershus 2018b). Dette er ei form for desentralisert museumssamling som stammar frå økomuseumsmodellen (Gjestrup og Maure 1988). Samtidig er dette også meir i tråd med den generelle tendensen i kulturminnevernet, med å la bygningane bli bevart på staden og ikkje flytte dei, for å forhindre tap av materiell verdi og autentisitet.

Sjølv om Follo museum i desse dagar er involvert med å flytte bygningar, har dei tidlegare vist restriksjonar i tråd med økomuseumstankegangen. Same året som økomuseumsboka (1988) kom ut, skreiv Eirik Aas jr., som var formann i Follo historie- og museumslag, følgjande i ein artikkel i Follominne; "Laget ser i øynene at det ikke er riktig å prøve å flytte mest mulig av Follo's fysiske kulturarv til Seiersten. I tråd med moderne såkalte økomuseumsprinsipper tas det derfor sikte på å få i stand et nett av supplerende bevarte historiske miljøer rundt i bygdene" (Aas jr. 1988, 113). Follo museum var altså tidleg ute med å vedkjenne seg tankesettet rundt økomuseumsmodellen, og stille spørsmålsteikn ved om det

var rett å halde fram med å flytte bygningar til museum. To år seinare skriv museumsstyrar ved Follo Museum, Hege Bodahl, at;

En ting er at det rent praktisk er grenser for hvor mye som skal flyttes til en museumstomt. Mer prinsipielt er spørsmålet om hvor riktig det er med slike flyttinger, ut over det å berge ting for ettertiden som ellers ville forsvinne. Flyttinger fører alltid til at noe går tapt av det miljø eller den sammenheng huset/objektet hørte hjemme i på sitt opprinnelige sted. Gjenskapningen på museumstomten vil alltid ha noe "konstruert" ved seg og kan ikke vise hele dokumentasjonsfylden fra før flyttingen (Bodahl 1990, 272).

Bodahl skriv vidare at "i stedet for å flytte utvalgte elementer fra sammenhengene de inngikk i, og gjenskape dem i nye rammer, blir oppgaven primært å bevare de verdifulle elementene i denne arven på sitt opprinnelige sted og i uforvanskede miljøssammenhenger" (Bodahl 1990, 272). Nesten 30 år seinare blir bygningane på Taraldrud reist på friluftsmuseet på Seiersten, og alle tankar om å unngå å flytte bygningar ser ut til å vere gløynde. Å flytte bygningar til museumsområdet, eller å bevare bygningar in situ, er derfor to ulike metodar som musea nyttar i arbeidet med innsamling og forvaltning av bygningssamlingane sine på. Som eksempla mine viser, kan musea nytte begge desse metodane på same tid.

7.1 Bevaring - Representasjon - Formidling

Ein av hovudgrunnane til at ein byrja å flytte bygningar til friluftsmusea mot slutten av 1800-talet, var som sagt for å *bevare* dei for ettertida, ettersom mykje av den eldre busetnaden var i fare for å bli riven og bli erstatta med nyare bygningar (Hegard 1984, 14, 37). Anne Eriksen har slege fast at dette var knytt opp mot ein "forestilling om at musealisering i seg selv betydde bevaring" (2009, 146). Men, i våre dagar er ikkje bevaring eit like sterkt argument for å flytte bygningar til museum, som det var tidlegare. Dette er hovudsakeleg fordi eldre bygningar har fått ein sterkare vernestatus i kulturminnevernet, og at det derfor ikkje er nødvendig å flytte bygningar til museum for å bevare dei (Riksantikvaren 2019). Dette har vidare ført til at samlingsstrategiane ved musea har endra seg. Anne Eriksen har påpeika at det tidlegare råda ei forestilling om at gjenstandar som vart samla inn til museum var sjeldne, eller i alle fall var på veg til å bli det, "og at denne sjeldenheten hadde å gjøre med alder og historie" (2009, 147). Ho held fram med å påpeike at; "Dette synspunktet blir utfordret når dagens museer arbeider med samtidsdokumentasjon og dessuten fremhever betydningen av å samle og vise frem gjenstander som er representative for en tid, en gruppe eller en kultur-

ikke bare atypiske og merkverdige sjeldenheter fra fortiden" (2009, 147). Musealisering av bygningar i dag har, akkurat slik som Eriksen slår fast, ofte lite å gjere med at dei er bevaringsverdige eller sjeldne. Om bygningane som vart flytta til 1900-talssamlinga på Maihaugen, sa Olav Aaraas i intervjuet at; "... *det var jo hus som skulle flyttes, de skulle rives og de var ikke veldig verdifulle. De var vanlige hus.*" Årsaken til at nettopp desse bygningane vart valt ut for å flyttast til museum, var på grunn av sin eigenskap til å representere og formidle nye historiar. I artikkelen "*Stella 1987*", skriv Aaraas om utfordringa med å skulle velje bygningstype, som for all ettertid skulle representere 1980-talet på museet (2009, 94). I intervjuet fortalde han at etter at museet hadde støtta seg på statistikk og grundige diskusjonar, vart det bestemt at "... *det var ikke noe som var riktig eller galt. Vi kom til at det huset, det ville bli tidstypisk uansett, når det var gått 10-20 år. Så ville det huset, iallfall innvendig, men ellers og, så ville det bli et typisk hus fra åttitallet, og det ville gjøre nytten på den måten der.*" På same vis som det masseproduserte ferdighuset Stella vart vald ut til å representere 1980-talet på De Heibergske Samlinger, var det eit ynskje om å flytte Taraldrud til Follo museum for å representere Ski kommune. Henrik Smith forklarar at Follo museum ikkje hadde nokon bygningar frå Ski kommune på friluftsmuseet, noko dei fekk mogelegheit til å rette opp i ved å overta bygningane på Taraldrud. I ein søknad til Ski kommune skriv museet følgjande; "Follo museum har som mål for friluftsmuseet å ha en representativ samling av kulturhistoriske bygninger fra hele follotrakten" (Follo museum 2018a). Ved Follo museum var det ynsket om å representere bygningar frå eit geografisk område, som låg inn under museets vedtekter, som var ein utløysande faktor, medan flyttinga av gjenreisingshusa frå Finnmark til Norsk Folkemuseum var eit resultat av museets ynskje om å representere heile Norges arkitekturskikk og folkelege kultur. Avdelingsdirektør ved Norsk Folkemuseum, Inger Jensen, skriv i museumstidsskriftet *Museumsbulletinen* at; "i dag flytter museer i liten grad hus til museum. Vi ønsker heller å bevare dem i sitt opprinnelige miljø. Men når det gjelder bebyggelsen i Nord, må vi gjøre unntak og fravike dette prinsippet" (Jensen 2016, 4). Jensen held fram med å påpeike at Nord-Norge og kystkulturen i liten grad har vore representert ved dei faste utstillingane til Folkemuseet. Ho seier vidare at det er Norsk Folkemuseum sitt samfunnsoppdrag å gi eit bilete av heile Noreg, og at ein dermed ikkje kan utelate ein vesentleg del av landet (Jensen 2016, 4-5).

Av desse døma meiner eg å kunne tolke at det ikkje er på grunn av at musea hovudsakleg ynskjer å *bevare* bygningane at dei flytter dei til museum, men at musea flytter bygningar for å bygge opp ei representativ bygningsamling, som igjen er ein sentral komponent i musea sitt

arbeid med å formidle historier. Lars Roede har skrevet at i ein del tilfelle der museum har flytta bygningar i nyare tid, har det faktum utfordra visse aktørar i kulturvernet, "som finner det særlig provoserende at museet flytter hus ikke for å redde dem, men for å supplere utstillingen med manglende bygningstyper" (2010, 182). Når denne flytteaktiviteten stadig held fram, konkluderer Ulf Holmene med at det må vere fordi "Riksantikvaren og det øvrige kulturminnevern på den ene siden og museene på den andre har noe forskjellige oppgaver" (1994, 50). Desse forskjellige oppgåvene botnar ut i at friluftsmusea og kulturminnevernet har ulike samfunnsoppdrag. Kulturminnevernet skal i hovudsak bevare, medan musea, i tillegg til å bevare, også er læringsinstitusjonar. Innsamling og flytting av bygningar er nettopp den pedagogiske styrken ved friluftsmusea. Roede har påpeikt at "ved å flytte noen hus ut av kontekst og samle dem på et sted oppnår man en pedagogisk gevinst som ellers er uopnåelig. Tilgjengelighet og konsentrasjon (som tillater komparasjon) er nøkkelord" (Roede 2003, 152-153). Nettopp potensialet for formidling meiner eg er nøkkelen til å forstå og forsvare musea sitt val om å flytte bygningar til museum i nyare tid, sjølv om det strid imot kulturminnevernets reglar og krav om autentisitet.

7.2 Formidlingspotensiale

For meg er det tydeleg at potensialet for å kunne formidle nye historier er ein sterk faktor for å overta, samle inn og flytte bygningar til museum. Både Follo museum og De Heibergske Samlinger vektlegg formidling som grunn for å samle inn og setje opp bygningar på museumsområdet. For Follo museum var det mogelegheitene til å kunne formidle historiene knytt opp mot trelasthandelen, som dei ynskte å synleggjere ved å flytte Taraldrud til Seiersten. Henrik Smith fortalde under intervjuet at "*Formidlingen er knyttet opp til trelast. Taraldrud var underlagt Ingiersbruket, som var en av de store trelastbrukene på Østlandet. Trelasthandel og trelastvirksomheten stod sentralt på Romerike, men også nedover her gjennom handelen ved utslipningshavnene våre.*" Smith heldt fram med å fortelje om at trelasthandelen hadde ein sentral rolle på austlandet frå 1700-talet og utover, og at delar av denne historia er representert med trelastadelen på Linderud gard, som er ein annan avdeling i MiA. Smith forklarar at på Taraldrud-tunet planlegg museet å formidle historia rundt "...den gjengse gårdbruker og sagbruker. Lavstatus og fattigmannskår, men knyttet til den store inntektsbringende virksomheten som sagbruket var. En stor gruppe mennesker i Norge i mange hundre år." Av desse to sitata meina eg det kjem tydeleg fram at ved å flytte

Taraldrud-tunet til Follo museum, så ynskjer museet at tunet vil kunne danne rammene rundt historier om den sosiale utviklinga i Noreg frå 1700-talet og framover. Ein annan refleksjon er at i kombinasjon med fleire museum innad i MiA, vil tunet i tillegg kunne vere ei brikke til å formidle ein heilskapleg historie om trelasthandelen i området på 1700-talet.

For de Heibergske Samlinger var også omgrepet om formidling ei heilt sentral årsak til at dei starta med samtidsdokumentasjon av bygningar. I intervjuet med Aaraas fortalde han om sitt besøk ved Nordiska museet i Stockholm, og reaksjonen han hadde då han fekk sjå resultatet av Samdok-prosjektet som vart oppbevart i arkiv og magasin. Han fortel at han tenkte med seg sjølv at; "*det er fint det liksom, men hvem er det som får glede av det liksom, det er ingen som får glede av det?*" Aaraas fortalde vidare at Nordiska museet også hadde samla inn gjenstandar.

Slike ting som stod i magasinet, men de er også helt bortgjemt, og da er det ingen som... Det ble litt sånn universitetsgreie, sånn vanlig etnologisk feltarbeid som nedfelte seg i noen lydbånd som det var den gangen, noen kassetter eller hva det var. Så ble det igjen noen tegninger, noen foto og noe filmer og negativer som ble katalogisert og nummerert og de havnet i arkivet og der forsvant de. Så kunne jeg ikke si så mye, men jeg syntes det var litt rart da.

Aaraas reagerte altså på at resultatet av Samdok-prosjektet, hovudsakleg vart oppbevart i arkiv og magasin, og at lite av dette materialet vart formidla vidare til publikum. Eva Silvén, som i mange år var ansvarlig for samdoksekretariatet, har skrive om den store mengda av undersøkingar som er vorte utførde i regi av Samdok, at "de finns nu som primärmaterial i respektive museums arkiv och i vissa fall också som tryckta publikationer i någon form. Somliga har resulterat i utställningar" (1994, 40). Noko av materialet har altså ifølgje Silvén resultert i utstillingar, men det er tydeleg at det ikkje er utstillingar og formidling som har vore hovudfokus i prosjektet. Det har snarare tvert imot vore innsamling, dokumentasjon og forskning. Silvén og Magnus Gudmundsson skriv i innleiinga til boka *Samtiden som kulturarv*, at musea er "samfunnets minne", og at ut frå eit slikt perspektiv "är det viktigt att ordna, arkivlägga och magasinera materialet från en undersökning, för att därmed göra det användbart för framtida brukare" (2006, 6). Ut frå dette synet, meiner eg det er tydeleg at grepet som Torekällbergets museum gjorde, med å lage utstilling av eit rom som var ein del av eit dokumentasjonsprosjekt, førte til at gjenstandane vart dokumentet, men samtidig formidla på ein truverdig måte. Det var nettopp dette grepet som Aaraas fann tiltalande, for

om denne utstillinga sa han at *"det syntes jeg var spennende, for da var det plutselig gjenstander"*.

7.3 Samtida fenger og provoserer

Aaraas skriv i *"Stella 1987"* at ein av fordelane med å samle inn og presentere nær fortid, er at dette materialet "engasjerte publikum på en helt annen måte enn materiale frå førindustriell tid, som de færreste kunne identifisere seg med" (2009, 93). I intervjuet fortel han at fordi bygningane som dei besøkjande tidlegare såg ved friluftsmusea var så gamle, førte det til at *"de mister den kontakten med fortida, og da fører det til at de ikke forstår så mye av det. Det blir litt kjedeligere, for det angår ikke dem sånn direkte."* Men, la han seinare til; *"når vi tok inn disse nye husene, så kunne man la de være et slikt utgangspunkt for å kunne formidle bakover i tida, og det kunne gå fra mikrobølgeovene og tilbake til røykstova til slutt. Du kunne vise at det var de samme menneskelige behovene og de samme livene i bunn og grunn man levde, selv om de var helt forskjellige da."* Formidlingspotensialet med å flytte samtidas bygningar til museum er altså uvurderleg, ettersom det tettare igjen gapa i bygningssamlingane og gjer formidlinga levande og relaterbar. Men, då Stella var nybygd, var det særskilde reaksjonar på denne utradisjonelle innsamlinga av samtidsarkitektur. Aaraas fortel i intervjuet at det var personar i det museumsfaglege miljøet, som meinte at museet ikkje burde ha fått støtte av kulturrådet for å ha sett eit ferdighus på museum. At slike typehus visar ein forflatning av byggeskikken, og dermed ikkje høyrer heime på eit museumsområde. Slike utsegn kom blant anna frå personar som var på besøk ved De Heibergske Samlinger og såg Stella, men det var også personar som uttalte seg kritisk blant anna på årsmøta til museumsforbundet. Aaraas seier vidare at det blant lokalbefolkninga i Sogn, var mindre kritiske røyster. *"Folk i Sogn, i Sogndal og Kaupanger og sånn, det syntes de var helt greitt og sånn. De var mye kulere."* Aaraas fortel at det seinare vart endå meir bråk på Lillehammer, med ein del lesarbreve og skriving i avisene. Fleire personar meinte at "typehus i seg selv var en vederstyggelighet som ødela vår norske byggeskikk, og at museene ikke burde bidra til å legitimere slike uting ved å trekke dem inn på sitt område" (Aaraas 2009, 96). Til denne kritikken svarar Aaraas at;

"Du kan si at kunstindustrimuseene og kunstmuseene, de har sin oppgave som går på det estetiske og på kvalitet, å velge det "beste". Å skape sånne kvalitetssamlinger som man kan ha glede av. Mens jeg mener at som kulturhistoriske museer, så skal vi fortelle en

kulturhistorie og da skal vi fortelle hvordan folk levde, og ikke hvordan vi skulle ønske at de hadde bodd. Vi skal ikke velge slike hus som vi syntes var fine, men det skal være reelt og troverdig og ha rot i virkeligheten. Det vi gjorde, det var et sånt bevisst valg. Det tror jeg var riktig."

7.4 Rammer for formidling

Sjølv om Stella og Taraldrud er to vidt forskjellige prosjekt, så er det eit likheitstrekk som eg meiner går att. Det er ynsket om at bygningen, eller bygningane, skal fungere som rammer for formidlinga. For Aaraas var det opplevinga med utstillinga ved Torekällberget museum, som utløyste ideen om å bruke sjølve bygningen som ramme, både for innsamlingsarbeidet og formidlinga av gjenstandane. I ein e-post frå Torekällberget museum skriv dei om denne utstillinga at; "museet ville dokumentera rummet i kontekst av rummet och få underlag för att kunna rekonstruera rummet i detalj inför en kommande utställning om 1950-talet" (E-post korrespondanse med Torekällbergets museum, 25.10.2019). Museet skriv vidare at undersøkinga omfatta blant anna innsamling av gjenstandar, intervju, fotografi, oppmålingar og avfotografering av fotoalbum. Dette resulterte i utstillinga om 1950-talet som opna i 1985, og som framleis står ved museet (Torekällbergets museum). Her er det relevant å trekke fram igjen dette sentrale sitatet av Aaraas, for å understreke hans tankesett som leda til samtidsinnsamling av bygningar. "*...Det beste vi kunne gjøre, det var å måtte ha en ramme, vi kunne ikke bare ha et magasin og fylle inn noen sånne småting som vi hadde, det ble bare lappverk. (Vi) måtte lage et helhetlig miljø, et ordentlig hjem...for da kunne vi samle målrettet innenfor det.*"

Eit anna eksempel på den same måten å samle inn og formidle samtidas interiør låg betrakteleg nærmare. I 1985 hadde Oslo Bymuseum opna nye tematiske utstillingar om Oslos historie. Ein del av desse nye utstillingane var ein avdeling som viste korleis kjøkenet hadde utvikla seg gjennom tidene. Museet hadde derfor lagd seks kjøkentablå med eldstad, eteplass og alt naudsynt utstyr frå ca. 1400, 1700, 1850, 1890, 1930 og 1950 (Gjerdi 1985, 44). Lars Emil Hansen, direktør ved Oslo Museum forklarar at; "det å trekke fram kjøkkenet ble sett på som svært nyskapende i samtiden, og kan kanskje faghistoriske sies å springe ut av 1970-og 1980-tallets interesse for kvinneliv og hverdagsliv i fag som historie, etnologi og kunsthistorie" (E-post korrespondanse med Oslo Museum, 15.11.2019). Olav Aaraas fortalde i intervjuet at utstillinga på Oslo Bymuseum også var eit førebilete, "*...men det som var nytt*

(med Stella) var at man tok en hel bolig og ikke bare ett rom. Så gikk du gjennom hele huset og da fikk man et mer komplett bilde på hvordan en familie levde. Og ikke bare et bad eller et kjøkken eller en stue." På denne måten vart sjølve bygningen ei ramme for gjenstandane som museet ville samle inn, samtidig som det vart ei ramme for formidlinga.

På same måte som De Heibergske Samlinger planla å bruke Stella som ramme for å samle gjenstandar som dokumenterte og fortalde historia om 1980-talet, så ynskte Follo museum å flytte Taraldrud, for å bruke tunet som ramme omkring historia om Taraldrud og trelasthandelen. Dei tre bygningane som utgjer tunet på Taraldrud dannar eit heilheitleg tun, og ifølgje Smith har ynskje om få eit heilheitleg tun til friluftsmuseet vore eit av dei viktigaste argumenta for flyttinga heilt frå byrjinga. I intervjuet så sa Smith at "*vi har tun, men vi har ikke et komplett tun fra et sted*". På friluftsmuseet har Follo museum "Børsum-tunet". (Museene i Akershus, 2018b) Det er eit typisk friluftsmuseumstun der ulike bygningstypar er henta frå fleire geografiske stader og sett saman til eit tun. Børsum-tunet er dermed eit "konstruert" tun, eller sagt med ein tidlegare Riksantikvar sine ord; bygningar sett saman i ein "produsert kontekst" (Roede 2010, 176). Denne museumsstyrte konteksten er i botn og grunn friluftsmusea sitt eksistensgrunnlag, men Follo museum sitt ynskje om å presentere eit komplett tun, er likevel basert på ideal ifrå friluftsmusea sin tidlege oppstartsfase. Allereie i 1913 vart som sagt Bjørnstad-tunet med 21 bygningar innvia på Maihaugen, og vart eit førebilete for ettertida (Hegard 1994, 91). Anne Eriksen har påpeikt at "Museumstun vurderes fremdeles som mest vellykket når det ser ut som om bygningene ikke er flyttet i det hele tatt"(2009, 97). Sett i lys av dette, er Follo museum sitt ynskje om å presentere eit ekte og samla tun for publikum, grunna på lange tradisjonar. På mange måtar kan ein nesten seie at det er eit ideal som friluftsmusea arbeider mot.

Ved at våningsbygningen måtte kasserast, mista museet sjølve bygningen med fysiske spor av bruken av garden. Smith fortel at "*nå er det dessverre slik at vi ikke får med oss svalgangsbygningen, som på mange måter ville vist hvordan de levde.*" Dermed mista dei også ein del av rammeverket for forteljinga av historia rundt Taraldrud. På spørsmålet mitt om historia som museet ville formidle vil bli endra ettersom museet ikkje fekk flytte våningshuset så svara Smith at;

Ja, det vil jeg si. Det må vi være ærlig på at ettersom svalgangsbygningen ikke ble flyttet, så er det to ting som vi mangler. Vi vil mangle synlige bevis på den delen av historien, kåret, hvordan de bodde, hvordan huset nettopp har vært flytta flere ganger og så videre. Den

delen av historien vil være borte. Og så vil vi da ikke ha et tun, og det som jo var vårt argument fra begynnelsen av, for at vi skulle ta imot dette her, var jo at vi kunne ta det imot som et tun, et helhetlig tun, ved å vise de funksjonsbygningene som tilhørte det.

I tillegg til at dei no manglar ein fysisk del av tunet som ville synt og formidla levestandarden på Taraldrud, mista dei også ein bygning som museet hadde ynskje om å bruke som eit fleirbrukshus. Som Smith fortalde, så var det eit ynskje frå museet si side at *"vi ønsket jo å lage dette her om til et sånn prosjekt som vi kunne benytte oss av på et eller annet tidspunkt...at det ikke bare ble nok et tomt bygg på museumstomta vår...at det blir et bygg vi kan bruke."* Ved at våningshuset ikkje vart med på flyttelasset, så forklarar Smith at *"det vi mister var at vi mister det huset som var en tanke å låne til historielaget. Men det kan vi kanskje få i det andre huset som vi har fått i Drøbak, ved at vi demonterer det og flytter det."* Det som likevel er uheldig med å flytte eit hus frå ein annan kontekst til Taraldrud-tunet, er at Taraldrud dermed blir omgjort til eit vanlig museumstun, med tilflytta bygningar frå forskjellige stadar. Dette er Smith klar over, og han slår fast at, *"men da ødelegger vi jo Taraldrudtunet på en måte. Da bryter vi opp tanken om at vi skulle vise frem Taraldrud."* Han held fram med å seie at *"viss vi får til en rekonstruksjon, da vil tunet kunne gjenskapes, da vil man kunne fortelle historien. Så er det et ønske."*

Follo museum ynskjer altså å rekonstruere våningshuset ved å bygge ein visuell autentisk kopi av bygningen. Det er eit langt steg frå å akseptere "bondens metode", som eit alternativ til å bevare all materiell autentisitet på ein bygning, til å gå inn for å bygge ein kopi av ein bygning på museum. Det kan på mange måtar oppfattast som uaktuelt å setje opp ein kopi på museum, ved sidan av bevaringsverdige kulturhistoriske bygningar. Men, som eg tidlegare har vore inne på i denne teksten, har det heilt frå Hans Jacob Aall si tid vore nytta kopiar av bygningar for både praktiske- og formidlingsomsyn. Lars Roede skriv om desse tidlege kopierte bygningane på Norsk Folkemuseum at; *"i det ytre skulle de se ut som sine forbilder rundt om i byene, men innvendig skulle de være helt funksjonelle bruksbygninger for museets mange formål- kontorer, butikk, utstillinger, magasiner osv."* (2010, 169). Dette er ein klar parallell til Follo museum sitt ynskje om ein framtidig kopi av våningshuset på Taraldrud.

På mitt spørsmål om kva som er hans personlege syn på kopiar, så fortalde Olav Aaraas at; *"Vi ønsker jo helst originaler, men viss du skal bruke ting til formidling og sånne ting, og viss det er en hovedsak så er det jo helt lov å gjøre det."* Han legg vekt på at det i slike tilfelle

er viktig å begrunne kvifor ein har valt å bygge ein kopi og at ein må vere "*ærlig på hvordan man har gjort det, og hvorfor det var ønskelig å gjenopprette det rommet i tunet. Det er sånne regler vi lever etter.*" Med grunngjeving av at det er det beste for formidlingsomsynet, kan altså friluftsmusea rettferdiggjere å bygge kopiar på museum. Noko som også har skjedd rimeleg nyleg, med bygginga av Saga-stua på Norsk Folkemuseum (Roede 2010, 180-181). Grunngjevinga frå Follo museum er at ved å bygge ein kopi av våningshuset, vil ein kunne gjenskape tunet for å formidle historia om Taraldrud. Eller sagt med andre ord, ved å bygge ein kopi av våningshuset, vil tunet gjenoppstå som ramme for formidlinga av dei historiene som Follo museum ynskjer å fortelje ved Taraldrud.

Byggjinga av Stella på De Heibergske Samlinger vart starten på samtidsinnsamling av bygningar i Noreg. Om dette seier Aaraas at; "*Jeg tror at viss vi ikke hadde begynt med samtidsinnsamling den gangen, og nå er det faktisk 30 år siden, viss vi ikke hadde begynt da, så hadde man gått glipp av veldig mye materiale som vi ikke hadde fått tak i nå, rett og slett. Så det er jeg veldig fornøyd med at vi gjorde.*" Han held fram med å seie at dersom ein skal vente i 30-50 år før ein samlar saman materiale, så går ein glipp av veldig mykje kulturhistorie, og då må ein arbeide ein del med å tolke det materialet som ein har samla inn i etterkant. Aaraas seier om Stella og om bygningane som vart samla inn på Maihaugen, at, "*men slik som vi tenker nå, så blir det huset både et magasin og en utstilling på en måte.*" Bygningen blir altså ei ramme for både innsamling, oppbevaring og formidling av gjenstandar og historier, som høyrer til innanfor denne ramma. Dette er mitt mest sentrale argument, og eit faktum som skil denne måten å arbeide med samtidsdokumentasjon på, med det som var vanleg i Sverige for 30 –år sidan. For som Sten Rentzhog skriv om 1900-talssamlinga ved Maihaugen; "*Till skilnad från de svenska museernas samtidsdokumentation, SAMDOK, vars resultat slumrar i museiarkiven, finns det innsamlade här direkt tillgängligt för allmänheten*" (2007, 328).

8 Konklusjon

Det kan vere mange grunnar til at museum i våre dagar ynskjer å samle inn, eller flytte bygningar til museumstomta. Det som er klart, er at det ikkje er dei same årsakene som ligg til grunn for at mine casemuseum ynskjer å flytte bygningar, som låg til grunn då ein starta å samle inn og flytte bygningar på slutten av 1800-talet. Då dei fyrste friluftsmusea vart oppretta, og ein starta med å flytte bygningar til museum, vart det grunngeve med eit ynskje om å *bevare* bygningane for ettertida (Hegard 1984, 14). I våre dagar har bygningar større trygging i kulturminnevernet, og det er derfor ikkje eit like stort behov for å redde bygningar ved å flytte dei til museum (Riksantikvaren 2019). Etter mi meining, er ei av dei viktigaste årsakene til at museum vel å flytte bygningar til museum i nyare tid, potensialet for formidling. Dette er fordi ny-innsamla bygningar på museumsområdet kan danne rammer for innsamling og formidling av både gjenstandar og historier.

Eit av hovudargumenta til Follo museum for å overta bygningane på Taraldrud, var at ved å flytte dei til museet, ville tunet bli haldt samla. Dette argumentet fører rett nok til at ein bevare mykje av den samla autentisiteten til tunet, men det som ser ut til å vere viktigare for museet sin del, var at dei ved å overta eit samla tun, fekk grunnlag til å formidle nye historier ved museet. Eg tolkar det dit til at tunet då ville danne rammene rundt formidlinga av desse nye historiene. Bygginga av Stella på De Heibergske Samlinger, var heller ikkje grunngeve med eit ynskje om bevaring, ettersom Stella er eit moderne masseprodusert ferdighus. Det var snarare tvert imot eit resultat av erkjenninga av at museet mangla bygningar frå dei siste 150 åra, og av erfaringa av at det kunne bli vanskeleg å samle saman dette materialet seinare (Aaraas 2009, 92). I tråd med moderne tankar om samtidsdokumentasjon, vart Stella valt ut som ein representasjon for si tid (Eriksen 2009, 147). Follo museum, på si side, ville at bygningane på Taraldrud skulle representere Ski kommune på museet. Tanken om at bygningane som blir flytta til friluftsmuseum skal fungere som "representantar", er like gammal som sjølve friluftsmuseumskonseptet. Tidlegare vart bygningane valde ut som representantar for å bygge nasjonal kultur, eller for å representere bygningstypar i Eilert Sunds tanke om ei evolusjonistisk bygningsrekke (Bäckström 2012, 98,152). I våre dagar blir ikkje bygningar samla inn og flytta til museum for å representere nasjonalistisk tankegods, men for å representere ulike tider, grupper eller kulturar (Eriksen 2009, 147). Eg meiner å sjå

ein klar samanheng mellom museas ynskje om å skaffe "representative" bygningar, som fører direkte til formidling av eit materiale som musea tidligare ikkje har hatt grunnlag for å formidle.

Ved at De Heibergske Samlinger sette opp Stella for å representere 1980-talet på museet, danna bygningen altså rammeverket rundt innsamlinga av gjenstandar og formidlinga av denne tida. I kontrast til resultatet av Samdok-prosjektet som Aaraas hadde observert i magasinerna ved Nordiska museet, ynskte Aaraas at det innsamla materialet skulle vere tilgjengeleg for publikum. På denne måten fungerte bygningen som både magasin og utstilling på same tid. Aaraas sa i intervjuet at ved å setje opp Stella på museet, så skapte ein *"kontakt bakover ved å sette igjen det der rommet i mellom. Ved å putte inn hele 1900-tallet på museum, så var man plutselig tilbake til 1890-årene og tilbake til der de andre husene var. Man fyller igjen hulrommet. Det var et århundre som var i ferd med å forsvinne, helt uten å bli dokumentert. Og så gjorde vi det. Og museologisk så er det viktig."* Ved å starte med samtidsdokumentasjon av bygningar, kunne De Heibergske Samlinger altså formidle vår nære historie til dei besøkande, og gjere historia relevant og forståeleg. Det er heller ikkje tvil om at denne historia fenger. Aaraas fortel i intervjuet om erfaringar frå besøkande på Maihaugen. *"...det er sånn at når man ringer til Maihaugen nå på sommeren og spør om man kan få en omvisning i 1900-talls samlingen, så sier man "nei, der er det fullt i alle ukene som kommer, men det er god plass ved stavkirken."* Aaraas ler og fortsetter med; *"Det synes jeg er flott da. Ikke at det god plass på stavkirken, men at det har skjedd det som jeg trodde skulle skje. At når man får se sitt eget liv på museum, så er det det som er viktig. Det folk alle helst vil se er sin egen historie, og det som angår dem."*

Dette formidlingspotensialet som bygningane innehar, i kraft av å vere rammer rundt formidlinga, meiner eg er ein av årsakene til at friluftsmusea framleis samlar inn og flyttar bygningar, sjølv om det strid imot kulturminnevernet sitt krav om bevaring. Kulturminnevernet og friluftsmusea stammar opphavleg frå det same idégrunnlaget, men dei har over tid bevega seg lenger frå kvarandre, til dei no opplevast som to ulike institusjonar, med ulike samfunnsoppdrag. Kulturminnevernet har fyrst og fremst bevaring som si oppgåve, medan friluftsmusea er ein læringsinstitusjon som også legg vekt på formidling (Holmene 1994, 50). Ettersom formidlingsaspektet veg så tungt hjå friluftsmusea, kan det føre til at musea rettferdiggjør å ta andre val med oppsetjinga av bygningane, enn det som er vanleg i det ordinære kulturminnevernet. Blant anna førte det tidlegare til ein utstrekt bruk av

rekonstruksjonsprinsippet, som musea nytta lenge etter at historisk ekvivalens-prinsippet var vorte vanleg å nytte i kulturminnevernet. Det vart grunngeve med at tilbakeføringa av bygningane gjorde det, ifølgje Christensen, "lettere å forstå hvordan boligforholdene har vært på et visst tidspunkt" (1995, 22). I våre dagar er musea igjen byrja å lene seg på restaureringsprinsipp som er vorte vanleg å nytte i kulturminnevernet. Dette er bruken av tilslutningsprinsippet, som Follo museum planlegger å bruke, når dei skal kutte ut eit hól i den nylafta stabbursveggen, for å setje inn eit stort vindaug. Igjen er det formidlingsomsynet som er grunngevinga for at museet ynskjer å gå for denne løysinga, fordi museet i følgje Smith, ynskjer at bygningen skal kunne brukast "*til noe annet en til et nytt hus på tomta...og samtidig så får man formidla masse nytt*".

Autentisitetssomgrepet er framleis eit viktig omgrep for friluftsmusea. Men, dersom formidlingsomsynet krev det, er musea klare til å sjå vekk frå kravet om autentisitet, for å betre kunne formidle historiene ved bygningen. Dette utspelar seg i større bruk av "bondens metode" ved oppatt-setjing av bygningar ved museum, der ein prioriterer å bevare bygningen sin struktur og heilskaplege bæreevne, til tross for at det får konsekvensar for bygningens materielle autentisitet (Planke 2013, 7). Bruken av "bondens metode" ved restaurering og oppatt-setjing av bygningar, fører til at bygningane blir restaurert meir i høve til slik våre forfedre restaurerte bygningane. Resultatet blir meir visuelt autentisk, i kontrast til veggar som stort sett er materielt autentiske, men nettopp på grunn av det, består av "lappetepper av spuns" (Roede 2010, 175). Ved Follo museum ser ein i dag ytterpunktet av at formidlingsomsynet går framfor autentisitet og historisk verdi. Planane om å bygge ein kopi av våningshuset, for å gjenskape tunet på Taraldrud, gjer det klart at for museet er det viktigare å gjenopprette funksjonen som våningshuset hadde i tunformasjonen, heller enn kravet om materiell autentisitet og historisk verdi. Museet grunngevev dette med at ved å rekonstruere tunformasjonen, får museet grunnlag til å formidle dei historiene som dei ynskjer å formidle.

Det er nettopp dette det handlar om. Formidlingspotensialet ved å samle inn og flytte bygningar til museum i dag, slår kulturminnevernets krav om bevaring, og friluftsmusea som pedagogiske læringsinstitusjonar, har derfor det perfekte alibi for å halde fram med å flytte bygningar.

Litteraturliste

- Aaraas, Olav. 2009. "Prosjekt "Stella 1987"". I *Årbok for Sogn 2009* nr. 55: 92-97.
- Aas jr., Eirik. 1988. "Noen fremtidsperspektiver på arbeidet i Follo historie- og museums- og Follo museum. Tale under festmøtet på Follo museum 4 september 1988." I *Follominne. Årbok 1988*.
- Aftenposten. 1932. "Folkemuseets fremtid- en bekymringsfull uttalelse i årsberetningen." *Aftenposten*, 28.11.1932.
- Avdem, Anna Jorun, og Aage Engesæter. 2009. *Levd liv: Ei søge om sogningane og museet deira*. Leikanger: Skald.
- Berg, Arne. 1951. "Om gale skal vera og hus må flyttast." I *Museumsnytt* (1): 3-14.
- Bodahl, Hege. 1990. "Follo museum: En handlingsplan." I *Follominne. Årbok 1990*. 268-279.
- Brenna, Brita, Hans Dam Christensen, og Olav Hamran. 2019. *Museums as cultures of copies: the crafting of artefacts and authenticity, Routledge research in museum studies*. London: Routledge.
- Byggforsk. 2017. *Flytting av bygninger- hele eller i store deler* (besøkt 22.11.2019.)
Tilgjengeleg frå:
https://www.byggforsk.no/dokument/633/flytting_av_bygninger_hele_eller_i_store_deler.
- Bygningsvernhuset. 2018. *Oppsummering etter befaring: Tilstand på våningshus etter avdekking av konstruksjon*. (Upublisert kjeldemateriale)
- Bäckström, Mattias. 2012. *Hjärtats härdar: folkliv, folkmuseer och minnesmärken i Skandinavien, 1808-1907*. Möklinta: Gidlunds forlag.
- Christensen, Arne Lie. 1995. *Den norske byggeskikken: hus og bolig på landsbygda fra middelalder til vår egen tid*. Oslo: Pax forlag A/S.
- Christensen, Arne Lie. 2011. *Kunsten å bevare: Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge*. Oslo: Pax forlag A/S.
- De Heibergske Samlinger: Sogn folkemuseum. *Husa på friluftsmuseet*. (besøkt 25.11.2019)
Tilgjengeleg frå: <http://dhs.museum.no/husa-pa-friluftsmuseet>
- Egede-Nissen, Hans-Henrik. 2014. *Autentisitetes relevans: På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet*. Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.
- Engen, Einar. 2019. *Bondens metode - et alternativ 2018* (besøkt 18.10.2019). Tilgjengelig frå: <https://kulturminnefondet.no/bondens-metode-et-alternativ/>.

- Engesæter, Aage, Liv Byrkjeland, Marie Pettersson, Ingvild Austad, og Leif Hauge. 2012. "Eidet- Eit småbruk mellom fjorden og skogen: gardsdrift og mangesysleri." *Årbok for Sogn* nr. 58: 74-91.
- Eriksen, Anne. 2009. *Museum: En kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag A/S.
- Follo museum. 2018a. *Søknad Taraldrud Ski kommune: Gamle Taraldrud – et stykke Skihistorie på Follo museum*. (Upublisert kjeldemateriale)
- Follo museum. 2019. *Tunet på Taraldrud flyttes til Follo museum* 2018b (besøkt 28.06.2019). Tilgjengelig frå: <https://mia.no/follomuseum/taraldrud>.
- Follo museum. 2018c. *Utredning om flytting av kulturhistoriske bygninger fra Taraldrud, Ski kommune, til Follo museum, Friluftsmuseet*. (Upublisert kjeldemateriale)
- Fortidsminneforeningen. *Hovedstyrets arbeidsprogram 2019-2020*. 2019 (besøkt 23.11.2019) Tilgjengelig frå: https://www.fortidsminneforeningen.no/images/Hovedstyrets_arbeidsplan_korrektur_endelig_TR.pdf.
- Gjerdi, Trond. 1985. "Det nye museet i Østfløyen." *Byminner: tidsskrift for Oslo museum* nr. 2/3: 39-54.
- Gjestrum, John Aage, og Marc Maure. 1988. *Økomuseumsboka : identitet, økologi, deltakelse: ei arbeidsbok om ny museologi*. Tromsø: Norsk ICOM.
- Haugen, Bjørn Sverre Hol. 2019. *Bygdetun – museum, tur – retur*. (Antatt for publisering i Norsk museumstidsskrift)
- Hegard, Tonte. 1984. *Romantikk og fortidsvern: historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hegard, Tonte. 1994. *Hans Aall: mannen, visjonen og verket*. Oslo: Norsk folkemuseum.
- Holmene, Ulf. 1994. "Er det lov å flytte hus, slik riksantikvaren ser det?" I *Rapport fra Forum for friluftsmuseer: 5. og 6. september 1994 Norsk Folkemuseum*, redigert av Lars Roede, 26-50. Oslo: Riksantikvaren.
- ICOMOS: International council on monuments and sites. 1964. International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (The Venice charter 1964). ICOMOS: International council on monuments and sites.
- Jensen, Inger. 2016. "Gjenreisningshus til Norsk Folkemuseum." *Museumbulletinen* nr. 81: 4-7.
- Jokilehto, Jukka. 2018. *A history of architectural conservation*. 2 utg. London: Routledge.
- Justis- og beredskapsdepartementet. 2017a. *Konsekvensutredning: Kulturmiljø*. (besøkt 26.05.2019) Tilgjengeleg frå: <https://nettsteder.regjeringen.no/beredskapssenter/files/2017/08/Vedlegg-6-Kulturmilj%C3%B8-Politiets-nasjonale-beredskapssenter.pdf>

- Justis- og beredskapsdepartementet. 2017b. *Politiets nasjonale beredskapssenter på Taraldrud*. (besøkt 25.05.2019) Tilgjengeleg frå: <https://nettsteder.regjeringen.no/beredskapssenter/files/2016/10/Brosjyre-om-Politiets-nasjonale-beredskapssenter-p%C3%A5-Taraldrud.pdf>
- Justis- og beredskapsdepartementet. 2017c. *Statlig reguleringsplan med konsekvensutredning for Politiets nasjonale beredskapssenter på Taraldrud, Ski kommune*. (besøkt 25.05.2019) Tilgjengeleg frå: <https://nettsteder.regjeringen.no/beredskapssenter/files/2017/08/Planbeskrivelse-Politiets-nasjonale-beredskapssenter.pdf>
- Kajiser, Lars, og Magnus Öhlander. 2011. *Etnologisk fältarbete*. 2 utg. Stockholm: Studentlitteratur.
- Kolbjørnsrud, Jorunn. 1988. "Et tilbakeblikk på arbeidet i Follo historie- og museumslag og Follo museum gjennom 40 år: Tale under festmøtet på Follo Museum 4. september 1988." *Follominne*: 103-109.
- Maihaugen. 2019. *Restaureringen av Dronning Sonjas barndomshjem* (besøkt 12.09.2019). Tilgjengeleg frå: <https://maihaugen.no/restaureringen-av-dronning-sonjas-barndomshjem>.
- Moen, Hans-Olav. 2012. "Museumskonsolidering til besvær." *Follominne* nr. 50:125-133.
- Museene i Akershus. 2018a. *Avtale om flytting av tre kulturhistoriske bygg*. (Upublisert materiale)
- Museene i Akershus. 2018b. *Follo museum nettside* (besøkt 29.05. 2018). Tilgjengeleg frå: <https://mia.no/follomuseum>.
- NCH Software. *Express Scribe Transcription Software*. 2019 (besøkt 13.09.2019). Tilgjengeleg frå: <https://www.nch.com.au/scribe/index.html>.
- Nordstrøm, Mariann. 1992. "1980-tallet på museum." *A-Magasinet* nr. 33/92: 20-22.
- Norsk Folkemuseum. 2019. *Finnmark*. 2019 (besøkt 10.06.2019). Tilgjengeleg frå https://norskfolkemuseum.no/finnmark?fbclid=IwAR0SWI0V_V06KgfLdRUFxDB6Lp5pwcZy1UpHWEDrtblkDjd9E4TSMx7kabA.
- NRK. *Nytt heisbygg skaper reaksjoner*, 06.04.2019. Tilgjengeleg frå <https://www.nrk.no/sorlandet/nytt-heisbygg-skaper-reaksjoner-1.14429851?fbclid=IwAR1Cec0SD50V7zWOHu8Q0h2IYVbp37cHFCCiP1kmfxX43Uj9viJc5GkEXVg>.
- Nyström, Bengt, Gunilla Cedrenius, Nordiska museet, og Statens kulturråd. 1981. *Fördela museernas dokumentationsansvar: ett program för samtidsdokumentation vid kulturhistoriska museer*. Stockholm: Nordiska museet -Samdok.
- Planke, Terje. 2013. "Gjenoppføring av NF.013-Stall fra Heimtveiten i Setesdalstunet." *Museumsbulletinen* nr. 74 (3&4): 4-9.

- Rentzhog, Sten. 2007. *Friluftsmuseerna: en skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm: Carlsson.
- Riksantikvaren. *Fredet-vernet-verneverdig* 2019 (besøkt 21.11.2019). Tilgjengeleg frå <https://www.riksantikvaren.no/Fredning/Fredet-vernet-verneverdig>.
- Roede, Lars. 2003. "Hvorfor og hvordan kopiere eldre hus og gjenstander?" I *Middelaldergården i Trøndelag: Foredrag fra to seminar*, redigert av Olav Skevik, 150-156. Verdal: Stiklestad nasjonale kultursenter AS.
- Roede, Lars. 2010. "Autentisitet i friluftsmuseene." I *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 167-185. Oslo: Novus forlag.
- Shetelig, Haakon. 1944. *Norske museers historie: festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*. Oslo: Cappelen.
- Silvén, Eva. 1994. "Ut i samtiden. Erfarenheter från det svenska Samdokarbetet." I *Samtid og nær fortid i museene: NKKMs samdokseminar 1993*, 37-45. Oslo: Norske Kunst - og Kulturhistoriske Museer - NKKM.
- Silvén, Eva, og Magnus Gudmundsson. 2006. *Samtiden som kulturarv: svenska museers samtidsdokumentation 1975-2000*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Silverman, Helaine. 2015. "Heritage and Authenticity." I *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, redigert av Emma Waterton og Steve Watson, 69-88. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ski Historielag. 2017. *Merknader fra Ski historielag til reguleringsplanen*. (Upublisert materiale)
- Sundt, Eilert. 1862. Om bygnings-skikken på landet i Norge. *Eilert Sundts verker i utvalg* Bind 6,. Tilgjengeleg frå: http://www.rhd.uit.no/sundt/bind6/eilert_sundt_bd6.html.
- Swensen, Grete, Sveinung Krokann Berg, Arne Holm, og Rikke Stenbro. 2012. *Transformasjon av industrimiljøer i by: En sammenlignende studie fra Drammen, Larvik og Oslo*. Norsk institutt for kulturminneforskning.
- Torekällbergets museum. *Flickrum i Södertälje (FiS)*. (besøkt 15.11.2019). Tilgjengeleg frå: <https://tb.kulturhotell.se/collections/show/4>.
- Treboden. *Gjør treverket "gammelt" med jernvitrol*. 2018. (besøkt 07.11.2019). Tilgjengeleg frå <https://treboden.no/gjor-treverket-gammelt-med-jernvitrol/>.
- UNESCO. 1977. *Operational guidelines for the implementation of the world heritage convention*. Paris. (besøkt 13.09.2019). Tilgjengeleg frå: <https://whc.unesco.org/archive/opguide77b.pdf>
- Woldsdal, Fridtjof Glorvigen. 2017. "Konkurs kan gjøre Asker til skogeiere i Follo." *Budstikka*, 27.06.2017, 15.

Ågotnes, Hans-Jakob. 2007. "Lokalmuseet i det sosiale landskapet: fortidsformidling i Hordaland gjennom hundre år." I *Kulturelle landskap: Sted, fortelling og materiell kultur*, redigert av Torunn Selberg og Nils Gilje, 45-67. Bergen: Fagbokforlaget.

Personleg kommunikasjon

Intervju med Olav Aaraas på Norsk Folkemuseum, 02.10.2019. (01:32:39)

Intervju med Henrik Smith på Follo Museum, 23.10.2018. (01:55:13)

Uformell samtale med Henrik Smith, 04.11.2019. (ca. 30 min)

E-post korrespondanse med Torekällbergets museum, 25.10.2019

E-post korrespondanse med Lars Emil Hansen ved Oslo Museum, 15.11.2019

9 Vedlegg

9.1 Intervjuguide med Henrik Smith, Follo museum.

1. Korleis vart de merksame på at bygningane på Taraldrud skulle flyttast?
2. Kan du fortelje litt om dei ulike bygningane som er på gardstunet? (Svalgangsbygning, stabbur og driftsbygning)
3. Kva var grunnen til at de ønska å innlemme Taraldrud i samlinga til Follo Museum?
4. Korleis passar Taraldrud inn i resten av samlingane?
5. Kor aktive har MiA (Museene i Akershus) vore i denne prosessen?
6. Kan du fortelje litt om prosessen rundt flyttinga? (Dokumentering, merking, nedtaking, flytting og oppattbygging)
7. Korleis har de tenkt å bygge opp igjen svalgangsbygningen?
8. Korleis vil de presentere denne for publikum?
9. Korleis skal de bygge opp igjen driftsbygningen og korleis vil de presentere denne for publikum?
10. Korleis skal de bygge opp igjen stabburet og korleis vil de presentere denne for publikum?
11. Kva framtidige planar har de med bygningane? (Formidling, bruk)
12. Kva historiar ynskjer de å formidle på Taraldrud?
13. Kva verdi har desse bygningane for museet?
14. Kva ville skjedd med bygningane om ikkje museet overtok dei?

Uformell samtale, 04.11.2019

1. Korleis går det med prosessen med oppattbygginga av Taraldrud no?
2. Kven er det som er ansvarlig for å setje opp bygningen?
3. Kor mykje at det originale/autentiske materialet planlegg de å bruke?
4. Kva er planen med svalgangsbygningen? Vil de flytte huset frå Drøbak, eller ynskjer de å bygge ein kopi?

9.2 Intervjuguide med Olav Aaraas, Norsk Folkemuseum.

1. Kan du fortelje litt om samtidsinnsamlingsprosjektet? Korleis fekk de ideen om å byrje å samle på samtidsbygningar?
2. Var det noken andre museum som hadde gjort dette før?
3. Drøfta de andre alternativ for bygningar enn Stella før de valde denne bygningstypen?
4. Kvifor valde de å bygge eit nytt hus på museet istadenfor å flytte eit eksisterande hus? Fekk de inspirasjon til det frå ein annan stad?
5. Eit museum skal jo ta vare på "historien", korleis tenkte de rundt det/ forsvarte de å bygge eit nytt hus som ikkje har noko "historie" på museum? Problematiserte de utfordringa med å bygge noko nytt på museum?
6. Korleis forholdt de dykk til autentisitetsbegrepet når det gjaldt Stella?
7. Kva historiar ynskte de å formidle med Stella?
8. Korleis jobba de med å lage interiøret til Stella? Kva ville de formidle?
9. Korleis var tilbakemeldingane frå publikum om prosjektet?
10. Korleis var tilbakemeldingane frå resten av museumsnorge?
11. Vart det internasjonal tilbakemelding rundt prosjektet?
12. Hørde du om andre museum som valde å starte med samtidsinnsamling av bygningar etter at De Heibergske Samlinger hadde byrja med dette?

Tida etter Stella:

1. Var du medvirkande for å samle inn Melheimshuset og Leitehuset til museet? Var innsamlinga av desse (eller andre bygningar) planlagt når de jobba med å flytte Stella?
2. Etter at du var på De Heibergske Samlinger, så drog du vidare til Maihaugen der du vart direktør i 1993. I 1995 flytta Maihaugen eit hus til museumsområdet som var frå 1980-talet, samt at det vart bygd opp eit hus frå 1990-talet etter modell frå eit anna hus på Lillehammer. Kan du fortelje litt om dette?
3. I 2001 vart du direktør ved Norsk Folkemuseum. Kan du fortelje litt om OBOS-gården?
4. Du har jo vore ganske sentral i utviklinga med at norske museum arbeidar med samtidsinnsamling av bygningar. Har du reflektert over din eigen rolle?
5. Kva tenkjer du generelt rundt autentisitet i friluftsmuseum. Kva bør ein legge vekt på: Materiell, prosessuell eller visuell?
6. Kva er dine tankar rundt det å bygge kopiar av bygningar på museum?

9.3 Bilete Stella



Bilete 1. Privat foto. Fasadebilete



Bilete 2. Foto: Lars Asle Vold. Fasadebilete



Bilete 3. Foto: Lars Asle Vold. Bilete henta frå *Levd liv*. Stella under byggjing.



Bilete 4. Foto: Lars Asle Vold. Bilete henta frå *Levd liv*. Stella under byggjing.



Bilete 5: Privat foto. Oversikt over interiørutstilling, stove.



Bilete 6. Foto: Lars Asle Vold. Interiørdetalj i stova.

9.4 Bilete Taraldrud



Bilete 7. Foto: Thore Bakk, Follo museum/MiA
Svalgangsbygningen og driftsbygningen, feb. 2018.



Bilete 8. Foto: Thore Bakk, Follo museum/MiA.
Driftsbygningen med vedskjul og stall nærmest.



Bilete 9. Foto: Thore Bakk, Follo museum/MiA.
Stabburet med panelveggen som dekkar lafteveggen.



Bilete 10. Foto: Thore Bakk, Follo museum/MiA.
Fjøsdelene på driftsbygningen.



Bilete 11. Foto: NIKU oppdragsrapport 200/2016.
<https://www.niku.no/> Svalgangsbygning før demontering
av panel



Fasade Ø t.v. og fasade S t.h.

Bilete 12. Foto: Bygningsvernhuset.
Svalgangsbygning etter demontering av panel.
Tydeleg skadeomfang.