



6. Digitalt Museum – en plattform for datamangfold

Nina Lager Vestberg

Sammendrag Dette kapittelet utforsker en teknokulturell dimensjon av forholdet mellom mangfold og digitalisering gjennom eksempler hentet fra den nasjonale nettbaserte museumsplattformen Digitalt Museum. Med utgangspunkt i Loukissas' (2019) begrep om lokale data avdekkes spor etter digitalisering som lokal praksis i digitaliserte museumsobjekter. Datamangfold lanseres som en fruktbar tolkningsramme for heterogene kulturarvsdata og de digitale samlingene og metasamlingene de inngår i.

Nøkkelord datamangfold | digitalisering | kulturarv | metadata | museumsdata

Abstract This chapter explores a techno-cultural dimension of the relationship between diversity and digitization through case studies from the Norwegian national web-based museum platform Digitalt Museum. Based on Loukissas' (2019) concept of local data traces of digitization as cultural practice are revealed in digitized museum objects. Data diversity is launched as a productive framework for interpretation of heterogenous cultural heritage data and the digital collections and meta collections in which they are held.

Keywords data diversity | digitization | cultural heritage | metadata | museum data

INNLEDNING

En konkret manifestasjon av norsk digitaliseringspolitikk på kulturfeltet er Digitalt Museum (digitaltmuseum.no). Som en felles internettplattform for offentlige norske museer, i drift siden 2009, eigner den seg som studieobjekt innenfor flere av mangfoldsdimensjonene skissert i innledningen til denne boken. Digitalt Museum gir for eksempel tilgang til et mangfold av innhold i form av varierte museumssamlinger: Ved inngangen til 2021 var nærmere 3 millioner digitaliserte museumsobjekter publisert i form av digitale avbildninger og katalogopplysninger hentet inn i

plattformen fra over 200 ulike samlinger. Det digitale grensesnittet tilbyr videre muligheter for brukernes egne bidrag til og bearbeidelser av tilgjengelig innhold. Digitalt Museum henvender seg også implisitt til et mangfoldig publikum, i hvert fall ifølge sin egen målsetting om å gjøre innholdet museene publiserer, «lett tilgjengelig for alle interesserte, uavhengig av tid og sted» (Digitalt Museum, u.å.). Tidligere undersøkelser av plattformen har fokusert på mangfoldsaspekter ved bruk og brukere (Gran et al., 2019, 2020). Dette kapitlet dreier i stedet oppmerksomheten mot den teknokulturelle mangfoldsdimensjonen og nærmer seg Digitalt Museum som et eksempel på *datamangfold*.

De museale databeholdningene som forenes i Digitalt Museum, kan deles inn i to hovedtyper. På den ene siden finnes analoge, ofte papirbaserte data i form av skriftlige protokoller og fotografiske katalogregistreringer, som er lokalisert i hvert enkelt museum. På den andre siden finnes digitale data som enten er generert direkte inn i de individuelle museenes digitale samlingsforvaltningssystem eller innført i det samme systemet gjennom digital transkripsjon eller skanning av analoge datakilder. Dette kapitlet fokuserer på fotografi og digitalisering som to av de viktigste produksjonsmetodene for museumsdata slik de blir gjort tilgjengelig gjennom Digitalt Museum. De utvalgte casestudiene er alle eksempler på digitaliserte fotografier som bærer mer eller mindre utilsiktede spor av begge disse produksjonsprosessene. I analysene anser jeg slike spor som tolkbare data, på linje med den tilsiktede informasjonen som er representert i de digitale museumsobjektene. Dette innebærer en inkluderende tilnærming til et variert tilfang av data som kvantitative metodologier vanligvis ekskluderer som feil, avvikende eller ikke-kategoriserbare. Perspektivet jeg anlegger, kombinerer kritiske datastudier med medievitenskap og er særlig inspirert av Yanni Loukissas' (2019) tese om at «all data are local». Ut fra denne erkjennelsen demonstrerer Loukissas hvordan lokale produksjonsforhold og historiske omstendigheter setter sitt preg på datasamlinger, akkurat som på andre menneskeskapte artefakter. I tilfellet Digitalt Museum er det lokale preget som datasamlingene bærer med seg, (bi)produkter av de konkrete, materielle digitaliseringspraksisene i ulike museer. Spor etter disse praksisene avleses gjerne som feil, mangler eller «data dirt» (Loukissas, 2019, s. 67); det vi si ulike former for hindringer på veien til informasjonen som søkes. Når forstyrrende elementer – slik som misvisende bildetekster, uventede klassifiseringskategorier eller uforståelige opplysninger – derimot settes inn i et datamangfoldsperspektiv, framstår de som tegn med informasjonsverdi i seg selv. Det de ikke makter å fortelle om gjenstanden, personen, eller stedet som er avbildet i grensesnittet, oppveier de med informasjon om samlingshistorie, institusjonelle kunnskapstradisjoner eller lokale arbeidsmetoder for digitalisering.

Formålet med denne studien er trefoldig. Den grunnleggende hensikten er å vise hvordan datamangfold manifesterer seg i Digitalt Museum som en utilsiktet konsekvens av lokale rutiner og tradisjoner for databehandling. En annen ambisjon er å fremme datamangfold som en fruktbar tolkningsramme for kulturelle data produsert gjennom digitalisering av analoge kulturarvsgjenstander og -dokumenter, her eksemplifisert ved fotografiske originaler. Det tredje og mest overordnede målet er å bidra til en bedre opplyst og mer kritisk debatt om hva digitalisering i praksis innebærer for museer og andre kulturarvsinstitusjoner. Kapitlet er bygget opp på følgende måte: Først definerer og avklarer jeg hva sentrale begreper som data, digitalisering og mangfold betyr i sammenheng med det konkrete analyseobjektet Digitalt Museum. Deretter plasserer jeg museenes arbeid med digitalisering inn i en lengre historisk tradisjon for produksjon og prosessering av museumsdata. På denne bakgrunnen presenterer jeg analyser av utvalgte eksempler fra Digitalt Museum som illustrerer hvordan digitaliseringens standardiserte prosesser paradoksalt nok kan framheve mangfoldet i museumsdata. Disse analysene trekker veksler på den komparative tilnærmingen Loukissas skisserer i sin studie av Digital Public Library of America (DPLA), som i likhet med Digitalt Museum er en offentlig og publikumsrettet metasamling av mangfoldige kulturelle datasamlinger. Avslutningsvis drøfter jeg kort implikasjoner av analysefunnene for plattformen både som digital infrastruktur for kulturarvsdata og som digital artefakt i seg selv.

DATA, MANGFOLD OG DIGITALISERING

Begrepet data kan defineres som konkrete former eller enheter som gjør det mulig å kommunisere eller utveksle informasjon (Borgman, 2015, s. 18–20). Data som produseres og utforskes gjennom naturvitenskapens arbeidsprosesser, kategoriseres fortrinnsvis som enten observasjonsdata, komputasjonsdata eller eksperimentelle data, mens de mest typiske dataformene som kultur- og menneskevitenskapene befatter seg med, kalles registreringsdata (Borgman 2015, s. 34–35). Registreringsdata kan være «bøker og andre tekster; arkivmateriale; dokumentasjon i form av lyd- og video-opptak» (Borgman, 2015, s. 35), og museumsdata som protokoller, kartotek kort og fotografiske registreringer av kulturgjenstander tilhører også denne kategorien.¹ Digitaliserte versjoner av slike registreringsdata utgjør mesteparten av innholdet i Digitalt Museum.

På samme måte som data kan klassifiseres i ulike typer, kan det også skilles mellom ulike kategorier av datasamlinger. Forskningsdatasamlinger er «data som har

1 Alle oversettelser er mine.

vært minimalt prosessert eller kuratert», og som typisk er blitt innsamlet med en spesifikk hensikt i forbindelse med et konkret prosjekt, mens ressursdatasamlinger i større grad blir utviklet og vedlikeholdt over tid og benyttes av en bredere brukergruppe (Borgman, 2015, s. 34–35). Den mest formaliserte formen for datasamling er referansedatasamlinger, som brukes av mange og dermed har en høy grad av formelle strukturer og standardkrav, og som dessuten gjerne forvaltes gjennom offentlige institusjoner. På overordnet nivå kan vi klassifisere Digitalt Museum som en ressursdatasamling, i den forstand at den har mange bidragsytere (alle offentlige museer i Norge) som til en viss grad tilpasser databidragene sine etter en felles standard. Samtidig er store deler av denne ressursdatasamlingen konstruert på grunnlag av ukuraterte og uprosesserte forskningsdatasamlinger, som har bygget seg opp i museenes arkiver over tid. Grunnen til at Digitalt Museum framstår som to typer datasamling på én gang, er at det i realiteten er en metasamling av assorterte datasamlinger, med ulik herkomst og formål, som oppfattes og benyttes på en rekke forskjellige måter. Loukissas (2019, s. 57) foreslår at vi heller tenker på slike metasamlinger som «datainfrastrukturer».

En datainfrastruktur er en metasamling av data bygget opp av allerede eksisterende datasamlinger, som hver for seg kan ha svært ulikt opphav. Når datasett fra forskjellige kilder samles, er det gjerne med et mål om at dataene skal kunne informere hverandre og dermed potensielt øke informasjonsverdien til hver enkelt oppføring, samtidig som et felles grensesnitt gjør alle de ulike dataene tilgjengelige og anvendelige for nye brukere (Loukissas, 2019, s. 57). Hvis vi vanligvis tenker på infrastruktur som veier, jernbanelinjer eller vannforsyning, kan vi altså se for oss Digitalt Museum som et veinett for trafikk med kjøretøy av data. Disse dataene er av mange ulike typer, de kommer fra mange forskjellige steder, og de er på vei i forskjellige retninger, akkurat som mange ulike kjøretøy er i omloop på samme vei. For at trafikken skal flyte, finnes det visse regler som datatrafikantene må følge, og det finnes et system av skilter og signaler – det vil kaller metadata – som hjelper dem til å se hvor de skal, og gjør dem i stand til å kommunisere med hverandre. Og akkurat som mange forskjellige sjåfører kan benytte seg av den samme veien på ferd mot helt ulike destinasjoner, vil forskjellige brukere og interessenter benytte seg av Digitalt Museum som datainfrastruktur på ulike vis.

Anekdotiske erfaringer fra samtaler med norske (og svenske) museumsfolk tilsier for eksempel at museumsansatte bruker Digitalt Museum både som et brukervennlig alternativ til et mer tungrodd digitalt samlingsforvaltningssystem og som et middel for å nå statsforvaltningens måltall om digitalisering av samlingene. Ifølge spørreundersøkelser ser private brukere på sin side Digitalt Museum som en kilde til visuell historisk dokumentasjon om alt fra slekt og hjemsted til håndverks-

tradisjoner, kunstgjenstander, bygninger og byutvikling (Gran et al., 2019). Plattformens utviklere forholder seg derimot til Digitalt Museum først og fremst som en node i et overordnet digitalt «økosystem» av verktøy, plattformer og systemer for utveksling av kulturelle data, som de har ansvar for å vedlikeholde og utvikle (*eKultur – KulturIT*, u.å.). Alle disse varierte formene for interaksjon med Digitalt Museum har innvirkning på hva slags data som trafikkerer det metaforiske veinettet. Museene produserer den viktigste andelen gjennom sine digitaliseringsaktiviteter. Når brukere av ulike slag benytter seg av dataene som er tilgjengelige i Digitalt Museum, produseres det en annen form for data, som representerer informasjon om disse brukerne og deres brukeradferd. Videre kan brukere produsere nye data, som legges til de eksisterende datasettene, ved å bidra med informasjon eller kommentarer til de tilgjengelige dataene. Når vi snakker om data i Digitalt Museum, kan det altså enten dreie seg om data som er ment *for* brukere (innhold fra museumssamlinger), data som handler *om* brukere (IP-adresser, søkeord, o.l.), eller data som er laget *av* brukere (kommentarer).

I likhet med data manifesterer mangfold seg i Digitalt Museum på tre ulike måter: som et mangfold av innhold, et mangfold av kilder og et mangfold av brukere. Innholdsmangfoldet er til enhver tid representert ved det oppgitte antallet objekter som er søkbare i plattformen, men det inkluderer også mangfoldet av data som inngår i hvert enkelt digitalisert objekt. Kildemangfoldet refererer til de ulike fysiske samlingene og objektene som er representert på den digitale plattformen, mens brukermangfoldet henspiller på den demografiske sammensetningen av dem som benytter den. Datamangfoldet jeg skal undersøke nærmere i dette kapitlet, er det som oppstår i skjæringspunktet mellom data for brukere og mangfold av innhold. Analysene vil fokusere på hvordan lokalt produserte data om museumsgjenstander gir seg til kjenne i det standardiserte grensesnittet til en nettbasert plattform. Når vi anerkjenner de digitale museumsobjektene som produkter av lokale databehandlingspraksiser, vil data som ellers oppfattes som avvikende, mangelfulle eller «skitne» (med behov for «rensing» før de kan brukes), i stedet framstå som meningsbærende tegn på datamangfold – et resultat av digitalisering som en utbredt og lokalt varierende kulturell praksis.

Ordet digitalisering trenger også en presisering i denne sammenhengen. Som det forklares i innledningen til denne boken, dekker begrepet et utall fenomener og praksiser på alle nivå i samfunnet, fra overordnede endringer i adferdsmønstre, som skyldes at digitale teknologier i stadig større grad involveres i daglige gjøremål, til konkrete arbeidsoppgaver som går ut på å produsere digitale kopier av eller erstatninger for såkalt analoge dokumenter og gjenstander. Dette kapitlet befatter seg med den siste betydningen, som betegner den materielle prosessen med å

lage digitale utgaver av «gamle» kulturobjekter, som bøker, bilder eller bruksgjenstander, til bruk som innhold i nye kulturobjekter, som digitale bibliotek, sosiale medier eller nettbaserte museumsplattformer.

I den offentlige diskursen framstilles slikt digitaliseringsarbeid gjerne som en blanding av kulturelt imperativ og moralsk plikt (Thylstrup, 2018, s. 3). Overfor publikum begrunnes digitaliseringsiveren fortrinnsvis med sirkulære argumenter av følgende utsagn fra tidligere nasjonalbibliotekar Vigdis Moe Skarstein: «Etter hvert som mer og mer blir digitalt er det viktig at det som ikke har vært digitalt også blir digitalt så det ikke blir glemt» (Budalen, 2012).² Digital tilgjengeliggjøring verdsettes gjerne av norske politikere og kulturbyråkrater som «demokratisering av kulturarven» (Hylland, 2014, s. 263). Denne demokratiseringsretorikken inngår i «det normative grunnlaget» (Hylland, 2014, s. 264) for digitalisering av kulturarv i Norge, som for alvor ble artikulert på tvers av to stortingsmeldinger fra det daværende Kultur- og kirke departementet i 2009. Den ene het «Nasjonal strategi for digital bevaring og formidling av kulturarv» (Kultur- og kirke departementet, 2009a), mens den andre skisserte en visjon for «Framtidas museum» (Kultur- og kirke departementet, 2009b). I kombinasjon ga disse to stortingsmeldingene ei ny «hovudoppgåve» til norske museer, nemlig «å gjere digitale samlinger allment tilgjengelege via internett» (Ylvisåker, 2011, s. 244). Digitalt Museum representerte en umiddelbar løsning på denne utfordringen, og plattformen ble lansert omtrent samtidig som den første av stortingsmeldingene, den såkalte digitaliseringsmeldingen (Kultur- og kirke departementet, 2009a).

Kulturhistorikeren Ole Marius Hylland (2017) har satt opprettelsen av Digitalt Museum inn i en lengre kulturpolitisk tradisjon der tilgang til kulturopplevelser er blitt ansett som en demokratisk rettighet. I etterkrigstiden manifesterte denne ideen seg i form av offentlig finansierte, turnerende virksomheter som formidlet teater, film, bildekunst og musikk til et allment publikum over hele landet (Hylland, 2017, s. 66). Med unntak av utvalgte verk fra kunstmuseene som turnerte med Riksgalleriet, inngikk ikke museumssamlinger i dette statlige programmet for demokratiserende kulturformidling. Ifølge Hylland (2017, s. 66–67) kan dette tilskrives både at museer tradisjonelt har vært stedbundne institusjoner, og det faktum at museer – fortrinnsvis av kulturhistorisk karakter – var blant de mest tallrike og geografisk utbredte kulturinstitusjonene i Norge. Riksteateret, Norsk bygdekinno og Rikskonsertene sikret at store deler av befolkningen fikk tilnærmet

2 Utsagnet kom i 2012 under åpningen av Nasjonalbibliotekets dedikerte digitaliseringsbygg i Mo i Rana, som siden har etablert seg både som et operasjonelt nav i digitalisering av norsk kulturarv og som et monument over digitalisering som kulturpolitisk ambisjon og virkemiddel. (Se Budalen, 2012.)

likeverdig tilgang til det samme varierte tilbudet av denne typen kulturopplevelser. Derimot var lokalsamfunnene i større grad prisgitt et lite varierende tilbud av museumsopplevelser, begrenset som de ofte var av samlingene og ressursene til ett stedegent museum. Med andre ord: De oppsøkende og statlig finansierte kulturtilbudene var kanskje begrenset på det overordnede nivået – kun et fåtall forestillinger, filmer og musikkverk kunne velges ut for landsdekkende distribusjon, men for individuelle brukere representerte de et mangfold av opplevelser. Til sammenlikning ville en oversikt over alle norske museer vist et imponerende mangfold av samlinger, men for faktiske brukere kan gjentatte besøk til det lokale (og lokalt finansierte) museet likevel ha virket ensformig.

Mange ulike faktorer bidro etter hvert til at etterkrigstidens formidlingsmønstre for kultur endret seg radikalt, og dette kapittelet er ikke stedet for å gjennomgå dem alle. Det som er relevant i vår sammenheng, er mulighetshorizontene som åpnet seg for museene da digitaliseringen skjøt fart tidlig i vårt århundre. Det latente mangfoldet på tvers av alle norske museers samlinger hadde tidligere kun vært fornemmet av et fåtall kulturbyråkrater som kunne skilte med både oversikt over institusjonenes utbredelse og innsikt i deres egenart. Med opprettelsen av Digitalt Museum som sentral infrastruktur kom det skjulte mangfoldet til syne også for de uinnvidde. Enhver internettbruker fikk dessuten tilgang til en hvilken som helst samling, uavhengig av geografisk tilhørighet eller betalingsevne.

Som Hylland (2014, 2017) har vist, forutsetter den kulturpolitiske prioriteringen av digitalisering at tilgjengelighet bytter plass med autentisitet i kulturarvens verdihierarki. Tilgjengelighet utgjør i denne sammenhengen «en form for merverdi eller egenverdi» som utmerker «det digitale» fra «sitt materielle og analoge opphav» (Hylland, 2014, s. 267). Verdsettingen av tilgjengelighet henger sammen med «de-territorialisering» (Hylland, 2017, s. 78) som en gjennomgående effekt av digitalisering fra gjenstandsnivå via institusjonsnivå til politisk og samfunnsøkonomisk nivå. Tilgjengelighet og de-territorialisering er to aspekter ved ideologien om «digital universalism» (Chan, 2013, s. 7), som beskriver en forestilling – først og fremst utbredt blant «digital elites» (Loukissas, 2019, s. 10) – om at alle som har lik tilgang til samme nettverk, automatisk vil bli likestilt, uavhengig av hvor de kommer fra eller befinner seg i den geografiske, kulturelle og sosiale verden. Denne ideologien kommer også til uttrykk i et tankesett som Loukissas (2019, s. 9) kaller «place agnosticism», der den forestilte digitale likestillingen knyttes til digitale mediers påståtte makt til å frigjøre mennesker, gjenstander og opplevelser fra de fysiske stedene de befinner seg. Stedsagnostisismen nekter ikke nødvendigvis for at fysiske steder kan erkjennes som sådanne, men framholder at digitale teknologier gjør tilstedeværelse uvesentlig. Dette til tross for at digitale mediers egen his-

torie i seg selv er høyst preget av tilstedeværelse i konkrete fysiske miljøer, som Loukissas (2019, s. 9–10) har observert: Tim Berners-Lee utviklet for eksempel den grunnleggende strukturen for the World Wide Web med utgangspunkt i behovet for å løse stedsspesifikke problemer med informasjonsflyt ved CERN-laboratoriet i Sveits. I samme ånd kan man argumentere for at Nasjonalbibliotekets digitale bokhylle blant annet er et produkt av stedsspesifikke faktorer i Mo i Rana, som tilgang på ingeniørkompetanse, behov for sysselsetting og politisk handlekraft. Og som vi snart skal se, kan en vesentlig del av datamangfoldet i Digitalt Museum tilskrives lokale forhold i de deltakende samlingene, som med større eller mindre tydelighet har etterlatt seg avtrykk i de digitale objektene.

DATAPRODUKSJON OG DIGITALT MUSEUM

Ethvert museum er et lokalt museum. Det vil si at ethvert museum nødvendigvis ligger et sted, oppbevarer samlingene sine der eller i nærheten, blir drevet av folk som stort sett jobber på stedet, og besøkes av folk som enten bor i nærheten av eller har reist for å komme til stedet. Uansett om det ligger i en metropol som tiltrekker seg turister fra hele verden eller i en fraflyttet industriby, er museet også blitt anlagt der det ligger av en grunn, og denne grunnen er igjen gjerne knyttet til stedet, enten det dreier seg om Museum of Modern Art i New York eller Oljemuseet i Stavanger. Lokale forhold har kort sagt hatt, og fortsetter å ha, innvirkning på alt fra beliggenhet og arkitektonisk utforming til innsamlingspolitikk og gjenstandsforvaltning. Av samme grunn setter de også sitt preg på data som samles inn, produseres og forvaltes av museer.

Når data fra de forskjellige samlingene føres sammen i Digitalt Museum, blir de søkbare gjennom den samme nettbaserte søkemotoren, og bilder av de registrerte gjenstandene kan visualiseres i skjermens grensesnitt. Datainfrastrukturen gjør det mulig å kombinere utvalgte gjenstandsdata og bilder fra ulike museers samlinger i ulike funksjoner som mapper og virtuelle utstillinger, eller man kan benytte seg av algoritmer som kombinerer og presenterer data etter forhåndsdefinerte kriterier som årstall, gjenstandstype o.l. På denne måten «frigjør» Digitalt Museum ikke bare museumsgjenstandene fra sine fysiske tilholdssteder gjennom digitale surrogater, plattformen løsriver også informasjonen som er tilknyttet gjenstandene, fra sin lokale tolkningskontekst. For dem som vet hva de skal se etter, inneholder dagens datasett likevel spor av hvert stadium der gjenstandsdata er blitt kopiert, overflyttet eller på annen måte remediert ettersom enkeltmuseer har innført nye teknologiske løsninger for samlingsforvaltning. Loukissas (2019, s. 63) identifiserer seks forskjellige områder der variasjoner mellom datasamlinger

innad i en infrastruktur som Digitalt Museum kommer til uttrykk i form av «local classifications, schemata, constraints, errors, absences, and rituals». Når vi retter oppmerksomheten mot ett eller flere av disse områdene, kan det avsløre lokale avveininger og praksiser i selve prosessen med å framstille digitale data ut fra analoge dokumenter og gjenstander, som i sin tur utfordrer det enhetlige inntrykket skapt gjennom et felles grensesnitt som Digitalt Museum.

Casestudiene som følger, demonstrerer tre forskjellige måter som datamangfold manifesterer seg på i Digitalt Museum, og viser hvilke former for kunnskap som kan hentes ut av data som i andre sammenhenger ville blitt utelatt eller oversett som inkonsistente, irrelevante, eller feilformaterte. Det første eksemplet sammenlikner fotografiske gjenstander av samme type og med samme opphavsperson, men som tilhører ulike museumssamlinger. Ved å sammenlikne kataloginformasjon og metadata om slike beslektede objekter viser jeg hvordan det digitale grensesnittet både kan bevare og avsløre museenes mangfoldige historiske klassifiseringspraksiser. Det andre eksemplet tar for seg produksjon og forvaltning av fotografiske data som er mangelfullt registrert i den digitaliserte versjonen. Ved å restituere den manglende informasjonen viser jeg hvordan digitale museumsobjekter kan bære vitnesbyrd om museumsfotografisk praksis både som håndverk og analog dataproduksjon. Det tredje og siste eksemplet retter oppmerksomheten mot det praktiske arbeidet med klassifisering og digitalisering, der massereproduksjon av fotografiske bilder inngår som et sentralt moment. Her identifiserer jeg spor i grensesnittet etter selve digitaliseringsprosessen som arbeidsoppgave og leser dem som indikasjoner på lokale museers «dataritualer» (Loukissas, 2019, s. 68).

FOTOGRAFISKE GJENSTANDER

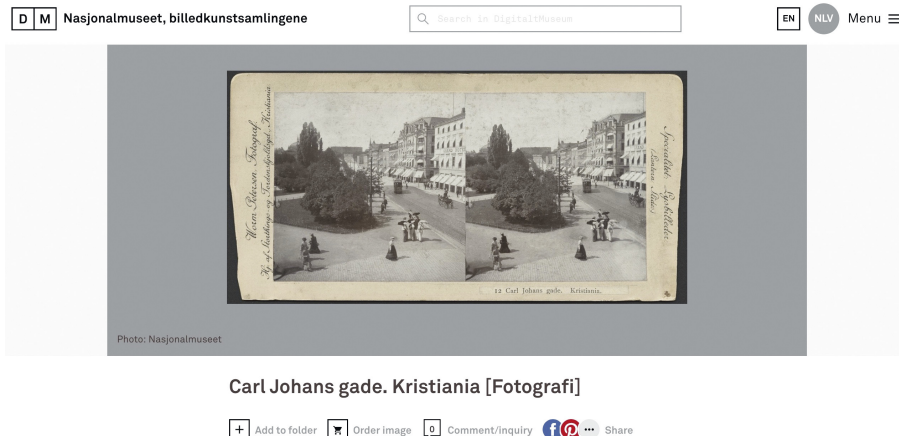
Man skal ikke ha søkt eller surfet lenge i Digitalt Museum før man legger merke til at samme type gjenstander kan være beskrevet og klassifisert på høyst ulike måter. Dette kommer av at hvert museum selv produserer og leverer dataene som deles gjennom Digitalt Museum, og dataene gjenspeiler derfor i stor grad de eksisterende klassifiserings- og registreringspraksisene i det enkelte museet. Distribusjonsplattformen Digitalt Museum er så tett integrert med samlingsforvaltningssystemet Primus (også utviklet og driftet av KulturIT) at det i prinsippet kun er et tastetrykk som skiller museets egne katalogdata om en gitt gjenstand fra den offentlig tilgjengelige presentasjonen av den samme gjenstanden i den digitale «museumsutstillingen».

Fenomenet kan illustreres ved å sammenlikne oppføringene til to gjenstander av samme type, som inngår i henholdsvis Norsk Folkemuseums og Nasjonalmuseets

samlinger. Begge objektene er såkalte stereografier produsert av Kristiania-fotografen Severin Worm-Petersen (1857–1933) rundt år 1900, og de viser to forskjellige utendørsscener fra hovedstaden. Bildet som gjengis i figur 6.1, har tittelen «Skøiteløb paa Frognerkilen ved Kristiana. Nadja Frank og Alfred Næss» og tilhører Folkemuseet, mens det i figur 6.2 har bildeteksten «Carl Johans gade. Kristiania [Fotografi]» og er i Nasjonalmuseets billedkunstsamling.



Figur 6.1: «Skøitekunstløb paa Frognerkilen ved Kristiana. Nadja Frank og Alfred Næss». Lastet ned 6. september 2021. <https://digitaltmuseum.no/011013463852/skoite-kunstlob-paa-frognerkilen-ved-kristiana-nadja-frank-og-alfred-naes>.



Figur 6.2: «Carl Johans Gade. Kristiania [Fotografi]». Lastet ned 6. september 2021. <https://digitaltmuseum.no/021046748171/carl-johans-gade-kristiania-fotografi>.

Stereografier (også benevnt som stereofotografier) består av to nesten-identiske fotografier som er eksponert samtidig gjennom to sidestilte linser, plassert med en avstand som tilsvarer omtrent den mellom øynene til et menneske. Dette produserer en parallellforskjøvet gjengivelse av samme scene i to bilder, og når disse bildene monteres ved siden av hverandre og betraktes gjennom et såkalt stereoskop (som minner om en liten kikkert), opplever betrakteren en tredimensjonal effekt.³ Hvis vi forstørrer bildet i figur 6.1 og ser nærmere på den fotografiske gjenstanden, går det fram at stereografiet er montert på en spesialtilpasset kartong markert med stiplede linjer. Disse markerer den korrekte avstanden mellom de to bildene som skal betraktes gjennom stereoskopet for at seeren skal oppleve dybdeeffekten. Langs venstre bildekant er det trykket «Worm-Petersen, Fotograf, Eneret 1899, Kristiania», og på høyre side står det «(Lantern Slides)» og noe annet som er blitt kuttet bort. Vi kan finne ut hva som har stått der ved å sammenlikne med stereografiet av samme fotograf fra Nasjonalmuseets samling (figur 6.2), hvor det på tilsvarende sted står «Specialitet: Lysbilleder». Nedenfor bildeteksten som er uthevet, følger i begge tilfeller en skjematisk liste med informasjon om det avbildede objektet, som samtidig avgir informasjon om institusjonen som eier det, først og fremst gjennom selve skjemaets tematiske struktur. Umiddelbart under inndelingsstrekken under bildeteksten i figur 6.1 spesifiseres Folkemuseets gjenstand som følger:

Inventarnr.: NE.21437-010

Motiv: Stereoskopi. Parløp på skøyter på Frognerkilden, Oslo. Antatt 1899.

Avbildet person: Frank, Nadja [sikker]. Næss, Alfred [sikker]

Avbildet sted: Norge Oslo Oslo Frognerkilen

Motivemneord: Skøyter Sport Konkurranser Skøytedrakt Publikum Drakt Stereofotografier

Type: Fotografi

Under dette første avsnittet med metadata om selve objektet er det en virtuell knapp som kan trykkes på for å se muligheter for å kommentere eller foreslå endringer. Deretter kommer en underoverskrift, «Fotograf», som etterfølges av en grå boks, markert «Person», som inneholder Worm-Petersens navn og datoer og indikerer at dette er en historisk person det går an å finne ut mer om ved å klikke på boksen. Under dette følger en ny underoverskrift, «En del av», som følges av en ny grå boks der det står «Serie stereofotografier med norske motiver, topografi og

3 Stereoskopi var en populær visualiseringsteknologi som utviklet seg i siste halvdel av 1800-tallet, og ble særlig hyllet for sin realistiske gjengivelse av landskap, monumenter og andre severdigheter. Den ble brukt til alt fra skoleundervisning til pornografi. Se for eksempel (Bak, 2012; Holmes, 1980).

sport ...», som også kan klikkes på dersom man er interessert i å få opp flere liknende motiver. Videre følger underoverskriften «Historikk», med datoangivelser for «Fotografering 1899 (Ca., påtrykt kartongen 'Eneret 1899')» og «Aksesjon 1968 (jf. protokoll)». Den neste delen av skjemaet bærer tittelen «Klassifikasjon» og inneholder fire kodede kategorier: «Fotografering OU 215», «Drakt, voksen OU 291.4», «Konkurransen OU477» og «Sport og idrett på amatørbasis – mosjon og idrett OU 526». De to bokstavene «OU» etterfulgt av tall viser til det kulturvitenskapelige klassifiseringssystemet Outline, som Folkemuseet tok i bruk da «dataregistrering av museumssamlingene» først ble innført på 1970-tallet (Gjertsen, 2001, s. 8).⁴ Klassifikasjonsdelen av dette skjemaet forteller altså ikke bare noe om hva den avbildede gjenstanden er, viser eller refererer til; den bærer med seg den museologiske «bagasjen» til gjenstander fra akkurat denne museumssamlingen. Hvis klassifikasjonsdelen peker mot den originale museumsgjenstandens historiske samlingstilhørighet, så handler de to siste skjemainndelingene om det samtidige potensialet til gjenstandens digitale surrogat. «Lisensinformasjon» inneholder en instruks om å kontakte eier hvis man vil ha tilgang til det digitaliserte objektet til egne formål, mens underoverskriften «Mer informasjon» inneholder ni felter som inneholder både metadata om den originale gjenstanden, som inventarnummer og samlingstilhørighet (for det meste repetert fra felter lenger opp på siden) og metadata om det digitale surrogatobjektet slik det opererer innenfor det elektroniske «økosystemet» for samlingsforvaltning som Digitalt Museum er en del av. I tillegg til informasjon om når objektet først ble publisert på nett, og når det sist ble oppdatert, oppgis den unike «dimukoden», som kan sammenliknes med registreringsnummer til en bil, og objektets UUID, eller «universally unique identifier». Dette er en 128-bit tallrekke som fungerer som et slags digitalt pass, utstedt til en spesifikk informasjonsenhet for at den skal kunne «reise» gjennom de fleste digitale datanettverk. Til slutt er det et felt man kan klikke på for å foreslå flere nøkkelord, og et utvalg av andre bilder som inneholder motivemneordet «Skøyter» fra Norsk Folkemuseums samling i Digitalt Museum.

Oppføringen om stereografiet fra Karl Johans gate i Nasjonalmuseets samling (figur 6.2) framstår ved første blick lik den fra Folkemuseet, takket være Digitalt Museums visuelt enhetlige grensesnitt. Men leser man nærmere, oppdager man fort at informasjonsskjemaet er utformet etter helt andre kriterier og temaer:

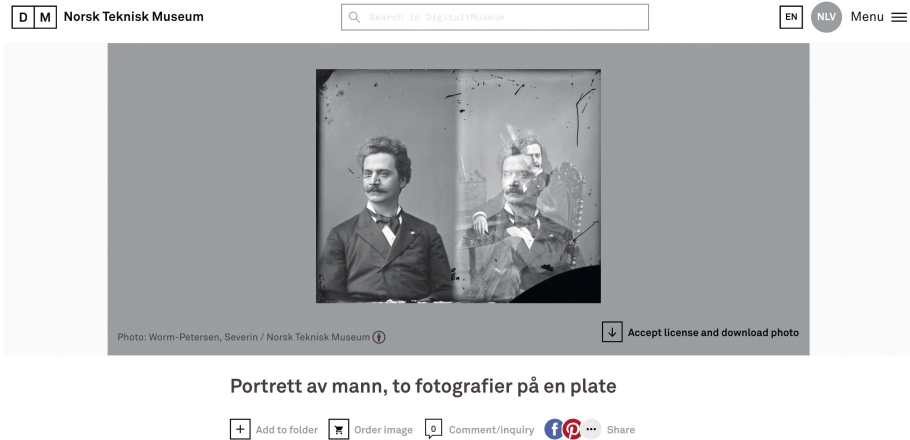
4 Med sin opprinnelse i etnografisk kulturforskning er Outline utformet for å kunne beskrive gjenstander ut fra menneskelige aktivitetsmønstre (f.eks. fotografering konkurranse, sport og idrett), og deretter framheve ulike aspekter ved slike aktiviteter, som omstendighetene de foregår i, personene som utfører dem, objekter eller hjelpemidler som inngår i utøvelsen, hensikten bak dem, eller resultatet av dem. Se Gjertsen, 2001, s. 10–11.

Kunstner: Worm-Petersen, Severin
Tittel: Carl Johans gade, Kristiania
Inventarnr.: NMK.2006.5217
Datering: 1900
Teknikk og materiale: Albumin
Mål: 7,5 × 14,8 cm
Ervervelse: Kjøpt 2004
Type: Billedkunst

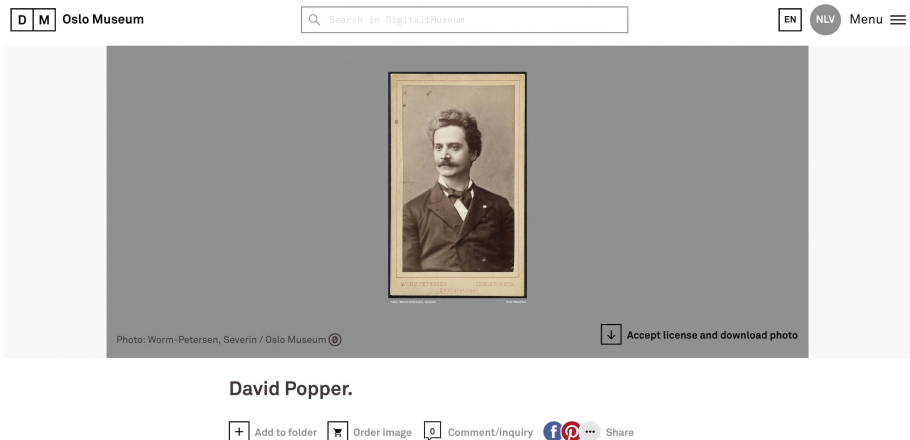
Der inventarnummer og motiv kom først i Folkemuseets prioritering, framhever Nasjonalmuseet opphavspersonen Worm-Petersen som «kunstner», og bildets «tittel» har forrang foran inventarnummeret. Deretter følger informasjon om datering, teknikk og mål, i tråd med tradisjonell kunstmuseal praksis, der disse opplysningene typisk oppgis på etiketter ved siden av malerier og skulpturer. Denne institusjonelle tilhørigheten understrekes av at Nasjonalmuseet har kategorisert sitt stereografi som «billedkunst», som det eneste blant de mer enn 26 000 fotografiene tilskrevet Worm-Petersen som er tilgjengelige på Digitalt Museum. En annen tydelig forskjell fra Folkemuseets katalogpraksis er at Nasjonalmuseets oppføring ikke benytter seg av feltet «Klassifikasjon», men derimot inkluderer feltet «Plassering», som inneholder en hyperlenke til Google Maps. Denne ser ut til å være knyttet til feltet «Avbildet sted: Norge Oslo» lenger opp i skjemaet, for den virtuelle kartnålen i kartapplikasjonen er plassert på et tilsynelatende vilkårlig sted i Oslo, verken i nærheten av Karl Johans gate, som er avbildet, eller ved «Hj. av Storthings- og Tordenskjoldsgd.», slik adressen til Worm-Petersens atelier er oppgitt på venstre side av kartongen. De nederste delene av skjemaet, «Lisensinformasjon» og «Mer informasjon», inneholder de samme feltene med inventarnummer og samlingstilhørighet som Folkemuseet bruker, samt digitaliseringsinformasjon som publiserings- og oppdateringsdatoer og digitale identifikasjonskoder. Der Folkemuseets oppføring tydeligvis lenker videre til andre bilder med utgangspunkt i feltet for motivemneord, og dermed foreslår et hundretalls flere bilder av «Skøyter», understreker Nasjonalmuseet nok en gang gjenstandens status som kunstverk ved å lede brukerne videre til «26 088 treff i Nasjonalmuseet, billedkunstsamlingene». Denne sammenlikningen av to ulike beskrivelser av to svært like fotografier illustrerer hvordan ulike museers historiske rutiner for databehandling videreføres i det digitale grensesnittet i form av klassifikasjoner og beskrivelser som følger med fra tidligere kataloger og protokoller.

Et annet eksempel på hvordan ulike institusjoners kunnskapstradisjoner preger formidlingen av digitaliserte samlingsobjekter, framgår ved sammenlikning av to andre digitaliserte fotografier, gjengitt som figur 6.3 og figur 6.4. Det første bildet er fra samlingen til Norsk Teknisk Museum og er utstyrt med bildeteksten «Portrett av mann, to fotografier på en plate» (figur 6.3). Det er videre identifisert som et fotografi, utstyrt med motivemneordene «Portretter» og «Fotografering», og produsenten er nok en gang identifisert som Severin Worm-Petersen. Egentlig er det minst tre fotografier på den avbildede platen, siden høyre halvdel er tydelig dobbelteksponert med både et portrett i halvfigur, nærmest identisk med portrettet på venstre side av platen, og et portrett av samme person i helfigur. Hele platen bærer dessuten preg av tidens tann, med flere streker og flekker som antyder skraper i emulsjonen. Disse skadene er med på å understreke den originale gjenstandens tekniske karakter som et produkt av en historisk fotografisk prosess. Følgelig er objektet klassifisert, i henhold til Outline-systemet som Teknisk Museum også bruker, som et utvetydig medlem av kategorien «Fotografering». Den originale glassplaten er en del av arkivet etter fotografen Worm-Petersen, som Teknisk Museum overtok kort tid etter hans død i 1933. En av de utallige papirkopiene som ble produsert av platen, havnet derimot i samlingen til Oslo Museum, som del av de teaterhistoriske samlingene fra det som tidligere het Teatermuseet (figur 6.4). Denne utgaven av fotografiet er gjengitt som visittkort, som i likhet med de tidligere omtalte stereografiene var en av de populære og kommersielt lukrative vareformene som fotografier ble omsatt i fra midten av 1800-tallet. Mens stereografier var særlig skattet for sin tredimensjonale gjengivelse av landskapsmotiver og andre turistattraksjoner, var visittkortene en viktig del av den tidlige kjendis-kulturen.⁵

5 Når kongelige og kulturpersonligheter lot seg portrettfotografere, kunne fotografen tjene godt på videresalg av visittkort både til beundrere og samlere, og samtidig reklamere for sine tjenester til vanlige folk, som også tok seg en tur til fotograf fra tid til annen. (Se f.eks. McCauley, 1985; Teukolsky, 2015.)



Figur 6.3: «Portrett av mann, to fotografier på en plate». Lastet ned 6. september 2021. <https://digitaltmuseum.no/021016118916/portrett-av-mann-to-fotografier-pa-en-plate>.



Figur 6.4: «David Popper». Lastet ned 6. september 2021. <https://digitaltmuseum.no/021016588749/david-popper>.

I motsetning til Teknisk Museums original, som kun betegner den avbildede personen som en mann, gir Oslo Museums bildetekst en klar identifikasjon av ham som «David Popper». Motivet presiseres videre som «portrett, mann, musiker, cellist, komponist, brystbilde», og når man likevel har nettleseren åpen, er det enkelt å verifisere via andre kilder at bildet viser den (engang) verdenskjente cellisten og komponisten David Popper (1843–1913). I sine originale utgaver som henholdsvis glassplatenegativ og kartongmontert visittkort, bevart i to forskjellige museer på

hver sin kant av Oslo, fungerer disse to museumsobjektene som dokumenter i forskjellige historier. Glassplaten i Teknisk Museums samling mobiliseres fortrinnsvis av de delene av fotografihistorien som befatter seg med tekniske prosesser og profesjonelle yrkesutøvere. Visittkortet, på sin side, opererer i den teaterhistoriske samlingen til Oslo Museum som vitnesbyrd om Kristianias musikkliv på 1880-tallet, representert ved en internasjonal stjerne på gjesteopptreden.⁶ I metasamlingen Digitalt Museum forenes de digitaliserte objektene som medlemmer av den implisitte kategorien «fotografier av Worm-Petersen», siden han er oppgitt som opphavsperson av begge samlingene, og de kan begge dermed lokaliseres gjennom søk på dette navnet. De eksplisitte kategoriene som styrer resten av de søkbare dataene, er derimot divergerende og følger ulike skjematiske strukturer. Dermed forblir hvert av objektene i praksis innelukket i samme samlingskontekst som sine fysiske originaler, selv om de i prinsippet er frigjort fra dem gjennom den digitale plattformen.

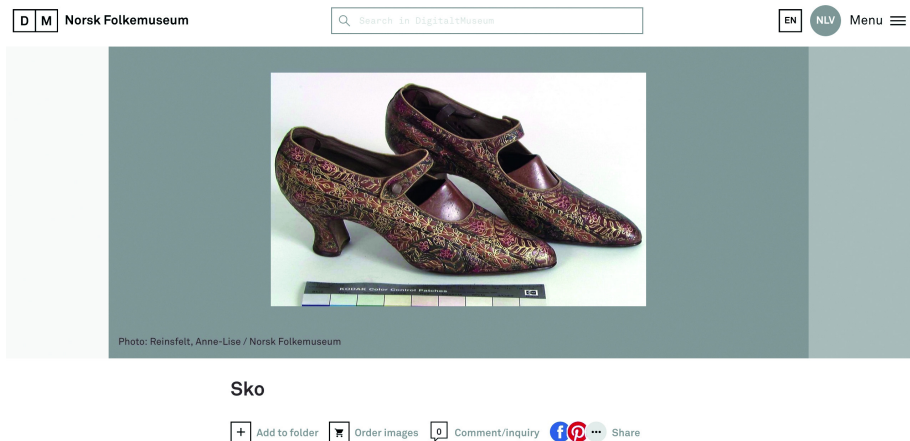
FOTOGRAFISKE DATA

De fire forskjellige eksemplene på fotografier fra det omfattende arkivet etter Worm-Petersen som har funnet veien inn i fire forskjellige museumssamlinger med hver sine rutiner for både katalogisering og digitalisering, illustrerer mangfoldet av «datasettinger» (Loukissas, 2019, s. 2) som én og samme type museums-gjenstand kan peke oss i retning av. De indikerer også den uventede verdien som all verdens museer nokså raskt innså at lå latent i de fotografiske samlingene de hadde bygget opp gjennom ellers rutinemessig innsamlings-, registrerings-, katalogiserings- og forvaltningsarbeid siden slutten av 1800-tallet (Edwards og Lien, 2014; Edwards og Morton, 2015; Pedersen, 2013; Walsh, 2007). I dag er fotografiske opptak en grunnleggende komponent i den digitale tilgjengeliggjøringen av enhver museumsgjenstand, enten man avfotograferer gjenstanden med digitalt kamera eller digitaliserer et eksisterende emulsjonsbasert fotografi. Museumsfotografisk praksis kan i så måte anses både som en analogi og en forutsetning for samtidens digitalisering.

Analog fotografisk registrering, eksemplifisert her i figur 6.5, er en form for «datafisering» i seg selv, i den forstand at den produserer «entities used as evidence of phenomena for the purposes of research or scholarship» (Borgman, 2015, s. 38).

6 Søk i Nasjonalbibliotekets digitaliserte avissamling viser at Popper avholdt konserter i Kristiania både i april 1882 og i september–oktober 1883. Mest sannsynlig ble portrettene produsert under det månedslange oppholdet i 1883.

Analog avfotografering er også datafisering forstått som en form for innkoding, siden lysrefleksjonene fra et tredimensjonalt objekt blir registrert på den lyssensitive emulsjonsflaten som en viss distribusjon av mer eller mindre eksponerte sølvhalogenider. På samme måte som dagens digitale bilder trenger spesielle former for programvare for å kunne framvises og avleses som bilde, og ikke ren kode, må et såkalt latent fotografi, der emulsjonslaget er blitt eksponert for lys, gjennom en spesifikk kjemisk framkallingsprosess – kall det mørkerommets algoritme – for å kunne avleses som et synlig bilde. Fra dagens perspektiv kan vi se de emulsjonsbarte fotografiske registreringsprosessene som frampek og analogi til de senere årenes digitaliseringsprosesser, i den forstand at deres hovedformål var registrering av visuelle data om eksisterende gjenstander. Samtidig utgjør nå disse fotografiske dataene «råmateriale» i en ny datafiseringsprosess, nemlig den som baserer seg på digital innkoding av eksisterende fotografiske emulsjonsbilder, for senere distribusjon via digitale nettverk og avkoding som skjermbaserte bilder i et grafisk brukergrensesnitt som for eksempel Digitalt Museum.



Figur 6.5: «Sko». Lastet ned 6. september 2021.
<https://digitaltmuseum.no/011023188346/sko>.

Det forrige eksemplet framhevet hvordan katalogdataene fra hvert enkelt museum om de fire beslektede fotografiene av Worm-Petersen fortalte mer om museenes individuelle samlingshistorier og kunnskapstradisjoner enn om de fotografiske objektene de tilsynelatende skulle beskrive. Det neste eksemplet, som er gjengitt i figur 6.5, viser hvordan visuelle elementer – inkorporert i gjenstandsfotografiet – selv kan gi informasjon om museets registrerings- og databehandlingsrutiner som ikke finnes dokumentert i de tekstlige dataene. Skjermdumpen (figur 6.5) viser et gjenstandsfotografi av et par sko på hvit bakgrunn, produsert av Folke-

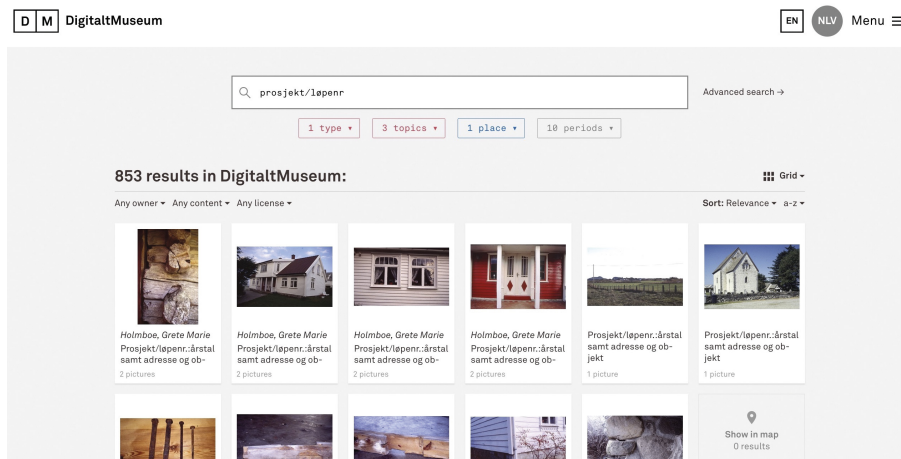
museets fotograf Anne-Lise Reinsfelt. I tillegg til skoene viser fotografiet et papir med en rekke fargefelt og påskriften «Kodak Color Control Patches», som skimtes i forgrunnen, parallelt med bildets nedre kant. Fargeskalaen fra filmprodusenten er inkludert i opptaket for å sikre at fargegjengivelsen i den ferdige papirkopien blir så virkelighetstro som mulig. Dermed er dette fotografiet ikke bare dokumentasjon av skoene som er avbildet, men også av museumsfotografens samvittighetsfulle arbeidsmetode (Bjørli, 2013). Før fotografi ble en heldigital teknologi, fungerte fargeskalaer for fotografer som verktøy for visuell dataproduksjon: En fargeskala anga parametre for avkodning av den latente bildeinformasjonen i den korresponderende filmens emulsjon. Fargeskalaer er med andre ord innebygde analoge metadata. Beskrivelsen av det digitaliserte gjenstandsfotografiet i Digitalt Museum inneholder likevel bare informasjon om skoene. Selv om fargeskalaen rent visuelt er tydelig til stede i bildefeltet, glimrer denne fotografiske gjenstanden med sitt fravær blant de digitale metadataene, som er det plattformens søkemotor «ser». Et søk på «fargeskala» i hele Digitalt Museum gir bare 27 treff, og blant disse er det kun to gjenstandsfotografier som inneholder et fotografisk hjelpemiddel som det i figur 6.5. Jeg har likevel identifisert et titalls flere slike fargeskalaer bare etter å ha sett gjennom noen hundre av de nesten 100 000 fotografiene av Reinsfelt som Folkemuseet har tilgjengeliggjort på plattformen. Når slike visuelle spor etter museumsfotografenes arbeid blir oversett som meningsbærende elementer i digitaliserte museumsobjekter, oppstår det et betydningsfullt fravær av data, som kan tolkes på minst to måter. For det første utviser det manglende evne til fullt ut å utnytte informasjonsverdien i det digitaliserte materialet. For det andre innebærer det en manglende anerkjennelse av at flere tiår med systematisk produksjon av fotografiske museumsdatasamlinger var den grunnleggende forutsetningen for at en plattform som Digitalt Museum overhodet kunne realiseres på det tidspunktet og i det omfanget som den ble lansert.

De oversette fargeskalaene i Folkemuseets museumsfotografier eksemplifiserer Loukissas' observasjon om at en datasamling ikke bare defineres av hva den inneholder, men også av hva den utelukker (Loukissas, 2019, s. 68). Analyser av mangfoldet i museumsdata må derfor også omfatte hva slags informasjon som ikke er funnet verd å registrere som data. Slik kan denne kritiske tilnærmingen avdekke både innebygde forutinntagelser og uforvarende blindsoner som risikerer å forringe både pålitelighet og bruksverdi for digitaliserte datasamlinger. Men først og fremst er datamangfoldsperspektivet en måte å tilnærme seg det Loukissas (2019, s. 67) kaller «situated processes of data production» på, som både katalogdataene om Worm-Petersen-fotografiene og fargeskalaene i Reinsfelts gjenstandsbilder på ulikt vis peker tilbake på. Når hvert museum selv har ansvar for å produsere

dataene som skal deles gjennom Digitalt Museum, vil materialet som publiseres, bære preg – ikke bare av institusjonens særegne kunnskapstradisjon eller lokale forankring – men også av de tekniske, økonomiske og menneskelige ressursene som den har mulighet til å ta i bruk. Bildet av et par sko i figur 6.5, omsorgsfullt dokumentert av fotografen ved hjelp av fargeskala, er for eksempel representativt for de særegne kvalitetskravene til gjenstandsfotografi som ifølge Trond Bjorli (2013) utviklet seg ved Norsk Folkemuseum over en periode på nesten hundre år. Tilgjengeliggjøringen av museets eksisterende gjenstandsfotografier i Digitalt Museum er også en synliggjøring av denne håndverksmessige kvaliteten, uavhengig av om den anerkjennes som et betydningsfullt element. Gjenstand og museumsfotografi smelter på en måte sammen i det digitale grensesnittet og skaper et nytt kunnskapsobjekt, som tilhører både foto- og museumshistorien vel så mye som kles- eller kulturhistorien. Etter mer enn ti år i drift er plattformen Digitalt Museum på liknende vis i ferd med å bli en del av den digitale kulturarven den ble skapt for å formidle. Sagt på en annen måte betyr det at en stadig større andel av de digitaliserte museumsobjektene som konsulteres på plattformen, bærer preg av nettopp av å ha blitt digitalisert for publisering i Digitalt Museum. Med datamangfoldsfileret på kan man dermed gjenkjenne avvikende, uforståelige eller på andre måter merkelige data som symptomer på selve digitaliseringsprosessene; noe som de deltakende museene har svært ulike forutsetninger for å holde gående.

DIGITALISERING I PRAKSIS

Målet om å gjøre museumssamlinger digitalt tilgjengelig har kanskje høy politisk prioritet på papiret, men for hvert enkelt museum er digitalisering kun en av mange jobber som skal gjøres innenfor arbeidstidens, budsjettets og bemannings-situasjonens rammevilkår. Som Riksrevisjonen (2017) dokumenterer i sin rapport om digitalisering av kulturarven, betyr dette at digitaliseringsoppgaver kommer på toppen av den regulære museumsdriften. De må enten utføres innimellom andre samlingsrelaterte oppgaver (hvis det skal utføres av museumsfaglig personale) eller av innleid eller frivillig arbeidskraft, som i liten grad har kompetanse innenfor samlingsforvaltning. De ressursmessige forutsetningene for digitalisering kommer til syne i det tredje eksemplet, hvor 853 forskjellige fotografier fra ett og samme museum har blitt gitt den identiske bildeteksten «Prosjekt/løpenr.: årstall, samt adresse og objekt» (figur 6.6).



Figur 6.6: «Search: Text: 'prosjekt/løpenr'». Lastet ned 6. september 2021. <https://digitaltmuseum.no/search/?q=prosjekt%2FI%C3%BB8penr>.

At en slik skjematisk struktur for metadata kopieres og limes inn i stedet for beskrivende tekst, og det nesten tusen ganger, er lite sannsynlig et uttrykk for kunnskapstradisjonen i museet. Derimot kan det være typisk for ressursituasjonen og arbeidsforholdene for digitalisering i det aktuelle museet spesielt, og i lokale norske museer generelt. I dette tilfellet er de analoge originalene lysbilder i 35 mm format, såkalte dias, som i seg selv er enkle å digitalisere uten stor innsats eller investering i maskineri. Det som virkelig er tidkrevende og avhengig av menneskelig innsats, er innføringen av beskrivende tekst i samlingsforvaltningsverktøyet. Et liknende fenomen gjør seg gjeldende blant flere tusen fotografier fra et annet museum, som er blitt utstyrt med inventarnummer i stedet for bildetekst. Stikkprøver blant de mer enn 60 700 digitaliserte fotografiene fra samme museum antyder at en vanlig praksis ved den aktuelle institusjonen er å sette bildeteksten som identisk med inventarnummeret, i formatet «R.Fot.XXXXX», dersom det ikke foreligger en tydelig tittel på bildet, og selv om det finnes motivemneord, stedsnavn og identifiserte personer spesifisert i andre datafelt. Denne praksisen er påtakelig på tvers av motiver, fotografer, opptakstidspunkt og publiseringstidspunkt. Som i tilfellet ovenfor tyder denne systematiske forekomsten på en tilpasning av arbeidsinnsats etter tilgjengelige menneskelige ressurser. Omfanget av forekomster kan også leses som tegn på at digitalisering i kulturarvsinstitusjoner har utviklet seg til et kvantitativt virksomhetsmål snarere enn et kvalitativt virkemiddel.

Blant museene som ble undersøkt av Riksrevisjonen i 2016, oppga 41 prosent at de var avhengige av arbeidskraft fra Nav, 34 prosent av frivillige og 20 prosent av

innsats fra administrativt eller merkantilt ansatte for å få utført digitalisering (Riksrevisjonen, 2017, s. 55). Bildetekster som «prosjekt/løpenr ...» og «R.Fot.XXXXXX» kan på denne bakgrunnen leses som symptomer på hvordan norske museer ikke bare «overlèt delar av digitaliseringsarbeidet til personar utan museumsfagleg utdanning», men også mangler kapasitet til å ettergå dette arbeidet «for å sikre at registreringane er korrekte» (Riksrevisjonen, 2017, s. 55). Innenfor et datamangfoldsperspektiv framstår disse to eksemplene ikke nødvendigvis som mangelfull databehandling, men som pragmatiske omgåelser av et tidkrevende moment i digitaliseringsprosessen. Under gitte forhold, særlig der bevilgende myndigheter driver målstyring ut fra kvantitativ resultatoppnåelse, kan slike omgåelser være et akseptabelt kvalitetskompromiss for å få digitalisering gjort. Innsikt i slike praktiske sider ved digitaliseringsprosesser kan hjelpe brukere til å stille mer kritiske og produktive spørsmål både til konkrete digitaliserte datasamlinger fra enkeltinstitusjoner og til datainfrastrukturer som samler og distribuerer dem, slik som Digitalt Museum. Dette kan i sin tur gi opphav til en bredere kritisk forståelse av at begrepet digitalisering på den ene siden betegner et sett med politiske prioriteringer som har konsekvenser for museenes praktiske arbeid, og på den andre siden beskriver nettopp dette arbeidet, som for å etterkomme de politisk styrte målene ofte utføres på en måte som etterlater seg synlige spor.

INFRASTRUKTUR FOR MANGFOLD

I samtidens norske offentlighet signaliserer ordet mangfold sosial og politisk inkludering av mennesker med ulike bakgrunner og identiteter som før kan ha vært eksplisitt eller implisitt ekskludert fra sosiale og politiske arenaer. På samme måte er begrepet datamangfold i dette kapitlet ment å fremme inkludering av former for informasjon som ellers blir ekskludert fordi de framstår som avvikende, annerledes eller fremmede. Ideen om datamangfold utfordrer etablerte oppfatninger av hva som kan være data, og hvordan disse bør behandles. Innenfor dette perspektivet finnes det ikke dårlige data, bare mer eller mindre produktive måter å tolke dem på.

Mine tolkninger av eksempler fra Digitalt Museum illustrerer hvordan nedarvede klassifiseringssystemer, eldre teknologiske datafiseringsprosesser og nyere, pragmatiske digitaliseringspraksiser gjør gjeldende i plattformen. Umiddelbart trekkes oppmerksomheten til det som er «feil» med de digitaliserte objektene: Stereografiet som er kategorisert som billedkunst i stedet for fotografi, beskrivelsen av gjenstandsfotografiet som ikke gjør rede for alle gjenstandene som er avbildet, bildetekstene som består av skjemarubrikker eller inventarnummer. Slik man-

gelfull eller feilformatert informasjon forringer eller «skitner til» objektene som potensielle datakilder både til statistiske analyser, som krever en høy grad av standardisering mellom data, og til kulturhistoriske undersøkelser, som bruker digitaliserte kulturarvsobjekter som surrogat for primærkilder. Og likevel er det på sett og vis dette som *er* data i Digitalt Museum, i den forstand at eksemplene er representative for datamangfoldet som utspiller seg innenfor denne infrastrukturen. Avslutningsvis vil jeg heve blikket fra detaljvisningene av digitaliserte enkeltobjekter og komme med noen observasjoner om hvordan plattformen Digitalt Museum fungerer som forvalter av dette mangfoldet.

Som eksemplene har vist, kan den digitale plattformen være en kilde til informasjon om ulike museers samlingshistorie og forvaltningspraksis vel så mye som opplysninger om individuelle avbildede objekter. Men den kan også leses som et produkt av de konkrete historiske, institusjonelle og politiske omstendighetene som museer i Norge befant seg i på 2000-tallet, da Digitalt Museum ble utviklet og lansert, og utover på 2010-tallet, da den befestet sin stilling som forhåndsinnstilt publiseringskanal for digitaliserte norske museumsdata. Forhåndsinnstillingen tok spesifikt form av en innebygd forbindelse mellom samlingsforvaltningsverktøyet Primus og plattformen Digitalt Museum, som begge er utviklet og driftet av samme firma, med utspring i et knippe norske museer. I teorien skulle denne koblingen mellom samlingsforvaltningssystem og publiseringsplattform ha lagt til rette for en høy grad av datastandardisering på tvers av individuelle deltakende museer, siden de fleste benyttet seg av begge systemene. I praksis har det institusjonelle mangfoldet av datahåndteringsmåter først blitt videreført i Primus og deretter overført til Digitalt Museum. Datamangfoldet dette har resultert i, har medført mye frustrasjon hos brukere på begge sider av grensesnittet, men det er også plattformens viktigste verdi som metasamling. Det er nemlig fordi den individuelle logikken i ulike museers datasamlinger er bevart at det er mulig å foreta sammenliknende analyser av dem, slik jeg har gjort med fotografiene av Worm-Petersen, som hører til fire forskjellige samlinger. Som forvalter av datamangfold er Digitalt Museum på denne måten en kjærkommen ressurs for tilnærminger til kulturarvsdata som ikke bare aksepterer, men drar analytisk nytte av datasamlingers egenart som resultat av situerte og lokale produksjonsprosesser. I denne sammenhengen er det vel så viktig å erkjenne at metasamlingen Digitalt Museum, som nasjonal infrastruktur for kulturarvsdata, også er et resultat av historisk situerte og geografisk lokale prosesser og dermed besitter sine egne særpreg av samme grunner. Studier av enkeltobjekter og -samlinger i Digitalt Museum, som i dette kapitlet, kan demonstrere hvordan det kulturpolitiske målet om digitalisering er blitt omsatt i museumsfaglig praksis som produksjon av en mengde digitale artefakter.

Den største av disse artefaktene er likevel Digitalt Museum selv, som fortjener bevaring og forvaltning for det den kan fortelle om digitalisering som kulturell praksis og politisk prosjekt i 2000-tallets Norge.

REFERANSER

- Bak, M.A. (2012) Democracy and discipline: Object lessons and the stereoscope in American education, 1870–1920. *Early Popular Visual Culture*, 10(2), s. 147–167. <https://doi.org/10.1080/17460654.2012.664746>
- Bjorli, T. (2013) Gjenstandsfotografiets kvaliteter fra Jenny Arnesen til Anne-Lise Reinsfelt, i A. Santa (red.) *Gjennom fotografens linse*. Norsk Folkemuseum, s. 24–33.
- Borgman, C.L. (2015) *Big data, little data, no data: Scholarship in the networked world*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Budalen, A. (2012, 11. mars) *Skal digitalisere 50 kilometer med kulturarv*. NRK. Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/nordland/digitaliserer-norges-kulturarv-1.8028452> (Hentet: 6. september 2021).
- Chan, A.S. (2013) *Networking peripheries: Technological futures and the myth of digital universalism*. The MIT Press.
- Edwards, E. og Lien, S. (2014) Museums and the work of photographs, i *Uncertain images: Museums and the work of photographs*. Ashgate, s. 3–17.
- Edwards, E. og Morton, C. (red.) (2015) *Photographs, museums, collections: Between art and information*. Bloomsbury Academic.
- eKultur—KulturIT. (u.å.) Tilgjengelig fra: <https://kulturit.org/ekultur>. (Hentet: 27. juni 2019).
- Gjertsen, K.R. (2001) Outline: Klassifikasjonssystem for museum og arkiv: norsk oversettelse med utarbeidet findeling. Norsk museumsutvikling. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008120904082
- Gran, A.-B., Booth, P., Ogundipe, A., Vestberg, N.L., Røyseng, S., Hoel, A.S. og Moreno, V. (2020) *Digitale handlingsmønstre i kunst- og museumssektoren – om forbrukere, museumsledere og kunstnere* (No. 5; DnD-Rapport). BI Centre for Creative Industries. <https://www.bi.no/globalassets/forskning/centre-for-creative-industries/publications/dnd-rapport-nr-5.-digitale-handlingsmonstre-i-kunst--og-museumssektoren---om-forbrukere-museumsledere-og-kunstnere.pdf>
- Gran, A.-B., Vestberg, N.L., Booth, P. og Ogundipe, A. (2019) A digital museum's contribution to diversity – a user study. *Museum Management and Curatorship*, 34(1), s. 58–78. <https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1497528>
- Holmes, O.W. (1980) The stereoscope and the stereograph (1859), i A. Trachtenberg (red.) *Classic essays on photography*. Leete's Island Books, s. 71–82.
- Hylland, O.M. (2014) #Mangletre. Om makt og ideologi i den digitale kulturarvens politikk. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 17(2), s. 253–274.
- Hylland, O.M. (2017) Even better than the real thing? Digital copies and digital museums in a digital cultural policy. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 9(1), s. 62–84. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.179162>
- Kultur- og kirke departementet. (2009a, 17. april) *St.meld. nr. 24 (2008–2009): Nasjonal strategi for digital bevaring og formidling av kulturarv* [Stortingsmelding]. Regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-24-2008-2009/id555254/>

- Kultur- og kirkedepartementet. (2009b, 21. august) *St.meld. nr. 49 (2008–2009): Framtidas museum* [Stortingsmelding]. Regjeringen.no. Tilgjengelig fra: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/> (Hentet: 10. februar 2021).
- Loukissas, Y.A. (2019) *All data are local: Thinking critically in a data-driven society*. The MIT Press.
- McCauley, E.A. (1985) *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. Yale University Press.
- Pedersen, T.W. (2013) Museumsfotografene på Norsk Folkemuseum, i A. Santa (red.) *Gjennom fotografens linse*. Norsk Folkemuseum, s. 6–15.
- Riksrevisjonen. (2017) *Undersøkelse av digitalisering av kulturarven* (4 [2016–2017]); Dokument 3). Riksrevisjonen. Tilgjengelig fra: <https://www.riksrevisjonen.no/rapporter-mappe/no-2016-2017/digitalisering-av-kulturarven/> (Hentet: 10. februar 2021).
- Teukolsky, R. (2015) Cartomania: Sensation, Celebrity, and the Democratized Portrait. *Victorian Studies*, 57(3), s. 462–475. <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.57.3.462>
- Thylstrup, N.B. (2018) *The politics of mass digitization*. The MIT Press.
- Vi digitaliserer Norges kulturarv*. (u.å.). Nasjonalbiblioteket | Kulturarvdigitalisering. Tilgjengelig fra: <https://abmdig.no/vi-digitaliserer-norges-kulturarv/> (Hentet: 10. februar 2021).
- Walsh, P. (2007) The rise and fall of the post-photographic museum: Technology and the transformation of art, i F. Cameron og S. Kenderdine (red.) *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse*. The MIT Press, s. 19–34.
- Ylvisåker, A.B. (2011) Ting og teknologi – museum og digitalisering. *Kunst og kultur*, 94(4), s. 240–255.