

ET FOTOGRAFISK GJENNOMBRUDD

Fotografisk og nasjonal modernisering
i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon
ca. 1900 – 1910

Trond Erik Bjorli



Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD)
at the University of Bergen

2014

Dissertation date: 14.11.2014

Universitetet i Bergen
Det humanistiske fakultet
Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap
Avhandling for ph.d.-graden
© Trond Erik Bjorli 2014

FORORD

Dette arbeidet har som ett av sine utgangspunkt fotografen Anders Beer Wilses to selvbiografiske bøker, *En emigrants ungdomserindringer* (1936) som jeg fikk av Jon Birger Østby og *NORSK LANDSKAP og norske menn* (1943) som jeg fikk av Erik Rudeng. Dette var på 1990-tallet, og da holdt jeg på med helt andre ting.

Da dette langt senere ble et prosjekt, fikk arbeidet sin retning bestemt gjennom en slags triangulering mellom Bergen, Oslo og Trondheim: Norsk Folkemuseum i Oslo er arbeidsplass og vert for hovedarkivet etter fotograf Wilse, Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap (AHKR) ved Universitetet i Bergen representerer den faglige forankringen, mens Estet-kurset ved NTNU i Trondheim har bidratt med mye av det teoretiske grunnlaget.

Ved Norsk Folkemuseum vil jeg takke direktør Olav Aaraas, nestleder og sjefkonservator Inger Jensen samt seksjonsleder Morten Bing. Tilrettelegging og støtte er ikke bare motivert ved at dette representerer forskning på en viktig samling, men også fordi Norsk Folkemuseum lenge har satsset på kompetansegivende forskning hos medarbeiderne. Jeg vil særlig takke forskningskoordinator Kari Telste for lesing og kommentarer. Videre vil jeg takke min tidligere sjef Liv Hilde Boe for støtte og kollegaene Anne Thommesen, Liv Bentsborg, Anne-Lise Reinsfelt, Marie Fongaard Seim, Anja Langgått og Haakon Harris for ulike typer av hjelp.

Deltakelse på nasjonale forskerskoler som Tekst, Bilde, Lyd, Rom (TBLR) er viktig, ikke minst for stipendiater som meg fra akademiske randsoner som museer og høyskoler. Viktigst har imidlertid vært kombinasjonen av kontinuitet og dybde i Estet-kurset under ledelse av professor Knut Ove Eliassen ved NTNU i Trondheim. Mye av teoriunderlaget møtte jeg her.

Et avhandlingsarbeid er en slags akademisk dannelsesreise, og veilederens rolle er viktig. En stor takk til professor Nils Gilje, ved AHKR, Universitetet i Bergen, for å ha fulgt prosjektet gjennom hele sin formingsfase, og for lesinger, kommentarer og inspirerende diskusjoner.

Jeg vil også takke en rekke kolleger for å ha sluppet meg til og delt materiale og kunnskaper med meg: Preus Museum, deres fabelaktige bibliotek, Torvill Solberg, Hanne Holm-Johnsen og Jens Gold, Nasjonalbiblioteket ved Harald Østgaard Lund, Jens Petter Kollhøj, Wlodek Witek og Arthur Tennøe, Nasjonalbiblioteket i Mo ved Kristin Aasbø og Kari Mina Kvammen, Norsk Teknisk museum ved Tone Rasch, Relsen Larsen, Arne B. Langleite og Thale Sørli, Det kongelige hoffs fotoarkiv og Jan Haug, Oslo museum ved Vegard Skuseth og Rune Aakvik, Universitetsbiblioteket i Bergen og Solveig Greve. Dessuten takk til Carolyn Marr, Eva Dahlman, Lisabet Risa, Robert Meyer, Arne Knudsen, Bill Andrews og Oscar Puschmann. Takk til Tone Brevig for å ha brakt språklig konsekvens til manuset. Takk til Leif Preus†.

Den største takken går til mine kjæreste, Inez, Sigurd og Maria.

Oslo 28. februar 2014

Trond Erik Bjorli

INNHALDSFORTEGNELSE:

1. FOTOGRAFISK MODERNISERING ca. 1900	9
1.1 Prolog	9
1.2 Anders Beer Wilse	11
1.3 Wilse i litteraturen	14
1.4 Tradisjonsbærer eller fornyer?	16
1.5 Når ble fotografiet moderne?	18
1.6 Avhandlingens materiale – noen metodiske grep	21
1.7 En modell for fotografisk modernisering	25
1.8 Ontologi for en fotografisk gryte	28
1.9 Fiksjon som hendelse	30
1.10 Knud Knudsen og 1800-tallets bildemodell for fotografi	32
1.11 Knudsens fotografiske natur	35
1.12 Et nytt «grensesnitt»	40
1.13 Avhandlingens oppbygning	42
1 INDEKS OG FIKSJON	45
2.1 Estetikk og mening i fotografi – noen posisjoner	45
2.2 Noen perspektiver på estetikk og erfaring hos Kant	47
2.3 Fotografiets ontologi	49
2.4 Fotografiets modell for bildet	53
2.5 Fotografiet mellom to meningsdimensjoner	54
2.6 Et produktivt «spill»?	57
2.7 Et «sam-syn» av ulike meningsdimensjoner?	59
2.8 En grunnleggende spenning mellom to meningsdimensjoner?	61
2.9 Bildet som imaginativ bevissthet	63
2.10 En foreløpig konklusjon om indeks og fiksjon	65
3 INN I FOTOGRAFIET – INDIANERFOTOGRAFEN	69
3.1 Ungdomserindringer	69
3.2 Emigranten	72
3.3 Fotografien moderniseres og industrialiseres	74
3.4 Amatørfotograf og landmåler	75
3.5 Vestkysten	79
3.6 Den modne amatørfotografen	81
3.7 The Panic of 1983	82
3.8 Profesjonell fotograf	84
3.9 Wilse i Seattles arkiver	86
3.10 Gullrush og Stillehavsimperialisme	88
3.11 Den amerikanske landskapstradisjonen – ekspedisjonsfotografen	90
3.12 Indianerfotografen Curtis – og Wilse	92
3.13 To estetiske veivalg	98
3.14 1890-årene: gjennomslag for trykt fotografi	99
4 GENREFOTOGRAFI	103
4.1 Fotografen og maleren	103
4.2 New kid in town	107
4.3 Friluftsfotograf	109

4.4	Wilses fotografiske satsing sett gjennom hans negativprotokoller	110
4.5	Skipsfotograf	112
4.6	Postkortfotografen	112
4.7	Wilses «Genere»-katalog	114
4.8	Hvor sto fotografiet i Kristiania i 1900?	120
4.9	Kunstfotografi	123
4.10	Genremaleri	125
4.11	Genrefotografi	126
4.12	Fotografisk illustrasjonskunst	128
4.13	Øyeblikksfotografi	130
4.14	Hverdagsbilder	132
5	ØYEBLIKKSFOTOGRAFI - FOTOGRAFISK SANSING OG SIGNIFIKASJON	135
5.1	Fiksjoner og fikseringer	135
5.2	Any-Instant-Whatever og det bevegelige bilde	137
5.3	Øyeblikksfotografiet og den bevegelige fotografen	139
5.4	Fotoflanøren	143
5.5	Flanørestetikk	146
5.6	Snapshots	149
5.7	Genrefotografiets tittel: sansing og signifikasjon	152
5.8	Fotografiets paradoks	155
5.9	Et moderne fotografi?	158
5.10	Det fotografisk utopiske?	161
6	ET FOTOGRAFISK GJENNOMBRUDD	163
6.1	Ny teknologi – og nye «kunster»	164
6.2	Fotografi på trykk – postkortet	166
6.3	Inn i den «store» turistprospektradisjonen	170
6.4	De første norske fotografiske bildebøkene	172
6.5	Hvorfor nå – og ikke før eller senere?	178
6.6	Fotografi på vippen	181
6.7	Gjennombruddet	185
6.8	Fotografiske bildebøker om Norge	187
6.9	Mittets norgeshefter	190
6.10	Wilses dominans	194
6.11	Et moderne fotografi på trykk	196
7	FOTOGRAFISK OG NASJONAL REPRODUKSJON: KONGELIGE SNAPSHOT	201
7.1	Tanks og Mallings fire utgivelser	202
7.2	1905: <i>Norge: Midnatssolens Land</i>	203
7.3	En ny kunst og et nytt folk	208
7.4	Kongefotografen	214
7.5	Genrefotografiets kongelige beskytter	216
7.6	Oppløsningen av kongeverdigheten i møtet med norsk natur	218
7.7	Sammenfallet	222
7.8	Det perfekte øyeblikksfotografiet	224
7.9	En ny type diskurs?	226

8	FOTOGRAFISKE FORTELLINGER	229
8.1	Fotografiske bøker – «fotoboken»	231
8.2	Mellom filmen og romanen	232
8.3	Montasjen	235
8.4	Wilse erfaringer med tekst og bilde	236
8.5	<i>Norske Vinterbilleder</i>	239
8.6	Bertrand Narvesen	240
8.7	<i>Bergensbanen</i> som fotografisk erfaring	242
8.8	<i>Lofoten og Lofotfisket</i> – første norske dokumentarprosjekt i bokform	247
8.9	Høydepunkt og avslutning	253
9	NATUR SOM FOTOGRAFI	255
9.1	Modernitet og natur	257
9.2	Vitalisme	259
9.3	Wilse som vitalist	261
9.4	<i>Vinter i Norge</i>	265
9.5	<i>En Løipe</i>	268
9.6	Naturflanøren	270
9.7	<i>Norske Vinterbilleder</i>	273
9.8	Svart elv i hvit snø	276
9.9	Poetiske og fotografiske vårbrudd og vårbruder	279
9.10	Fotografisk sansing	283
9.11	<i>Vidda</i>	284
10	«LEVENDE BILDER» – ANIMERING AV DET FOTOGRAFISKE BILDE	293
10.1	Kilder	294
10.2	«Levende Lysbilleder»	295
10.3	Wilse og film	296
10.4	Wilses første lysbildeforedrag	298
10.5	«Berømtheden er Wilse»	300
10.6	«Hvor er vi foran?»	304
10.7	Den fotografiske gjenoppstandelsen	309
10.8	Animasjon av det fotografiske bildet	310
10.9	Teknikken	312
10.10	Fargene	318
10.11	Farge og bildemodell: Hva er fotografisk realisme?	320
10.12	Et nytt medium – lysbildeprogrammet	322
11	FOTOGRAFIETS ØYEBLIKK	327
11.1	Wilse som nasjonal helt	327
11.2	Natur, landskap, nasjon og et fotografisk blikk	330
11.3	Fotografen som nasjonsbygger i litteraturen	332
11.4	Naturen som norsk identitetsmarkør	333
11.5	Nasjonalkulturens modernisering i fotografiet	336
11.6	Naturens modernisering	339
11.7	Estetisk funksjonalitet	341
11.8	Et fotografiets øyeblikk?	343

12 OPPSUMMERING	345
VEDLEGG	347
I: Kilder	347
II: Fotograf A.B. Wilse på trykk	349
III: Utvalg tidlige trykte fotobøker, -mapper og -hefter.	353
LITTERATUR	361

1 FOTOGRAFISK MODERNISERING 1900

Prolog

Alle har i dag erfaringer med å ta opp et kamera – nå ofte en mobiltelefon – og ta et bilde av «noe» for å se hvordan det ser ut som et fotografisk bilde. Det både høres enkelt ut og er lett å gjøre, men er uhyre komplisert. Det er magi. Det kan minne om en «black box», som er vitenskapens begrep for et redskap, et system eller en ting som kan studeres i forhold til hva man putter inn og hva som kommer ut, men uten kunnskap om hvordan dette skjer.¹

Under slagordet «You press the button, we do the rest» gjorde firmaet Eastman Kodak denne magiske praksisen mulig for nesten hele befolkningen, både voksne og barn. Deres Kodaks Brownie fra 1900 så til og med ut som en svart boks. Kodaks Brownie ble et synonym for amatørfotografi og fotografiske snapshot gjennom størstedelen av det 20. århundre. Kameraet ble laget i mange ulike versjoner fra 1900 til 1970. Også mitt første kamera var en Brownie, en Brownie Fiesta fra 1962, en liten boks der selv linsa var av plastikk. Men den skapte magi.

Brownien var kanskje også en «black box» i en mer utvidet forstand. I alle fall er Eastman Kodak ubeskjedne nok i sin hundreårsmarkering av Brownien til å hevde at alle moderne bildeteknologier, inklusiv Internett, kan spores tilbake til denne lille boksen.² I et slikt resonnement fremstår deres Brownie både som en historisk viktig markør og en materialisering av mediefilosofen Friedrich Kittlers definisjon av et medium som grensesnittet eller «interface» mellom kropper og teknologier (Kittler 2009:115). I dag, fjorten år senere, ville de trolig hevdet at dagens kameramobiler fra Apple, Samsung og andre så vel som Google-brillen, kan føre sine aner tilbake til den første Brownie.

Kodak har rett i at industrialisering og automatisering av fotografiske prosesser skulle få store konsekvenser. I denne avhandlingen utgjør dette som kan kalles fotografiets «andre revolusjon» et viktig utgangspunkt. Men fotografi er i seg selv en slags black box. Magien var selvfølgelig ikke mindre i daguerrotypiet, den første fotografiske prosess, den var bare

¹ Wikipedia om «Black box», lest 16. desember 2013.

² Brownien var også en «black box» i en videre betydning. Ifølge Eastman Kodak kan alle bildeteknologier, inkludert Internett, spores tilbake til denne lille svarte boksen: «This small, simple box launched a new industry, and forever changed the way we communicate. Photojournalism. The motion picture industry. Medical X-rays. Satellite imaging. The Internet. Every technology we use to communicate with pictures can trace its ancestry to that first black box», skriver Eastman Kodak ubeskjeden i sin hundreårsmarkering av Browniens lansering. <http://www.kodak.com/US/en/corp/features/brownieCam/> lest 10. desember 2013.

annerledes. Den var heller ikke mindre til stede i våtplateprosessen. Den forsvinner ikke selv om man forstår de fotografiske prosesser og selv er i stand til å preparere og fremkalle den fotografiske platen eller filmen, og kanskje til og med fremstille et fotografisk bilde i mørkerommet. Faktisk tror jeg alle potensielle lesere av denne avhandlingen, fra hvermannen med et mobilkamera til teoritunge bildeforskere, som kanskje til og med har en kunstnerisk fotopraksis ved siden av sin akademiske karriere, har erfaringer med denne magien. Mange har som undertegnede vandret rundt med sin første speilrefleks og forsøkt å skape meningsfulle fotografiske bilder ut av et ensomt fotballmål, en duggdråpe, skyggen av en gravemaskin.

Den norske fotografen Anders Beer Wilse hadde også et bokskamera, nemlig Browniens forløper, en Kodak Bulls Eye No. 2 fra 1896 (Witse 1943:141). På sine fotografiske vandringer brukte han imidlertid oftest sitt tunge klappkamera på stativ. Som profesjonell fotograf er Witse både den mest suksessrike og den mest innflytelsesrike i norsk historie, men kan også kalles Norges største amatørfotograf. Han mente at ingenting kunne «virke saa opdragende, saa forædlende som netop fotografien». Kameraet er et redskap som fremmer estetisk oppdragelse og derfor den viktigste konfirmasjonsgave. Med et kamera kunne ungdommen lære seg å se fotografisk, se «blomster, der er grupper av siv, et trø, et lite bekkedrag, en vandpyt, en vakker skyformation, et stykke vei». Witse ville lære ungdommen å se det man ellers gikk upåaktet forbi, og gjøre det om til fotografiske tegn (Witse 1914).

Denne viljen til estetisk betydningssskaping er en viktig nøkkel til å forstå den modernisering av fotografiet i Norge rundt 1900 som Witse selv er eksponent og pådriver for. En viktig drivkraft for Witse er å skape fortellende fotografiske bilder. Amatørfotografen og den profesjonelle bildeprodusenten Witse utvikler sitt fotografi gjennom å kombinere genrebildets formler og snapshotets forhandlinger med virkeligheten. Gjennom slike eksperimenter med fotografisk meningsproduksjon skaper Witse det man kan kalle en moderne norsk fotografisk illustrasjonskunst. Det empiriske grunnlaget for en slik beskrivelse er i avhandlingen basert på en kartlegging og undersøkelse av gjennomslaget for Witses illustrasjoner på trykk. Witse opplever ikke umiddelbart suksess, men når hans store gjennombrudd kommer, så markerer dette gjennombruddet for en ny fotografisk illustrasjonskunst som i stor grad forskjøv malte og tegnede illustrasjoner. De samme hendelsene kan også sees som del av en fortelling om gjennombruddet for et moderne fotografi slik vi kjenner det fra det meste av 1900-tallet. Dette skjer imidlertid på særpregede lokale norske måter, og drøftes i denne avhandlingen som en norsk fotografisk og nasjonal modernisering.

Anders Beer Wilse

Anders Beer Wilse var en gang Norges mest berømte fotograf. I dag er han i ferd med å bli glemt, men fortsatt vet fotohistorisk interesserte hvem han var. Han blir også omtalt og presentert med jevne mellomrom.³ Slike presentasjoner henter gjerne sitt stoff fra en av de permanente nettpresentasjonene av Wilse, for eksempel fotografregisteret ved Preus Museum, Norsk Folkemuseums hjemmeside eller Nasjonalbibliotekets bildedatabase Galleri NOR. På den siste heter det:

Anders Beer Wilse blir regnet som en av Norges viktigste fotografer. Hans virketid som fotograf, sammenfaller med de første femti årene av det nittende århundre. Når det gjelder denne tidsperioden er hans billedarkiv å regne som et regelrett skattkammer.

Wilse ble født i Flekkefjord i 1865, og vokste siden opp i Kragerø. Etter å ha vært til sjøs og deretter fått seg en utdanning ved Teknisk Skole i Horten, emigrerte Wilse til USA i 1884. Etterhvert ble han her ansatt som landmåler og karttegger ved den amerikanske stats geografiske oppmåling i Seattle. På kartleggingsekspedisjonene var en av oppgavene hans å fotografere, noe som nok dannet spiren til hans interesse for fotografering. I 1897 startet han fotografisk forretning i Seattle, og han gjorde det raskt godt som fotograf. Men etter påtrykk fra familien, flyttet han tilbake til Norge i 1900.

Allerede i mai 1901 etablerte Wilse sitt første fotografiske atelier i Christiania. Wilse var en dyktig og energisk fotograf. Han var også en forretningsmann med talent for markedsføring, og han gjorde raskt suksess. Han ble snart Norges store landskaps- og turistfotograf med en enorm produksjon. Han ble fast engasjert på turistskipene nordover (i perioden 1905–13), og var Aftenpostens korrespondent på Svalbard. Han bar sitt tunge kamera til topps i fjellområder i øst og vest, fotograferte Lofotfisket mens fembøringen ennå var den vanlige bruksbåt, og portretterte de fleste av tidens store kulturpersonligheter. Sannsynligvis har ingen fotograf, verken før eller siden, gjennomtrået hele Norge slik Wilse gjorde det i første halvpart av det 20. århundret. I løpet av få år blir Wilse kjent som Norges fremste fotograf, berømt i inn- og utland for sine landskapsfotografier, stemningsbilder og portretter.

Negativarkivet han etterlot seg, gir oss idag et uvurderlig innblikk i det norske samfunn på vei mot en ny tid. Motivene spenner fra «vanlige» fotografiske oppdrag som reklame, repro og atelierportretter til aktualitetsbilder, stemningsmotiv, illustrasjonsbilder og landskapsbilder. Wilse kjøpte også negativarkivet etter Axel Lindahls «norgesbilder» fra 1880- og 1890-årene, og disse brukte han sammen med sine egne, med tilleggssignaturen «L» for Lindahl.

³ Wilse ble for eksempel i 2013 presentert i en artikkel på nettstedet Foto.no : Harald Harnang 02.05.2013: *Fotograferte Norge på kryss og tvers* <https://www.foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=45555>

Wilse påtok seg mange verv, både innenfor fotograffaget og som ivrig medlem av Den Norske Turistforening. Han oppnådde en rekke æresbevisninger, som Kongens Fortjenestemedalje i gull og Kjenn Ditt Lands gullmedalje i 1925, Turistforeningens gullknapp i 1933, samt æresmedlemskap i Norges Fotografforbund i 1937.

Sønnen Robert Charles Wilse ble etterhvert farens kompanjong, og var de senere årene firmaets daglige leder. Han overtok firmaet ved farens død, og drev det til ca.1957/58. I ettertid ble det store arkivet etter Wilse delt. Mesteparten, ca. 112.000 negativ og 369 arkivalbum, ble kjøpt av Norsk Folkemuseum, mens Oslo Bymuseum overtok de fleste negativene som angikk Oslos historie. Journalist Berner Hansen i Skien kjøpte alle Lindahls plater, men disse kjøpte Norsk Kulturråd i 1991 fra Berners arvinger og deponerte i Norsk Folkemuseum. Wilses skipsfotografier finnes i Norsk Sjøfartsmuseum, mens en del tusen portrettnegativ er i Nasjonalbiblioteket.

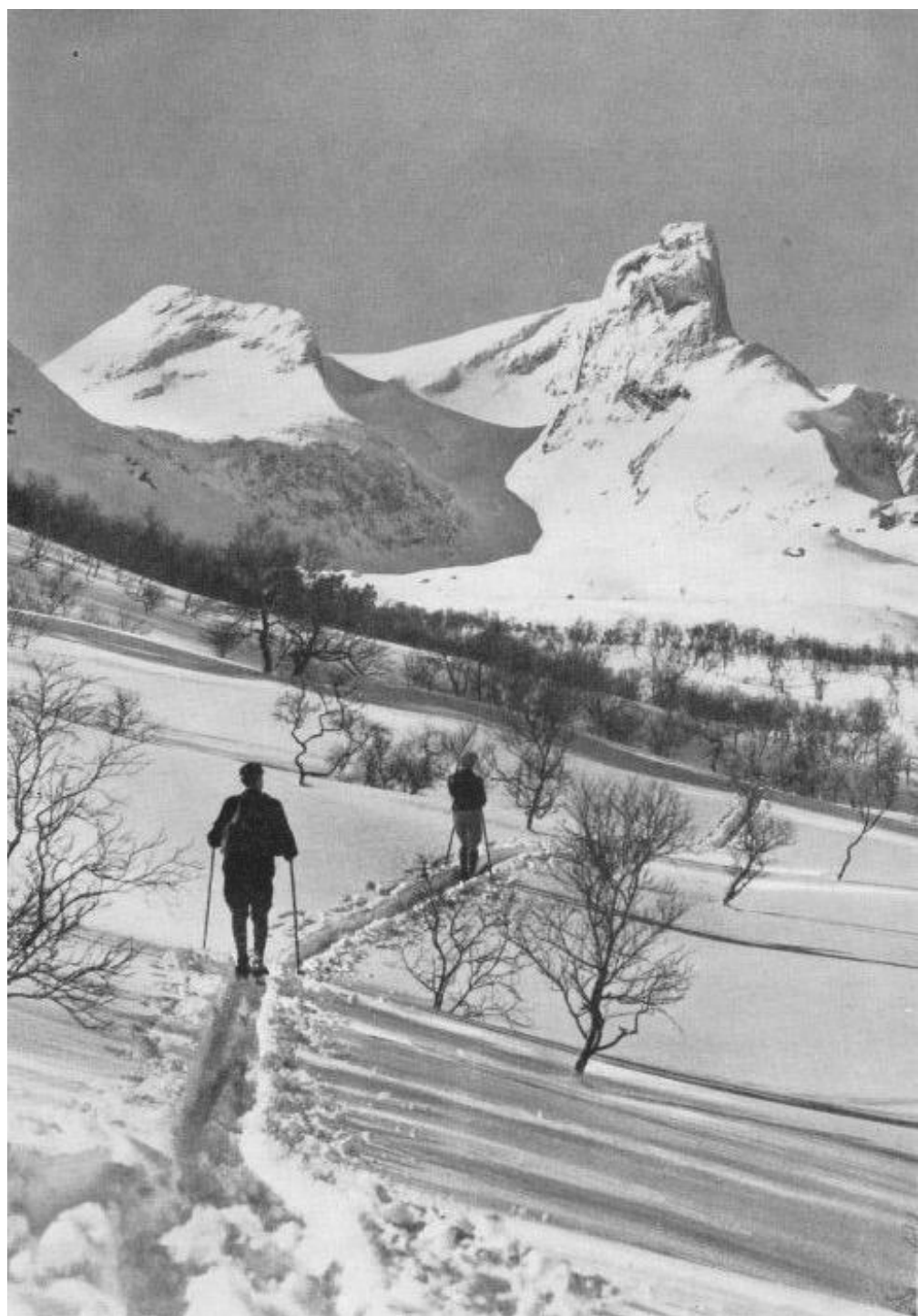
(Kilde 22.10.2013: http://www.nb.no/gallerinor/fotografer/ab_wilse.php)

Beskrivelsen gir et inntrykk av mangfoldet i Wilses fotografiske virksomhet, en bredde som reflekterer et fotografi som rundt århundreskiftet ekspanderer inn på en rekke nye felter, som presse- og magasinbilder, bokillustrasjoner, reklame og også fotografisk veggkunst.⁴ Teksten indikerer også størrelse og betydning. Wilse er norgesfotografen, som «bar sitt tunge kamera til topps i fjellområder i øst og vest», han er kort og godt først, størst og sterkest.⁵ Han er også den fotografen som nøy størst anerkjennelse i første halvdel av 1900-tallet, og kanskje den mest innflytelsesrike i norsk historie overhodet.

Neste side: Wilse har i norsk fothistorie særlig fått æren av å innføre vinterlandskapet som fotografisk motiv. Dette motivet, *Romsdalshorn sett fra Vengedalen*, er reproduisert fra Wilses memoarbok *NORSK LANDSKAP og norske menn* fra 1943, og er altså ett av de bildene som Wilse selv gjerne markedsførte seg med. Samme bilde er gjengitt i Per Jonas Nordhagens *artikkel A.B. Wilse (1865–1949) – noen forskningsproblemer* (Nordhagen 1989:80). Samme motiv, men her reproduisert i breddeformat, er også en av illustrasjonene i Roger Erlandsens kapittel om Wilse i *Pas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet!* (Erlandsen 2000:115). Et liknende motiv av skiløper foran Romsdalshorn, trolig tatt av Wilse ved samme anledning, fyller en helside i *Norsk fothistorie* (Larsen og Lien 2007:115). Bildet er gitt litt ulike dateringer, men er trolig tatt i 1927, alternativt i 1931. Dette er også det yngste fotografiet av Wilse som presenteres i avhandlingen, som drøfter Wilses karriere i hovedsak i årene 1900 – 1910.

⁴Tekstens opplysninger er i hovedsak korrekt, bortsett fra at turistskipsreisningen til Wilse skjer i årene 1905–09 ifølge negativprotokollene. Wilse opplyser også til Rogstad at «jeg i fem år reiste frem og tilbake hele sommeren med dette» (Rogstad 1926:77).

⁵Wilse er beskrevet som stor og fysisk dominerende av dem som møtte ham, som for eksempel William G. (Bill) Andrews.



Han var også en av de flittigste fotografene i samtiden, og har etterlatt et stort fotografisk materiale spredd på mange institusjoner og samlinger. Til tekstens beskrivelse av viktige Wilse-samlinger som finnes i Norsk Folkemuseum, Oslo Museum, Norsk Maritimt Museum og Nasjonalbiblioteket, kan også nevnes Norsk Teknisk Museum som har en større samling negativer, samt en stor samling av Wilses kolorerte lysbildeserier. Preus Museum har noen få, men viktige forstørrelser fra Wilses atelier, og har også bildearkivet etter Landslaget for Reiseliv i Norge med svært mange bilder fra Wilse.⁶ I tillegg er Wilse representert med originale fotografier, postkort og andre trykk i en lang rekke norske museer, arkiver og bibliotek. Fotografregisteret lister totalt opp 44 samlinger og arkiv som har oppgitt at de har Wilse-fotografier. Dessuten er det bevart fotografier ved institusjoner i USA, særlig i Seattle der Wilse drev fotografforretning i årene 1897–1900. I tillegg har mange private og bedrifter fortsatt eksempler på Wilses fotografkunst på veggene i form av store innrammede forstørrelser.

Det er med andre ord et overveldende materiale bevart etter Wilse. Spredningen er stor både i omfang, i typer motiver og ved at materialet er fordelt på flere institusjoner.⁷ Det er også et stort tidsspenn: Wilse er aktiv som fotograf i Norge gjennom nesten hele første halvdel av 1900-tallet, fra høsten 1900 og nesten helt frem til sin død i 1949.

Wilse i litteraturen

Teksten fra Galleri Nor som ble sitert innledningsvis gir en god og kompakt beskrivelse av fotografen Wilses innsats og plass i norsk fotohistorie. Den sammenfatter også stort sett det vi vet om Wilse. Selv om han er en av de eldre fotografene som fortsatt jevnlig er omtalt i norsk presse, så er det gjort lite forskning på Wilse. De mest omfattende tekstene om Wilse er hans egne to selvbiografiske bøker, *En emigrants ungdomserindringer* (Wilse 1936) og *Norsk landskap og norske menn* (Wilse 1943). Sammen med avisene og fototidsskriftenes hyllingsartikler ved runde år, har disse to bøkene i stor grad vært med på å forme ettertidens bilde av Wilse, slik det ble presentert ovenfor. I sum har kombinasjonen av det medieskapte bilde, det litt uklare avtrykket av en dominerende personlighet og manglende forskning skapt et usikkert bilde av Wilse. Han er så stor at han nærmest skygger for seg selv – «hans selvbilde lot seg knapt ramme inn», skrev Rune Slagstad etter å ha gjennomgått litteratur av

⁶ I Preus Fotomuseums småskriftserie nr. 2 er det publisert en detaljert oversikt over museets Wilsesmateriale i 1992 (Preus Fotomuseum 1992).

⁷ Wilses fotografforretning ble videreført i om lag 10 år etter hans død av sønnen Robert Wilse. Da Robert Wilse gikk konkurs, ble det store arkivet etter Wilse delt. De viktigste mottakere var Norsk Folkemuseum, Oslo Museum, Nasjonalbiblioteket og Norsk Maritimt Museum. Noe er blitt ivarett privat og siden kommet i offentlig eie, som for eksempel Wilse-materialet i Dextrasamlingen ved Norsk Teknisk Museum.

og om Wilse (Slagstad 2010:120). Hans betydning er uomtvistelig, javel, men hvor viktig var han egentlig? Surfer han på forgjengernes skuldre innenfor turistfotografiet, eller er han en virkelig fornyer av norsk fotografi? Hva er hans egentlige betydning i norsk kulturhistorie?



Wilse synes ikke å ha vært i tvil om sin egen betydning. Hans berømmelse var så stor at han kunne tillate seg å oppdra folket i uttale av hans navn – og bruke det som kinoreklame. Muligens fra 1940-tallet. NF.WB 49318, Norsk Folkemuseum.

De som har skrevet om Wilse, synes å være enig om at han har en viktig posisjon i overgangen mellom 1800-tallets fotografi og et modernisert 1900-talls fotografi. Her utgjør han den siste i en rekke på fire norske fotografer født på 1800-tallet som utgjør en slags egen kongerekke, noe i retning av norsk fotografis «founding fathers». De to første er bergensfotografene Marcus Selmer (1819–1900) og Knud Knudsen (1832–1915). Marcus Selmer er først daguerrotypist, deretter våtplatefotograf og en mester innenfor begge teknikker. Knudsen lærer seg trolig fotograferingskunsten av Selmer i Bergen. Den tredje er svensken Axel Lindahl (1841–1906), den eneste fotografen som på 1800-tallet utgjør en seriøs konkurrent til Knudsens turistprospekter, og som med Andvord som forlegger i Kristiania, både indikerer begynnelsen på en symbolsk forskyvning av landets fotografiske hovedstad til Kristiania og innleder en overgang til et mer billedmessig fotografi. Kongerekken ender med Anders Beer Wilse, som åpner en fotografisk forretning i 1901, og i årene frem mot første verdenskrig skal bli Norges mest kjente fotograf.

Inntrykket av disse fire som norsk fotografis «fedre» kan ha noe å gjøre med at de passer særlig godt inn i en norsk historieskriving der nasjonsbygging er et hovedmotiv. Som

turistfotografer var deres produksjon delvis eller helt landsdekkende, og motivene var alltid i en eller annen form «Norge». Men også ut fra kriterier som fotografisk kvalitet eller andel av markedsdeler er det lett å argumentere for at de er blant de fremste fotografene i sin periode. De symboliserer også ulike perioder: Selmer daguerrotypiet og nasjonale folkedraktbilder, Knudsen våtplaten og turistprospektet, Lindahl en overgangsfigur hvis turistprospekter bærer bud om et mer kunstinspirert, piktorialistisk fotografi. Wilse er så den som justerer (Larsen og Lien 2007) eller mer radikalt bearbeider (Erlandsen 2000:228–247) denne fotografiske turistbildetradisjonen for det neste århundret. Begge de to norske fotohistoriene legger vekt på Wilses innsats for det norske fotografiske vinterlandskapet (Erlandsen 2000:241–43, Larsen og Lien 2007:114–116), selv om de også trekker frem andre navn.

1800-tallets fotografi og dets sentrale aktører er godt beskrevet i begge de to norske fotohistoriene, og gjennom en lang rekke andre artikler og bøker. De tre 1800-talls-fotografene som er løftet frem ovenfor, er alle forsket mer på og er bedre beskrevet i norsk fotohistorie enn Wilse. Særlig gjelder dette Knudsen, 1800-tallets viktigste norske fotograf, som her tidvis skal utgjøre den referansen som Wilse sammenliknes med. Generelt synes Wilse å ha vært rangert lavere estetisk enn sine forgjengere, som når Robert Meyer skriver at «noen dyptpløyende kunstner var han ikke» (Meyer 1989:67).

Per Jonas Nordhagen var en av de første kunsthistorikerne til å ta opp temaer i norsk fotohistorie.⁸ I artikkelen *A.B. Wilse (1865–1949) – noen forskningsproblemer* (1990) gir han en oversikt over Wilses produksjon og de spørsmål som denne reiser. Hans forslag om at man «for å få forskningsmessig ”klem” på Wilse, bør starte med å få utredet motiveringen og intensjonene som lå bak yrkesutøvelsen hans» kan sies å være fulgt opp i denne avhandlingen, selv om Nordhagen (som peker eksplisitt på turistfotografiet som nøkkelen) kan ha tenkt seg dette løst på en litt annen måte (Nordhagen 1990:77).

Tradisjonsbærer eller fornyer?

Wilse tillegges kanskje størst historisk betydning i historikeren Roger Erlandsen bok *Pas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet!* (2000), som beskriver norsk fotografihistorie fra 1839 til 1940. Her er Wilse viet et kapittel, der Erlandsen legger stor vekt på Wilse som en fotografisk nyskaper. «Wilse var den første som fullt ut forstod fotografiets ubegrensede muligheter, og som var i stand til å ta konsekvensen av det,» skriver Erlandsen (Erlandsen 2000:246). Erlandsen ser Wilses fotografiske program som et nasjonalt program. Han gjør et poeng av

⁸ Nordhagen utga *Photograf M. Selmers Bergensbilleder* sammen med Susanne Bonge og Ragna Sollid i 1981. Kanskje hadde Nordhagen tenkt på et større arbeid om Wilse, og det er i så fall synd at dette ikke ble noe av.

Wilse som tilhørende Lysakerkretsens nasjonsbyggere ved siden av for eksempel polarhelten Fridjof Nansen, maleren Erik Werenskiold og historikeren Ernst Sars (se Stenseth 1993 om Lysakerkretsen). Ifølge Erlandsen ga Wilse billedmessige symboler for den nasjonsbygging som Nansen og andre sto for (Erlandsen 2000: 236–237).

Mens Erlandsen synes overbevist om Wilses betydning, er Sigrid Lien mer forbeholden, noe som kanskje også er en synliggjøring av manglende forskning på Wilse. Kunsthistorikeren Lien er medforfatter av *Norsk fotohistorie* (Larsen og Lien 2007), der hun og medieviteren Peter Larsen har delt fotohistorien mellom seg, delvis med utgangspunkt i egne fagspesialiseringer. Lien behandler turistfotografen Wilse i forlengelsen av 1800-tallets turistbildetradisjon, mens Wilse hos Larsen dukker opp i kartleggingen av fotografenes begynnende innsats på trykk. Wilse blir slik hos Larsen og Lien satt inn i og vurdert under ulike perspektiver i mange sammenhenger, hvilket kan føles som en lettelse: Store bokstaver synes ellers å klebe seg til Wilse. I effekt blir Wilse i hovedsak plassert innenfor bokens 1800-talls bolk, som delvis synes å gå frem til mellomkrigstiden. Dermed blir han sett både som en fornyer og som en som avrunder 1800-tallets store fotografiske landskapstradisjon. I kontrast til dette synes moderniseringen av norsk fotografi å være noe som særlig skjer i mellomkrigstiden, slik det ofte også er i internasjonale fotohistoriske oversiktsverk.

Denne avhandlingen har fokus på den fornying av fotografiet som skjer med Wilse og har et motsatt perspektiv: Jeg vil argumentere for at en grunnleggende modernisering av norsk fotografi skjedde i årene etter 1900 og frem til første verdenskrig. I den sammenheng er det riktig å påpeke at selv hos en som både levde i perioden og som skrev den kanskje første oversikten over norsk fotohistorie, er modernisering av norsk fotografi noe som først skjer ganske sent i mellomkrigstiden.⁹ Rolf Mortensen (1899–1975) skriver om tiden før første verdenskrig at:

I fotografien ligger også disse tidene uendelig langt tilbake. De metoder som ble brukt den gang, synes oss forhistoriske. Men selve tidsskillet i fotografien, det plutselige omslaget til den moderne fotografien av i dag, kom allikevel ikke før i midten av tyve-årene, og for alvor har det ikke slått igjennom før i midten av tredve-årene (Mortensen 1946:50).

Det er med andre ord ikke gitt at man kan snakke om «brudd» og «modernisering» verken så tidlig eller så radikalt som jeg vil gjøre i denne avhandlingen. Det er allment en stor grad av kontinuitet over norsk fotografi, selv i årene rundt 1900 som er preget av så mange

⁹ Rolf Mortensen (1899–1975) skriver en kort fremstilling av norsk fotohistorie som innledning til boken om Oslo Kameraklubs historie 1921–1946.

teknologiske nyvinninger. Det er for eksempel en stor grad av kontinuitet over norsk landskapsfotografi. Den er faktisk så stor at Wilse, som i denne avhandlingen skal fremstilles som den store fornyeren av landskapstradisjonen og av norsk kommersielt fotografi i det hele tatt, på ett tidspunkt kjøpte opp negativarkivet til en av sine forgjengere, Axel Lindahl, og utga motivene som sine egne.¹⁰ Et produkt av dette henger, mens jeg skriver, over hodet mitt. Det er et stort landskapsfotografi i ramme, signert og erhvervet av Norsk Folkemuseum som en original Wilse, hvilket det i en forstand også er. Men den fotografiske forstørrelsen er altså laget av Wilse fra en av Lindahls negativplater, og ikke merket med den berømmelige «L» for Lindahl, som Wilse ellers brukte å legge til. Grunnlaget for en slik forvirring og delvis for at Wilse kan bruke Lindahls bilder som sine egne er, som Sigrid Lien i *Norsk fotohistorie* også gjør et poeng av, at en begynnende modernisering av bildespråket er tydelig hos Lindahl som et forvarsel om og innledning til et mer billedmessig fotografi (Larsen og Lien 2007:110).

Når ble fotografiet moderne?

Spørsmålet om fotografisk modernisering har heller ikke noe klart svar i internasjonal faglitteratur. Det kan imidlertid skilles ut fire alternativer. Det første er at problemstillingen er overflødig, fotografiet er i seg selv en moderne bildeform. Det andre svaret er at fotografi – som argumentert av tidsvitnet Mortensen ovenfor – moderniseres først i mellomkrigstiden. Et tredje svar er den semiotisk orienterte fotoforskningen som i sin mest ekstreme variant vil avvise spørsmålet som uinteressant i den grad fokuset er fotografisk utvikling i seg selv. Fotografiet sees her som en «tom» bildeteknologi, der det interessante er innholdet.¹¹ Min drøfting av fotografisk utvikling vil på ulike måter trekke innsikter fra alle disse teoretiske posisjonene. Utgangspunktet er imidlertid det fjerde perspektivet, som eldre og mer teknikkorienterte fothistorikere så som en selvfølge, men som senere i stor grad ble en slags «stum» bakgrunn for fothistorien: En serie oppfinnelser og forbedringer på slutten av 1800-tallet la grunnlaget for moderne fotografi slik det er kjent gjennom nesten hele det 20. århundre. Standpunktet her er at dette endret betingelsene for fotografisk bildeproduksjon, og

¹⁰ Først omkring 1930 begynner utgiverne av «norgeshefter» (se kapittel 6) regelmessig å datere Lindahls prospekter, som alle er tatt før 1900 og der de fleste fotografiene er fra 1880-tallet.

¹¹ Fototeoretikeren John Tagg har for eksempel hevdet at «Photography as such has no identity. Its status as a technology varies with the power relations which invests it. Its nature as a practise depends on the institutions and agents which define it and set it to work.» Sitatet er hentet fra en innledende drøfting om ulike fototeoretiske perspektiver på fotografiets identitet i Geoffrey Batchens bok *Burning With Desire* (Batchen 1999:5). Batchen er en av flere fototeoretikere som forsøker å forene innsikter fra det han identifiserer som fototeoriens «natur»-standpunkt (en modernistisk «essensialisme») og fototeoriens «kultur»-perspektiv, der fotografiet i hovedsak sees som medium for ulike maktdiskurser.

avhandlingen drøfter noen av måtene dette skjer på gjennom Wilses fotografiske utvikling. Dette mener naturligvis de mange som hevder at fotografi moderniseres i mellomkrigstiden også. Men et perspektiv som hevder at fotografi ble moderne i mellomkrigstiden vil miste av syne noen av de krefter i denne utviklingen som her skal synliggjøres.

Fotografi er naturligvis i seg selv en moderne bildeprosess. Daguerrotypiet, oppkalt etter sin skaper Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), ble presentert for verden av det franske vitenskapsselskapet i 1839.¹² Daguerrotypiet ble den første kommersielle fotografiske suksessen, men var et unikt produkt som ikke kunne dupliseres og ble først og fremst brukt til portretter. Omtrent samtidig lanserte engelske William Henry Fox Talbot (1800–1877) negativ-positiv-metoden. Denne, basert på papirnegativer og med et uskarpt bilde som resultat, ble forbedret med introduksjon av glassplaten som bærer av emulsjonen på 1850-tallet. Glassnegativet ga med utviklingen av et glansfylt albuminpapir (ca. 1860) et like skarpt inntrykk som daguerrotypiet. Dessuten kunne det kopieres og mangfoldiggjøres. Daguerrotypiet ble i løpet av 1850-årene fortrent av et negativ-positiv-fotografi, som la grunnlaget for visittkortet, kopier i album eller til innklebing i bøker, stereokort osv. Den fotografiske negativ-positiv-teknikken, i seg selv en trykkemåte eller reproduksjonsteknikk, erobret verden med fotografiske bildeprodukter.¹³

Produksjonen av fotografiske bilder var imidlertid lenge tungvint fordi fotografen måtte medbringe mørkerom og både eksponere og fremkalle platen mens emulsjonen fortsatt var våt. Fotografi lot seg fortsatt heller ikke trykke sammen med tekst i boktrykkermaskinene. Alle disse begrensingene og all denne «alkymien» (kjemisk preparering av plater og fremkalling var del av opptakene) bidro til at fotografiet gjennom 1800-tallet i hovedsak ble oppfattet som en egen type bilde. Det definerende særtrekket var den unike mekaniske reproduksjon, som gjorde fotografiet til en faksimile eller kopi av naturen. Som et lysavtrykk «tegnet naturen seg selv», slik det het i tittelen på Talbots bok utgitt 1844–46: *The Pencil of Nature*.¹⁴ Fotografi, eller mer presist «vanlig» kommersielt fotografi, ble derfor gjennom 1800-tallet i hovedsak oppfattet som en egen bildeform som ikke truet kunstens monopol på bilder som fremstilte følelser og ideer (Marien1997:89). 1800-tallets bildemodell for

¹² Se for eksempel Thale Sørliens masteroppgave om daguerrotypiets introduksjon i Norge (Sørlie 2011).

¹³ 1800-tallets fotografiske teknologier rommer langt mer enn det som her bare skisseres. Standardverkene for norsk fotohistorie er Roger Erlandsens bok *Pas nu paa! Nu tar jeg fra hullet!* Og Peter Larsen og Sigrid Liens *Norsk fotohistorie* (Larsen og Lien 2007, Erlandsen 2000) har gode og nyanserte beskrivelser av fotografiets utvikling i Norge. For internasjonale fotohistoriske oversiktsverker se for eksempel Newhall 1982, Gernsheim 1966, Rosenblum 1984, Lemagny og Rouillé 1986 eller Frizot 1998.

¹⁴ Daguerre er blitt stående som fotografiets oppfinner. Enkelte fotohistorikere, spesielt de teknisk orienterte, hyller imidlertid iblant Talbot som «det moderne fotografis far», slik dedikasjonen lyder i Brian Coes *Kameraboken* (1979), på grunn av Talbots oppfinnelse av negativ-positiv-teknologien.

fotografiet vender jeg tilbake til i en drøfting av fotograf Knud Knudsens fotografi mot slutten av kapittelet.

En serie med oppfinnelser og teknologiske forbedringer på slutten av 1800-tallet løste de fleste tekniske utfordringer som til nå hadde utgjort begrensinger i produksjon og distribusjon av fotografiske bilder. Den utløsende faktor var et forslag fra den britiske legen Richard Maddox i 1871 om å bruke gelatin som bindemiddel i fotografisk emulsjon. Gelatinemulsjonen behøvde ikke som tidligere prepareres og fremkalles på stedet, den var langt mer lysfølsom enn tidligere emulsjoner, og den var også så elastisk at den kunne legges på rull. Ferdigpreparerte negativer ga grunnlag for amatørfotografi, oppfinnelsen av levende film, og betød en generell industrialisering (Langford 1981:48–61, Benson 2010:145–165). Den andre oppfinnelsen var den fotomekaniske rasterklisjeen, autotypien, som muliggjorde reproduksjon av fotografiske bilder på trykk, det være seg i bøker, magasiner, kort, plakater eller aviser (Hassner 1977, Benson 2010). Nye fotografiske bildeteknologier og -produkter blir rundt 1900 nærmest sentrifugert i alle retninger som en ny samfunnskraft: filmen, amatørfotografiet, familiefotografiet, snapshotet, lysbildet, presse- og illustrasjonsfotografi, kunstfotografi, postkortet, fotografiske forstørrelser, fotografiske plakater og trykk av alle slag.¹⁵ For første gang i historien var bilder, både som bildeproduksjon og bildekonsum, på vei til å bli noe for alle. For teknisk orienterte foto- og trykkhistorikere er derfor fotografisk modernisering rundt 1900 en selvfølgelighet (Ivins 1953, Crawford 1979, Benson 2010).

Denne teknologiske revolusjonen innen fotografiet utgjør et slags teknisk og konseptuelt vannskille mellom Knud Knudsens og Wilses fotografi. Knudsen har fått sin trening i våtplateperiodens tidligste fase, har kanskje til og med lært seg daguerrotypiens kunst hos Selmer. På 1880-tallet tar Knudsen våtplaten i bruk, men dette endrer lite på hans stil.¹⁶ Wilse kommer inn i fotografiet nettopp på grunn av de forenklinger som den nye tørrplaten innebærer, og blir en dyktig amatørfotograf lenge før han blir profesjonell fotograf (se kapittel 3), og fortsetter som en lidenskapelig amatørfotograf etter at han er blitt profesjonell. De teknologiske forenklingene ga også stort utslag i produksjonsøkning. Mens Knudsens produksjon mellom ca. 1860 og 1900 omfatter ca. 13.500 negativer, skal Wilses arkiv ved hans død i 1949 ha omfattet ca. 200.000 negativer.¹⁷

¹⁵ I tillegg kan nevnes ny vitenskapelig og teknisk bruk av fotografiet basert på stadig nye teknologiske gjennombrudd. Kristian Birkeland tok Norges første røntgenfotografi februar 1896, bare fire måneder etter at Wilhelm Conrad Röntgen oppdaget strålene som senere fikk hans navn.

¹⁶ Knudsen tar i bruk tørrplaten omkring 1882 ifølge Oddlaug Reiakvam (Reiakvam 1994:92).

¹⁷ Tallene for Wilse er hentet fra Kirsten Korff (1988:21), for Knudsen fra UB Bergens søknad om verdensarvstatus for Knudsen-arkivet: <https://www.uib.no/ub/spesial/artikler/2012/01/unesco>, lest 11.10.2013. Tallet for Wilse er gjengitt også hos Erlandsens standardverk, trolig med Korff som kilde. Anslaget på 200.000

Avhandlingens materiale – noen metodiske grep

Det største arkivet etter Wilse er bevart på Norsk Folkemuseum, som kjøpte hoveddelen av arkivet i 1961. Materialet fra dette arkivet utgjør avhandlingens utgangspunkt. Arkivet består av ca. 110.000 negativer, Wilses egne protokoller over negativene samt 370 innbundne album som utgjorde Wilses bildebyrå. Albumene inneholder om lag 40.000 fotografier, grovsortert etter topografi og populære emner angitt på albumryggen som bildesøkende kunder i Wilses forretning kunne bla igjennom. I tillegg kommer løse fotografiske print, umontert eller på kartong. Til sammen utgjør dette opp mot 60.000 originalpositiver.¹⁸

Norsk Folkemuseums negativarkiv etter Wilse representerer i avhandlingen den viktigste inngang til Wilses egne fotografiske valg, eksperimentering og arbeid. Negativene er også utgangspunkt for de fleste presentasjoner av Wilse i dag. Hoveddelen av Norsk Folkemuseums negativsamling etter Wilse er digitalisert ved Nasjonalbibliotekavdelinga i Rana, som også har gjort de fotografiske motivene søkbare på Internett gjennom bildedatabasen Galleri NOR. I dag er det også søkbart gjennom Nasjonalbibliotekets nye nettbaserte søkeressurser, og i tillegg delvis gjennom Norsk Folkemuseums nettside.¹⁹ Andre institusjoner som for eksempel Oslo museum har også gjort tilgjengelig deler av sine Wilsenegativer på nett.²⁰

Muligheten til å bla meg gjennom Wilses motiver på skjerm har hatt stor betydning for mitt forskningsprosjekt. Noe av det første jeg gjorde var en gjennomgang av Wilses motivproduksjon basert på digitalisering av hans negativer. Men det har vært helt avgjørende at jeg i tillegg har hatt tilgang til Wilses negativprotokoller. Negativene og protokollene har gjort det mulig å følge Wilses reiser og motivproduksjon. Enda viktigere har kombinasjonen vært som nøkkel til Wilses fotografiske strategier. Negativprotokollene er ved ordning og bildetitler en viktig kilde til Wilses bildetenkning og utviklingen av denne i form av motivkataloger. Jeg gjør nærmere rede for negativkatalogene i kapittel 4. Wilses negativer er imidlertid likevel i seg selv et altfor stort materiale. Forsøk på å gjøre utvalg blant dette enorme materialet (ca. 17.000 negativer mellom 1900 og 1910) er nærmest forhåndsdømt til å bli anakronistiske ved at nyere estetiske preferanser raskt ville bli utslagsgivende på

kan være noe overdrevet, men uansett må det ha vært mer enn 150.000 negativer. Man kan følgelig få et forholdstall varierende fra et sted mellom 1 til 10 og 1 til 20, hvilket er en betydningsfull indikator på implikasjonene av den teknologiske utviklingen som ligger mellom Knudsen og Wilse.

¹⁸I følge Norsk Folkemuseums presentasjon av Wilse, lest 4.januar 2014:

<http://www.norskfolkemuseum.no/no/Samlingene/Fotosamlingen/Anders-Beer-Wilse/>. Detaljeringen på album og originalpositiver hentet fra Kirsten Korffs rapport om positivmaterialet i Wilsesamlingen (Korff 1989).

¹⁹Se <http://www.norskfolkemuseum.no/>; <http://www.nb.no/gallerinor/>; og <http://www.nb.no/>. Enklest å bruke som oppslag ved lesing av for eksempel denne avhandling er Galleri NOR.

²⁰Norsk Folkemuseum, Oslo Museum, så vel som 133 andre museers kataloger over fotografier og gjenstander er tilgjengelig på Digitalt Museum: <http://digitaltmuseum.no/>

utvalget.²¹ En naturlig løsning på dette ville være å gå til Wilses bildeprodukter for å finne et representativt utvalg.²²

Norsk Folkemuseum alene har som nevnt en svært stor samling originalpositiver. Det kan derfor synes merkelig at dette ikke er avhandlingens helt sentrale materiale, ikke minst i lys av fotoforskningens vekt det siste tiåret på originalt positivmateriale. De viktigste årsakene er manglende kronologi og representativitet i forhold til avhandlingens spørsmålsstillinger. Denne avhandlingen drøfter fotografisk utvikling hos Wilse i hovedsak mellom 1900 og 1910, og i alle fall før første verdenskrig. Wilses bildearkiv – i praksis Norges første allmenne bildebyrå – synes først bygd opp rundt 1915 og deretter fortløpende frem til 1940-tallet.²³ Wilses bildebyrå representerer dessuten en del av salgsapparatet og er slik en del av produksjonsprosessen mot det ferdige bildeproduktet. Mens man etter fotografene Knud Knudsen og Axel Lindahl har bevart titusener av deres fotografiske bildeprodukter, så oppdaget jeg at jeg i stor grad manglet Wilses *produkter*.²⁴ De ville dessuten trolig ikke være turistprospekter i form av originalpositiver, som rundt 1900 utkonkurreres av nye teknikker. Ferdige bildeprodukter ville hos Wilse være nye produkter, som postkort, trykte illustrasjoner i hefter, magasiner og bøker og store forstørrelser til reklame og utsmykning. Flertallet av dem ville med andre ord ikke være fotografier i en streng definisjon av begrepet.

En viktig del av avhandlingens materiale er derfor skapt ved at jeg har forsøkt å spore opp Wilses bilder på trykk. Tanken var å få et bedre inntrykk av Wilses inntreden på det norske markedet. Det ble til en liten undersøkelse av det fotografiske bildets introduksjon på trykk i Norge. Det materiale som ble bygd opp, er på ingen måte fullstendig, men etter min vurdering representativt nok til å gi en beskrivelse av Wilses gjennombrudd og innflytelse på trykk. Materialet skisserer også fremveksten av fotografiske «norgeshefter». En oversikt over fotografiske hefter og bøker som er gjennomgått er gitt som vedlegg til avhandlingen.

²¹ Anslaget basert på søk på Wilse 1900–1910 i Galleri Nor (Norsk Folkemuseum: 13.186), Oslo Museum (1.471) og Maritimt Museum (anslått til ca. 1.500) .

²² Morgenstern har pekt på at Knudsens bestselgende fotografier ofte var helt andre motiver enn de bemerkelseverdige bildene vi husker ham for, og som er gjengitt i bøker og artikler om Knudsen (Morgenstern 1994:31).

²³ I Kirsten Korffs vurdering er album nr. 1–95 laget en gang rundt 1915 basert på at papirkvalitet, format og årstall korresponderende til negativnumrene i disse albumene synes å danne en form for gruppering. Album nr. 95–135 er ifølge Korff trolig laget en gang etter 1920, album 135–240 laget en gang etter 1925 og album 240–352 etter 1930 (Korff 1989: 63–64).

²⁴ Wilses bildeprodukter finnes ikke samlet, slik de er bevart etter Wilses to store forgjengere i turistfotografiet, Knud Knudsen og Axel Lindahl. Institusjoner og private samlere har bevart tusenvis av bilder fra deres forretninger, fordi deres turistprospekter ble distribuert og solgt som originale fotografier. Knudsen og Lindahl var også forleggere. Etter Knudsens virksomhet har UB Bergen bevart ca. 20.000 originale albumkopier ment for salg (ifølge orientering lest 11.10.2013 om at Knudsens arkiv er tilkjent verdensarkivstatus av Unesco: <http://www.uib.no/ub/spesial/artikler/2012/01/unesco>). Boet etter fotograf Axel Lindahl (død 1906) skal ha inneholdt 150.000 ferdig kopierte bilder fra Lindahls ca. 3.000 negativer fra Norge (Morgenstern 1991:18, se også Morgenstern 1994).

Denne undersøkelsen av Wilses gjennomslag på trykk viste seg å være forbausende fruktbar. Den ga en kronologi av motstand, forsinkelser, gjennombrudd og høydepunkt som gjorde motsvarende funn i negativarkiver og -protokoller forståelige, og som i sin tur kastet nytt lys på bildeproduktene på trykk. Avhandlingens drøfting av fotografisk utvikling og fotografisk samfunnsbygging hviler slik på et dobbelt grep i negativarkiv og bilder på trykk. Mens det trykte materialet har gitt utvalg av fotografiske motiver til drøfting, har negativarkivet gitt innsyn i Wilses valg, arbeidsmåte, kronologi og produksjonsprosesser. Mest betydningsfullt var det kanskje at jeg kunne bestemme Wilses gjennombrudd – på trykk. Dokumentasjonen av gjennombruddet for Wilses fotografiske illustrasjonskunst utgjør avhandlingens empiriske grunnlag for å drøfte en norsk fotografisk modernisering.

Det mest tydelige «nye» i denne illustrasjonskunsten var innslaget av fotografiske genrebilder. Dette var en motivtype som jeg i utgangspunktet allerede hadde fattet interesse for. Wilses katalog med genrefotografier rommer hans forsøk på å skape fotografiske «virkelighetsbilder» som fremstilte følelser og ideer på liknende måte som tidens populære genremaleri. I arbeidet med denne katalogen introduserer Wilse en rekke nye motiver og også nye måter å fremstille dem på. Slike nye måter eller nye bildesyntakser er for eksempel tettere utsnitt, vekt på handling og bevegelse og mer vekt på uttrykk. Genrekatalogen er en sentral satsing hos Wilse gjennom 1900-tallets første tiår, og allerede fra sine første år som fotograf i Kristiania samlet han slike motiver. I stor grad fokusert gjennom denne satsingen skapes et moderne fotografi, det vil si at det etableres motiver og bildesyntakser som er gjenkjennelige gjennom store deler av 1900-tallet.

Trekk av nye bildesyntakser er naturligvis synlig også i andre deler av Wilses fotografiske bildeproduksjon. Etter en første kartlegging av de tidlige genrefotografiene, foretok jeg en gjennomgang av hele Wilses produksjon, så langt som den den gang forelå digitalisert fra hans negativer og tilgjengelig på nett.²⁵ Jeg bladde meg gjennom om lag 80.000 bilder som den gang var tilgjengelige, en nesten umulig oppgave når det gjelder fysiske bilder, men overkommelig på skjerm. Dette ga et overblikk, en følelse av utvikling og tendenser i et enormt arkiv som også spente over et langt tidsrom. Det ga mye informasjon om arkivets vekst over tid og utviklingen av de ulike motivområdene, som for eksempel genrekatalogens vekst og fall og senere gjenoppstandelse i delvis nye former på 1930-tallet.

²⁵ Sikringen av Norsk Folkemuseums Wilsenegativer ble en pilot i oppbyggingen av Nasjonabibliotekavdelinga i Rana fra omkring 1990 og fremover. Norsk Folkemuseums negativarkiv etter Wilse ble dermed et av de første større fotoarkivene som ble digitalisert i Norge.



Nesten alle Wilses fotografiske opptak ble gjort med hans store klappkamera. Avhandlingen drøfter hvordan Wilse med dette kameraet introduserte og finpusset «øyeblikksfotografiet» i norsk fotografi. Bildet viser Wilse med sitt fotografiapparat på Bjørneknuten ved Kragerø 17.7.1905. Fotograf skal være Johan Lyng Olsen. Fra Berg Kragerø Museum, Telemark Museum. BKM.F.000879.

Alt dette var svært nyttig. Det viktigste som kom ut av denne maratonøvelsen, var likevel en opplevelse av at den metaforisitet og fiksjon som jeg opplevde karakteriserte genrekatalogen ikke var begrenset til denne, men snarere var et aspekt ved store deler av Wilses bildeproduksjon. Wilse synes å putte inn alt i sitt fotografi som kan skape fortellende bilder. Elementer som følelser, ideer og narrativitet – bildeaspekter som frem til nå var forbeholdt billedkunsten – er drivende krefter i Wilses fotografi. Fotografisk utvikling er hos Wilse i stor grad preget av hans vilje til på ulike måter å skape fotografisk signifikasjon og fotografiske fortellinger. Ut av denne utviklingen kommer et fotografi med et motivspekter og bildesyntakser som kan sies å ha det moderne fotografis hovedtrekk, slik vi kjenner det fra mesteparten av 1900-tallet. Det er produsert med et digert klappkamera i det første tiåret av 1900-tallet, men fremstår ofte til forveksling lik mellomkrigstidens småbildefotografi.

Det som gradvis ble min hovedinnfallsvinkel til å drøfte fotografisk utvikling og modernisering i Wilses bildeproduksjon, var *fiksjon*. Nedenfor skal jeg gjøre nærmere rede for på hvilke måter jeg drøfter fiksjon i Wilses fotografiske utvikling og produksjon, men først er det nødvendig å si litt om hvordan jeg forestiller meg mitt studieobjekt.

En modell for fotografisk modernisering

Avhandlingen drøfter en fotografisk utvikling hos Wilse, konsentrert i det første tiåret av 1900-tallet, men hvordan forestiller man seg en fotografisk utvikling? Svaret på dette henger sammen med hvordan man tenker seg fotografiets ontologi. Dette er i korthet det vanskelige spørsmålet om hvordan man tenker seg fotografiets «vesen» – det vil si hva man tenker seg at fotografi består av, hvordan det er skrudd sammen, og hvilke premisser dette setter for hvordan man kan tenke seg en utvikling, for eksempel av Wilses fotografi.

Den mest innflytelsesrike modellen for hvordan vi oppfatter fotografiet kan sies å springe ut av den samme tidsperiode og de samme estetiske problemer som her drøftes hos Wilse. Selve modellen kan sees som personifisert i Wilses samtidige, den kjente amerikanske kunstfotografen, redaktøren og etter hvert gallerieieren Alfred Stieglitz (1864–1946). Stieglitz ble i årene rundt 1900 den fremste forkjemper for fotografisk kunst, etter hvert kjent som piktorialisme eller – som det ble oversatt til i Norden – billedmessig fotografi. Dette var den første internasjonale kunstforetningen, og den kjempet hardt for å bli forstått som kunst. Stilmessig er piktorialismen karakterisert ved gjennom opptak og kopierings- og trykkmetoder å fremstille et «malerisk» fotografi. For mange ble fotografiet kunst rett og slett ved å likne på maleri, tegning eller trykk, noe den i blant oppnådde ved bokstavelig talt å bli en grafisk kunst. Piktorialismen har sitt høydepunkt mellom 1890 og 1910, og har etterdønninger opp i mellomkrigstiden og lenger i norsk amatørfotografi.²⁶

De fotografiske elitene forkaster piktorialismen ved inngangen til mellomkrigstiden som overlesset, overbearbeidet og like frem ikke-fotografisk. Også Stieglitz vender seg mot et mer direkte og mer ukunstlet fotografi. Det som nå gjelder er et «direkte» fotografi, assosiert både med fremveksten av et moderne reportasjefotografi, såkalt «straight photography» i USA, men også med en «Neue Sachlichkeit» i Europa som mer direkte overførte oppmerksomheten om medium og materialer til også en oppmerksomhet om form og struktur

²⁶ Wilse er Norges mest kjente piktorialist, men Wilses kommersielle fotografiske stemningskunst ligger ofte et sted midt mellom en piktorialistisk bildestil og det som like gjerne kan sees som en ren, ubearbeidet fotografisk fremstilling av malernes nordiske sommernattstemninger. Uansett var han sannsynligvis godt orientert om internasjonal piktorialisme. Wilse kan også være nøye med å likne en piktorialist i de sammenhenger der han presenterer sitt fotografi som «kunst». Om Wilse som piktorialist, se Hanne Holm-Johnsen (2009 og 2010).

i motivet. Ofte med nettopp Stieglitz' «omvendelse» som referanse blir denne modellen for fotografisk modernisering beskrevet som en reaksjon på det piktorialistiske kunstfotografiets «overdrivelser» omkring århundreskiftet. All unødvendig og ytre staffasje som piktorialismens litterære titler, flørting med uskarphet, bruk av pensel og trykkfarge, blir et modernisert fotografi fremmed. «Less is more,» kunne man kanskje si. Fotografiet blir nå moderne gjennom å fjerne ytre virkemidler og konsentrere seg om rene fotografiske virkemidler, enten det nå handler om et nytt storformatsfotografi assosiert med for eksempel Ansel Adams, eller mellomkrigstidens reportasje- og gatefotografi med det nye småbildeformatet, Leicaformatet, som en Henri Cartier-Bresson.

Modellen er i dag mer innforstått enn eksplisitt, men har hatt svært stor innflytelse. Selv om forklaringen tidlig ble kritisert, har den på samme tid fungert strukturerende for fremstillinger av fotohistorien. Stieglitz er trolig selv en av de første til å presentere en slik fortelling og sin egen rolle i denne, en fremstilling som finner sin vei inn i fotohistorien gjennom Beaumont Newhalls banebrytende *The History of Photography* (første utgave 1937, min er femte utgave 1982). Her fronter Stieglitz sine fotografier både i kapittelet «Pictorial Photography» (*Paula, or Sun Rays*, 1889) og det derpå følgende kapittelet «Straight Photography». Den første helsides illustrasjonen til kapittelet «Straight photography» er et fotografi av Ansel Adams, men man behøver bare bla om en side for å finne Stieglitz' berømte *The Steerage* (fra 1907, først publisert 1915). Dette fotografiske bildet av Stieglitz er et av fotohistoriens mest kjente, og står her og i mange senere fotohistoriske oversikter som symbolet for en ny type fotografi som forener fotografisk realisme med abstrakt formsans.²⁷

I Newhalls bok får Stieglitz dermed æren av å personifisere en slags fotografisk oppvåkning, slik den teoretiseres for malerkunsten av Clement Greenberg som en selvrefleksiv modernisme. En fotografisk modernisme er i en slik ramme en oppmerksomhet om mediets egen materialitet og egenskaper. «Straight Photography» representerer i en slik fortelling en oppdagelse av og vending tilbake til de «rene» fotografiske virkemidler. Gjennom denne reaksjonen og oppvåkningen blir moderne fotografi født. Hos Beaumont Newhall følges dette opp av kapitler som «In Quest of Form», «Instant Vision», «Documentary Photography» og «Photojournalism».

Som avhandlingen skal vise, rommer Wilses fotografiske utvikling allerede i 1910 flere av disse moderne genre- og motivtyper som beskrives i kapitlene ovenfor hos Newhall. Men så følger heller ikke Wilses fotografiske utvikling dette utviklingskjemaet, og heller

²⁷ Newhalls innflytelsesrike fotohistorie var opprinnelig en utstillingskatalog til utstillingen *Photography 1839–1937* ved Museum of Modern Art.

ikke dets rekkefølge i tid.²⁸ For det første går Wilse ikke noen omvei om piktorialistisk fotografi, men er i det hele nokså tro mot sitt utgangspunkt blant den nye generasjonen av amatør- og familiefotografer. For det andre nyttiggjør han seg ideen om en fotografisk kunst på en litt annen måte. Begynnelsen på hans karriere sammenfaller med piktorialismens høydepunkt internasjonalt, og innflytelse fra denne kunstforetningen er iblant synlig i hans bilder. Wilse gjør seg også gjeldende som fotografisk kunstner. Wilses store betydning ligger likevel ikke i at han som andre samtidige piktorialister gjør fotografi til kunst, men at han gjør *kunst til fotografi*.

Mens Wilse offentlig og i utgivelser skiller fotografisk kunst og ikke-kunst etter de rådende normer, så er hans fotografiske praksis på en måte motsatt: adaptasjonen både av kunstnerrollen og av kunstens motiver preger hans fotografi fra dag en. Denne tilpasningen av maleriets motiver og formularer skjer, ubundet av det maleriske fotografis snevre konvensjoner, fritt eksperimenterende med fotografiske virkemidler. Det er en utvikling som har utgangspunkt i fortelleren Wilse, det er en utvikling karakterisert av «mer» og ikke «mindre», som i den snart gryende fotografiske modernismen. Det er dermed også en fotografisk utvikling, som sannsynligvis fordi den er pragmatisk, ikke-ideologisk, begjærlig og sulten, kort sagt kommersiell, i det store og hele ikke bare løper parallelt med, men også går foran mellomkrigstidens fotografiske modernisme. Ut fra Wilses kombinerings av maleriets motiver med øyeblikksfotografiets eksperimentelle tilnærming skapes en annen «kunst», ikke en kunst i kunstinstitusjonell forstand, men en sosial kunst i betydningen offentlig «kunst», et populærkulturelt fotografisk bildeunivers.

Wilse synes i noen hektiske år å forsøke å kaste inn «alt» som kan bidra til å skape en fotografisk illustrasjonskunst. Dette er ikke bare fjernt fra modernismens fokus på det fotografiske mediet i en «less is more»-modell. Det pragmatiske fiksjonsperspektivet på Wilses fotografiske utvikling krever også en helt annen ontologisk modell, en annen forestilling om hva fotografi kan være, og hvordan man kan tenke seg en fotografisk utvikling. Hvordan forestiller man seg et begrep for et fotografi som kan beskrives som en kokende og skapende gryte av teknologi og kultur, og der fiksjon i form av fotografisk betydningsskaping står sentralt?

²⁸ Wilse er ikke alene om å gå sin egen vei, men representerer en kommersiell fotografisk utvikling som er nesten fraværende hos Newhall, Stieglitz' og andres arbeid i disse elitegruppene «bidro lite til hovedstrømmingene i fotografien», som Helmut og Alison Gernsheim noterer (Gernsheim1966:190).

Ontologi for en fotografisk gryte

Det er noen trekk ved utviklingen omkring 1900 som minner om overgangen til digitalt fotografi ved det siste århundreskiftet. Det er først og fremst integreringen av fotografi i trykk som er en utvidelse av «det fotografiske» gjennom reproduksjon i andre medier.²⁹ Dette er ikke direkte sammenliknbart, fordi fotografi er en form for trykk, og fordi utviklingen av ulike fotografiske teknologier er tett knyttet til utviklingen av det reproduserte og trykte bilde. Men det er sammenliknbart ved at fotografiske bilder får en hurtig økende distribusjon som «fotografiske bilder» på en ikke-fotografisk bærer, som en form for «materialløse» bilder, som i en forstand like fullt er «fotografier», om de så som i Wilses tilfelle er trykt på postkort, i magasiner, bøker, aviser og plakater, eller er bilder i frokostpakker og på juleaddresselapper.³⁰ Det moderne fotografiets grenseløshet gjennom integrering i andre teknologier, som signalisert i Wilses reklameslagord på hans brevhode, «Mine Fotos gaar Verden Rundt!», innebærer også at fotografiske bilder overskrider det egentlige fotografiske mediet, og blir en form for «flytende» fotografiske imaginasjoner.

Det analoge fotografiet, det vil si fotografiet som et lysskapt avtrykk på en lysfølsom kjemisk overflate, er som kjent i dag avløst av digitalt fotografi der en lysfølsom bildebrikke omdanner lysintensitet i et stort antall sensorer gjennom elektronisk behandling til numeriske rådata. Fotografiet er med andre ord ikke lenger et direkte avtrykk, men er skapt av en datamaskin i kameraet. Denne teknologiske overgangen skapte mye diskusjoner om «fotografiets død», ettersom det tilsynelatende truet det definerende aspektet ved fotografiet: dets analoge eller kjemisk/optiske legitimering av fotografiets virkelighetseffekt. I den fotografiske og kulturelle praksis synes imidlertid lite å ha skjedd med akkurat dette; digitalfotografiets simulering av fotografiets virkelighetseffekt gjør jobben like bra, eller kanskje enda bedre, ettersom resultatet er lettere tilgjengelig for brukeren.

Denne overgangen til et dataskapt bilde som like fullt er «fotografi», har inspirert den engelske filosofen Peter Osborne til en drøfting av fotografiets ontologi, det vil si en drøfting av hvordan vi skal oppfatte fotografiets vesen. Utgangspunktet for Osbornes resonnement er det historiske ved fotografiets ontologi, eller det han kaller «det fotografiske», ettersom fotografi åpenbart er mange ulike ting, og ettersom «det fotografiske» er holdt sammen like

²⁹ Den store forskjellen er naturligvis at til grunn for det trykte fotografi ligger fortsatt et fotografisk forelegg, produsert ved et kamerabasert og analogt produsert bilde. Selv om flere av Wilses og andres illustrasjoner kan bestå av kraftig retusjerte montasjer fra flere fotografier, og slik knapt er kamerabaserte, så eksisterer der likevel i prinsippet et fotografisk utgangspunkt, mens det databaserte bilde representerer et brudd med det analoge fotografiske bildes kjemisk/optiske forbindelse med motivet.

³⁰ Mange samlet Wilses-bilder og klebet i album. Omkring 1930 fulgte Wilsesbilder blant annet med i skonrokkpakkene fra Kneipbrødfabrikken(!).

mye av ideer om fotografiets virkelighetseffekt, som han hevder, som av (ulike) teknologier. Fotografiet kan ikke identifiseres ved den originale positiven (som gjerne er flere ulike) og heller ikke ved negativet som er en del av fremstillingsprosessen. Fotografi kan rett og slett ikke defineres teknologisk ettersom for eksempel en lang rekke fotografiske teknologier som for eksempel daguerrotypi, negativ/positiv, polaroid, fjernsyn er ulike. Det fotografiske er for Osborne ikke noe som ontologisk kan defineres i romlige termer.

Fotografiet kan derfor ikke settes lik sin kjerne – Osborne betrakter modernismemodellen for fotografiet som en mytisk forestilling. Snarere er fotografiet - i den grad det er en enhet - som konsept å betrakte som en rekke skiftende kombinasjoner av teknologiske, kulturelle og sosiale praksiser. Osborne går langt i retning av å si at fotografi er ideen om fotografi, det vil si den aktuelle historiske, teknologiske, sosiale og kulturelle forestillingen om fotografi. «Det fotografiske» består ifølge Osborne av relasjonelle totaliteter av historiske former; det vil si av teknologiske, konseptuelle og sosiale totaliteter der også oppfatningen av mediets virkelighetseffekt inngår som et viktig definerende – men samtidig historisk skiftende – aspekt (Osborne 2003: 65–69).

Hvordan forestille seg en enhet ved noe som ikke riktig er enhet, men snarere et historisk skiftende mangfold av beslektede former? Osborne foreslår at enheten ved dette skiftende «fotografiske» er en form for «distribuert» enhet, der fotografiet (stillsfotografiet) og den fotografiske «virkelighetseffekten» tjener som en metonymisk modell for å knytte de ulike kombinasjoner av teknologi og sosial bruk sammen som varianter av «fotografi». Som «distribuert» er det fotografiske implisert som følge av fortolkning i hver individuell fotografisk form.³¹ Det er også til stede mer eksplisitt i den sosiale distribusjonen av historiske bilder på tvers av ulike materielle former – bortenfor deres grenser som «verk» – som et resultat av reproduserbarheten innebygd i det fotografiske. Osborne hevder at det er en ontologisk affinitet her mellom fotografi og konseptuell kunst, eller mer generelt, det konseptuelle aspekt ved all kunst. For det er ingen fiksert plass verken for fotografiet eller kunstverket (Osborne 2003: 69).

³¹ Osborne har en nokså komplisert og kanskje ikke engang nødvendig argumentasjon for dette. Spørsmålet er hvordan noe, som fotografi, kan henge sammen uten egentlig å være en enhet. Osborne foreslår at dette noe, som han kaller «det fotografiske», er en «distribuert» enhet. Begrepet «distribuert enhet» er hentet fra den franske filosofen Gilles Deleuzes lesing av Kant. Hos Kant betegner distribuert enhet virkeligheten som en uendelig rekke sammenhengende sanseintrykk, verden som den er før våre forståelseshandlinger ordner virkeligheten ved hjelp av kategorier som tid og rom. Distribuert «enhet» er med andre ord estetisk, i den primære betydningen som sanselighet. Distribuert enhet kan assosieres med fotografiets analoge nivå, slik Barthes formulerte det i *Bildets retorikk*, uten at Osborne gjør noe ut av dette. Et annet forslag fra Osborne til hvordan fotografiet kan leses estetisk med utgangspunkt i Kants estetikk tas opp i kapittel to.

Osborne går dermed langt i å kalle dette for ideen om fotografiet, eller kanskje man snarere skulle si fotografiet som en manifestasjon, som en hendelse eller begivenhet satt sammen av teknologiske, kulturelle og sosiale hendelser. Et viktig trekk ved Osbornes forslag er understrekingen av den nødvendige historiske karakteren til forsøk på å bestemme en fotografisk ontologi. Fordi det fotografiske ikke er identisk med et mediums essensielle karakteristikk, så er utviklingen av det fotografiske heller ikke lineær, det er ingen mediets indre logikk som styrer utviklingen, snarere ulike bearbeidinger og utnyttelser av fotografiets virkelighetseffekter basert på skiftende teknologier og nye ideer. Dette gjør definisjonen til et viktig utgangspunkt for denne avhandlingen, der de ulike fototeknologiske og konseptuelle nyvinningene fra slutten av 1800-tallet sees som et utgangspunkt for å bearbeide det fotografiske, forstått som effekter av fotografisk indeksikalitet, på nye måter. Det skader naturligvis heller ikke at definisjonen også rommer projiserte fotografiske bilder så vel som rastret og reproduisert fotografi, to fotografiske former som begge blir viktige for Wilse.

Fiksjon som hendelse

Avhandlingens perspektiv på den putrende fotografiske «gryta» som Wilse koker rundt århundreskiftet 1900 er fiksjon. Fiksjon er et vidt og flertydig begrep, der grunnbetydningen i følge ordboken er usann, falsk, oppfunnet. Det er med andre ord omtrent det motsatte av betydningen av «dokumentar», og dermed et perspektiv som ofte ligger langt fra oppfatninger om fotografiet. Ovenfor så vi at den essensialistiske ontologiske modellen for fotografiet som utvikles i mellomkrigstiden snarere privilegerte dokumentarfotografiet som paradigmatisk for 1900-tallets fotografi. Slike betydninger av «dokumentar» er basert på fotografiets evne til å gi et mekanisk og derfor «sant» avtrykk av virkeligheten. Fiksjon og fakta er derfor i dagligtale så vel som i medielærebøker rett og slett to motpoler. Det er heller ikke naturlig å knytte Wilse til fiksjon. Fotohistorikeren Lisabet Risa har rett når hun skriver at Wilse var både den «første realistiske dokumentasjonsfotografen» og den som la «grunnlaget for det kunstneriske fotografiet» (Risa 2014, se også Erlandsen 2000, Holm-Johnsen 2009).

Wilse tar opp i seg ulike fotografiske utviklingstendenser, slik vi ovenfor så at hans samtidige, den kjente kunstfotografen Alfred Stieglitz, gjorde det. Men de gjør dette på forskjellig måte. Stieglitz representerer en kunstnerisk avantgarde, mens Wilse representerer et kommersielt fotografi som på sine måter slett ikke er mindre ambisiøst.

Wilses store ambisjon som fotograf er å skape og leve av en ny fotografisk illustrasjonskunst. Sentralt i denne satsingen står hans satsing på genrefotografi. Wilse

imiterer og konkurrerer med genremaleriet og forsøker å skape en ny fotografisk illustrasjonskunst. Fiksjonsperspektivet i avhandlingen tar imidlertid ikke opp behandlingen av denne nye genren i seg selv, som genre. Det blir jo heller ingen genre, det er for stort. Det som interesserer er den fotografiske utvikling og de fortellinger som kommer ut av Wilses satsing. Et viktig perspektiv er hva Wilse vil, og hvordan han gjør det.

Fiksjon er i avhandlingen viktig som Wilses metode, og den viktigste drøfting av fiksjon og fotografi kommer i kapittel to. Her tar jeg opp et annet forslag fra Osborne om det potensielt betydnings- og meningsskapende i det spesifikke estetiske ved fotografiet (Osborne 2000). Med basis i dette forsøker kapittelet å utvikle en teoretisk forståelsesramme for å drøfte hvordan Wilse utnytter det spesifikke estetiske ved fotografiet til å skape nye former for bildefortellinger.

Det andre hovedperspektivet på fiksjon er allerede beskrevet som et pragmatisk eller empirisk basert begrep, basert på en iakttagelse av hva Wilses bildeproduksjon inneholder. Han forsøker å skape fortellende fotografier og bildefortellinger, og jeg forsøker å finne ut hvordan han gjør dette, hva denne viljen til fotografisk meningsskaping betyr for fotografisk utvikling hos Wilse. Ovenfor er presentert en forståelse av fotografi som åpner for en bred tilnærming til dette. I Osbornes perspektiv kan fotografiet beskrives som en hendelse, som noe som er satt sammen av teknologiske, kulturelle og sosiale praksiser. Denne forståelsen har gitt grunnlag for å forsøke å synliggjøre og drøfte ulike elementer i utviklingen av Wilses fotografi: hans opptatthet av sansing, fart og bevegelse, øyeblikkfotografiets mysterier, genremaleriets formler – til og med oppfatninger av natur og nasjon har en eller annen rolle i skapingen av dette nye fotografi.

Denne pragmatiske tilnærmingen til Wilses utvikling av en fotografisk illustrasjonskunst kunne også vært beskrevet med hjelp av det fiksjonsbegrep som litteraturteoretikeren Wolfgang Iser utvikler i boken *Charting Literary Anthropology* (1993). Iser's bok er en svært komplisert drøfting av det antropologiske grunnlaget for litteratur, men i utgangspunktet er hans definisjon av fiksjon besnærende enkel. Fiksjon er for Iser en form for handling. Fiksjon er dermed ikke noe i seg selv, noe som befri Iser fra problemene knyttet til å forsøke å lage en ahistorisk ontologisk definisjon. Som handling har det derimot alle kvaliteter som inngår i en hendelse. For Iser er fiksjon som hendelse en betegnelse på et grunnleggende sett av operasjoner for å gi «mening» og «betydning» (Iser 1993:1-21).

Denne forståelsen av fiksjon som en betegnelse på et sett av meningsskapende operasjoner er viktig. Her er det anvendt pragmatisk i et forsøk på å identifisere og drøfte elementer i Wilses fotografi. Wilses fotografiske utvikling kan sees og drøftes som en effekt

av en eksperimentering der ulike elementer – genreformularer, øyeblikkfotografiske eksperimenter osv. – møtes og blandes i en og samme fotografiske handling for å skape «mening». Fotografens perspektiv følges i drøftingene i kapittel 4 og 5 av hvordan Wilse blant annet trekker på genremaleriets forbilder så vel som den fototeknologiske utvikling for å skape fotografiske fortellinger i enkeltbilder som i montasjer. I de følgende kapitlene som tar opp de ferdige bildeproduktene, utvides samtids- og samfunnsperspektivet ytterligere.

Avhandlingen skriver seg på slike måter inn i en tendens innenfor vendingen mot et utvidet estetikkbegrep (se for eksempel Bale 2009, Kyndrup 2008 og Welsch 1997), nemlig den som er opptatt av den økende estetisering av livsverden, og hvordan «betydning» og «mening» i stadig økende grad synes å blir utviklet og uttrykt estetisk. Denne interessen for estetisering gjelder alt fra arkitektur til kroppskultur. Interessen er særlig orientert mot det synlige, og et annet uttrykk for denne interessen for det estetiske er fremveksten av «visuell kultur» som egen fagdisiplin (se for eksempel Mirzoeff 2009). Oppmerksomheten strekker seg imidlertid langt inn i etablerte fagdisipliner, også kulturvitenskap som er grunnlaget for denne avhandlingen.

Knud Knudsen og 1800-tallets bildemodell for fotografi

Den fotografiske utviklingen hos Wilse kan som nevnt sees som et oppbrudd fra en fortsatt dominerende forestilling om og bruk av fotografiske bilder. Før jeg avslutter denne introduksjonens markering av teoretiske og pragmatiske perspektiver og grensesteiner, vil jeg gi et riss av 1800-tallets bildemodell for fotografiet. Her vil jeg trekke frem Knud Knudsen, som er vel kjent og godt beskrevet av flere forskere som 1800-tallets viktigste norske fotograf (Digranes et al. 1988, Reiakvam 1989 og 1994, Morgenstern 1987 og 1994, se også Larsen og Lien 2007, Erlandsen 2000). Ovenfor så vi at Erlandsen mente at Wilse var den viktigste norske fotografen i det 20. århundre (Erlandsen 2000). Å la Knudsen representere 1800-tallets fotografi kan derfor være et godt utgangspunkt for å tydeliggjøre hva som karakteriserer en norsk fotografisk modernisering omkring 1900. Knudsen er i dette særlig interessant fordi han selv på ulike måter forsøker å utfordre og utforske grensene i denne bildemodellen.

Knud Knudsen (1832–1915) var Norges mest suksessrike turistfotograf på 1800-tallet.³² Han åpnet atelier i Bergen i 1864, i en periode da det fotografiske markedet var i sterk

³² Knudsen kom fra en landhandlerfamilie i Odda, og ble som ung gutt sendt til Bergen for å lære seg kjøpmannsyrket. Det er mulig at han i Bergen lærte seg fotografering gjennom å assistere Bergensfotografen Marcus Selmer (Morgenstern 1993). I alle fall skal han ha hatt med seg kamera når han i 1862 reiste til Tyskland med stipend for å studere fruktdyrking, kjøkkenhagedyrking og kurvfløtning, arbeidsområder som Knudsen på det tidspunkt hadde gjort til en ikke uvesentlig biinntekt. Tilbake i Bergen åpnet Knudsen etter et år fotografisk

vekst med grunnlag i det nye fotografiske portrettet – visittkortfotografiet. Ifølge Morgenstern overlevde Knudsen denne voksende konkurransen ved å spesialisere seg på landskapsprospekt ved siden av portrettfotografiet. Når det store turistinnrykket kom i 1880-årene, hadde Knudsen allerede bygd opp en stor negativsamling med motiver fra turistruiter over det meste av Norge, og sto klar til å utnytte situasjonen. På få år vokste den lille butikken fra et lite postordresalg av fotografier til et omfattende bildebyrå som solgte fotografiske prospekter i kommisjon gjennom et utstrakt nett av bokhandlere, hoteller, skysstasjoner og andre reiselivsbedrifter over hele Norge, og også et stort salg til utenlandske reiselivsaktører (Morgenstern 1994).³³

Knudsens fotografiske karriere sammenfalt med utbredelsen av den nye negativ-positiv-teknikken – gjerne referert til som «våtplateteknikken» fordi den krevde en preparering av glassplaten umiddelbart før opptaket, og måtte fremkalles umiddelbart, det vil si mens den fortsatt var våt. Det fotografiske opptaket (det vi forbinder med «kamera») krevde følgelig mørkerom med kjemikalier på flasker og annet utstyr, og et portabelt mørkerom var en nødvendig del av fotografutrustningen på reiser. 1800-tallets fotografiske landskapsprospekt kan slik karakteristisk beskrives som et møysommelig fremarbeidet fotografi, der sensibilisering av platen og påfølgende fremkalling var en del av opptaksprosessen. Lange lukkertider grunnet svak lysfølsomhet på den fotografiske platen krevde kontroll på bevegelser som ellers ville fremstå uskarpe i det ferdige bildet, og personinstruksjon (hvis mennesker var en del av motivet) var viktig. Slike anstrengelser for å fremskaffe det fotografiske bildet sikret også at sluttresultatet ikke ble noe «snapshot»; arbeidet, tiden som gikk med, komposisjonsbestrebelsene og den lange eksponeringstiden, alt synes å være med på å gi 1800-tallets fotografiske landskap et skinn av høytid og alvor, slik vi også ser det i tidens portretter.

Distribusjonsformen var også den fotografiske kopien. 1800-tallets industrielle masseproduksjon av det enkelte motiv sikret at vi i dag fortsatt kan kjøpe relativt billige originalfotografier etter 1800-tallets store landskapsfotografer som Knud Knudsen eller Axel Lindahl på loppemarked, antikvariater eller nettauksjoner. Disse gamle landskapsfotografiene har, til tross for denne tidlige industrielle fremstilling (eller snarere på grunn av den), en

atelier (1864). Morgenstern forklarer skiftet av yrke med at midten av 1860-årene opplevde noen katastrofale vekstsesonger, samtidig som markedet for fotografiske bilder var i sterk vekst med grunnlag i den nye positiv-negativ-teknikken («våtplaten») og introduksjonen av det (i forhold til daguerrotypiet) rimelige portrettet på visittkort (Morgenstern 1994).

³³ Neil Morgenstern har gjort noen av norsk fotohistories fineste arkivstudier på nettopp Knud Knudsen og Axel Lindahl. Den beste korte samlede presentasjonen i tekst og bilder av Knudsen er Digranes, Greve og Reiakvams bok *Det norske bildet* fra 1988. Mest utførlig drøftet som fotograf er Knudsen i Oddlaug Reiakvams hovedoppgave og doktoravhandling (Reiakvam 1989 og 1994).

særegen utstråling. For Walter Benjamin var det det tidlige fotografiets investering i tid som ga det ferdige resultatet en «aura». Denne tilskriver Benjamin en identifikasjon mellom objekt og teknikk «som tilsvarende hverandre like fullstendig som de skilles fra hverandre i den påfølgende forfallsperiode», som altså er Wilses periode (Benjamin 1975:72).³⁴

Oddlaug Reiakvam har i sin hovedoppgave og doktoravhandling analysert hvordan Knudsen i forlengelsen av den maleriske prospekttradisjonen presenterer landskapsprospektet for turisten, i en tilnærming som vi må gå ut fra både var styrt av erfaringer med turistenes smakspreferanser, men som også ga fotografen frihet til å (gjen)skape og dirigere turistens visuelle opplevelse av naturscenene. Reiakvam kaller Knudsen «ein 'påverknadsagent'» som gjennom «ein idealiserande og estetiserande praksis (...) 'dresserer' naturen og gjer den om til serier av landskap som kan nytast og konsumerast frå vedtekne utsiktspunkt» (Reiakvam 1994:124-125). Som en nasjonal seremonimester går han foran i turistløypa, finner de beste standplassene for de mest spektakulære prospektene og skaper det fotografiske forbildet for turistens visuelle opplevelse. Knudsen la her grunnlaget for en lang og fortsatt levende tradisjon, som mediene minner oss om med ujevne mellomrom med gjenvisitter til populære postkortmotiver.

Dette landskapsprospektet er, trass i sin oppdagelse av landskapet, sin fremvisning av folkelivet, og sine undersøkelser av det fotografiske landskapet, samtidig et bildelandskap i hovedsak bestemt og avgrenset av sin funksjon relatert til styringen, fortolkningen og oppøvingen av blikket til den økonomisk begunstigede turisten, ofte en utlending. Seremonimesteren arbeider altså innenfor noen klare rammer. Disse er ikke bare genrespesifikke, men synes også knyttet til hvordan fotografiet ble oppfattet som bilde, altså en historisk fotografisk ontologi.

Denne fotografiske representasjonen har som en av sine fremste kvaliteter at den er konkret. Turistprospektet er i høy grad stedbundet, fotografiet var en kopi av naturen. Nær sagt alle Knudsens turistmotiver i Knudsens katalog har en relativ nøyaktig lokalisering – dette var prospekter som ikke bare kunne sees som fotografiske bilder, ikke bare gjen-sees etter reisen, men som også kunne oppsøkes og oppleves etter at man hadde sett det fotografiske motivet. Den fotografiske verdien ligger i høy grad i å være en direkte representasjon av det landskapet som presenteres, tilsvarende som portrettet representerte den avbildede person. Det er derfor heller ikke et fotografi som generaliserer eller «tøyser» eller

³⁴ Flere hadde synspunkter som likner Benjamins. Tekniske forbedringer mot slutten av hundreåret, slik som den mekaniske lukker, ble av enkelte fotografer oppfattet som en trussel mot håndverket. Denne debatten kommer opp i kapittel 4 i en drøfting av Wilses valgmuligheter i Kristiania.

metaforiserer slik vi senere skal se Wilse gjør. Mye av Wilses motivproduksjon kan karakteriseres som metaforisk, og bruddet med det konkrete fotografiske er ofte signalisert gjennom titler som *Høyfjeld*, *Den Sidste*, *Vaarbrud* og *Stemning* og liknende. Hvis Knudsen er seremonimesteren, er Wilse snarere «heksemesteren».

Fraværet av slike typer fotografiske bilder hos Knudsen synes å ha sammenheng med at det var klare begrensinger på hvilke typer motiver den profesjonelle 1800-talls-fotografen kunne skape, i alle fall hvis han skulle selge dem på et offentlig marked. Knudsens fotografering av arbeidslivet på hjemgården (iblant trukket frem som eksempel på tidlig norsk dokumentarfotografi) er fra Knudsens side trolig en eksperimentering med et fotografisk genrebilde, men blir det ikke. Som fotografisk produkt blir det i stedet en katalog med genremotiver for malere, noe som får (den irriterte eller forsiktige) Knudsen til å gjøre disse lett *uskarpe*, det vil si kopierbare som forelegg for en tegning, men for uskarpe til annen bruk (Reiakvam 1989:74).³⁵

Denne måten å oppfatte fotografiet som en særegen og spesifikk *fotografisk* bildeform på, (i kontrast til kunstbildet) finner man igjen i bruken av fotografiske illustrasjoner i trykk i flere år etter at dette blir vanlig på trykk i løpet av 1890-tallet. Fotografiske portretter og fotografiske landskap gjengis i stort monn i 1890-tallets bøker og de første årene etter 1900, men det er en merkelig likhet mellom landskaper og portretter: de er fotografiske representasjoner av de landskap og personer som vises, men de er ikke «bilder» på samme måte som de parallelt gjengitte malerier og tegninger av landskap (se kapittel 6). De presenteres ikke som kunstneriske illustrasjoner eller fortolkninger, men synes snarere som konkrete bildebevis å dele noe av sin eksistens med den avbildede person eller landskap.

Knudsens fotografiske natur

Knudsen synes dermed å operere innenfor en kulturell modell for fotografi som kan oppfattes som særlig *fotografisk*, det vil si den prioriterer de egenskaper ved fotografiet – fotografisk indeksikalitet, konkret representasjon, «bevis» eller fotografiet som mekanisk avtrykk – som

³⁵Hele serien skiller seg ut i Knudsens produksjon ved at bildene ofte er teknisk ufullkomne. Reiakvam antyder at han her følte seg som en råvareprodusent for malere som opererte innenfor figur- og genremaleritradisjonen, et marked som var populært i denne perioden (Reiakvam 1989:74). Reiakvam skiller mellom Knudsens genrebildetkatalog og hans tidlige arbeidslivsserie fra hjemgården og hjembygda på 1870-tallet. Det siste er ifølge Reiakvam eksempel på en tidlig fotodokumentarisk bildepraksis. Knudsen blir dermed hos Reiakvam en pioner som foregriper for eksempel Lewis Hine og Jacob Riis. Men disse amerikanske fotografene gjennomfører sine prosjekt. Knudsen stopper når det ikke lykkes å gjøre dette til salgbare produkter annet enn som uskarpe forelegg. Dermed får bildene heller ikke betydning i samtiden. Knudsen er en stor eksperimentator, og en av Norges mest interessante fotografer gjennom alle tider. Hans fotografiske utvikling går imidlertid i hovedsak, slik Reiakvam beskriver ham, fra «granskarposisjon til ideologiproduksjon», fra eksperimentell fotograf til dreven turistbildeprodusent (Reiakvam 1994:71).

skiller fotografiet fra andre bildeformer. Denne ontologiske modellen innebærer samtidig en nokså sterk begrensning på hva slags motiver og temaer som fotografiske bilder kan fremstille, men innebærer også et potensial for bearbeidelse av den fotografiske virkelighetseffekt som skiller seg fra senere fotografi som for eksempel Wilses.

Knudsens fotografiske produksjon er rik, og hans arkiv rommer en rekke opptak som faller litt på siden av hans profesjonelle fotografiske produkter som portrettet og turistprospekter. Neil Morgenstern karakteriserer Knudsen som «en eksperimentator. Hans kjennskap til tradisjonen var aldri en begrensning, og han var alltid villig til å bryte reglene.» (Morgenstern 1993:24). Knudsen synes å ha hatt til felles med Wilses at han tidvis utforsket både konseptuelle og estetiske grenser for sitt fotografi. Et eksempel på dette er et fotografi Knudsen tok på en av sine reiser langs turistrutene for å produsere motiver for salg til turistene. Motivet er i katalogen gitt tittelen *Parti af Veien til Vøringfos, Eidfjord i Hardanger*, og er datert mellom 1888 og 1895. Det tilhører en serie med opptak som Knudsen har gjort av ulike prospekter på veien inn til Vøringfossen som avsluttes med ulike opptak av selve fossen.³⁶

Tatt så sent som mellom 1888 og 1895 er opptaket sannsynligvis gjort med et tørrplatenegativ, og Knudsen slapp dermed å preparere negativet før opptak og fremkalle det umiddelbart etterpå i et medbrakt mørkerom. Denne tekniske revolusjonen endret ikke umiddelbart eller vesentlig Knudsens innarbeidede måte å tilnærme seg disse motivene på. Som bildeeksempel kunne også vært valgt tilsvarende og svært like motiver fra tidligere i hans karriere som turistfotograf, som for eksempel *Parti ved Vøringfos, Eidfjord i Hardanger*, et opptak fra mellom 1872 og 1875 (UBB-KK-1318-0950), eller fra en tilsvarende serie med motiver kalt *Parti ved Vøringfos i Hardanger* gjort så tidlig som mellom 1864 og 1870 (for eksempel UBB-KK-NS-0396 og 0397).

Det aktuelle bildet (UBB-KK-2127-1022 i Universitetsbiblioteket i Bergen registrering) viser et landskap sett inne fra en veitunnel. Motivet tilhører en av Knudsens spesialiteter, der vertikale fjellmasser møter en horisontal fjordflate, her i en populær variant med tunnelmotivet som bildeinnramming for prospektet.³⁷ Tunnelens vegger og tak utgjør i

³⁶ Det aktuelle bildet er en originalkopi fra en boks med flere hundre fotografiske originalbilder, og er ett av mange tusen originale Knudsen-bilder som sannsynligvis ble overliggere da markedet kort etter 1900 kollapset for denne type fotografiske originaler som prospekter. Beskrivelsen her er gjort på basis av originalkopien (se side 38), som den gang – bortsett fra i xylografiets oversettelse – var den eneste måten å oppleve dette fotografiet på.

³⁷ Knudsen ofte skildrer ofte Vestlandet i høydebilder fra fjorden og oppover. Dette representerer ikke bare vestlandsbondens perspektiv, men gjør også Knudsen til en kunsthistorisk pioner. Ifølge Solveig Greve er dette en estetisk tilnærming som går langt ut over de maleriske forbildene (Greve 2009).



Ulike varianter av *Parti paa Veien til Vøringfos* eller *Parti ved Vøringfos* gjennom Knudsens karriere. De to første er fra 1864–1869 (UBB-KK-NS-0397 og -0396), de to neste fra mellom 1875–1880 (UBB-KK-NS-1064 og -1061), nederst til venstre er fra 1885–1888 (UBB-KK-2127-1019B), og nederst til høyre fra 1888–1895 (UBB-KK-2127-1018). Universitetsbiblioteket i Bergen, Avdeling for spesialsamlinger. Billedsamlingens database: <https://marcus.app.uib.no/billedsamlingen/?p=325:1:0>.

bildet en svart innramming, hellende til venstre mot den fjorden som vi aner er der, men ikke ser, som om tyngden av fjellet over fotografen (og betrakteren) truer med å klemme taket flatt og skyve hele veien på sjøen. Utenfor tunnelåpningen ser vi denne bergveggen gå rett til vær og stort sett fylle denne forrevne bildeflaten som tunnelåpningen presenterer som en massiv vertikal bergflate. I nedre kant av denne, der veiens forsvinningspunkt synes å smelte inn under bergmassene, står en mann, sannsynligvis Knudsens skysskar eller assistent. Motivet representerer et spektakulært og dramatisk prospekt for den reisende, men kan også tolkes som et symbol på ingeniørkunst og menneskets ukuelige vilje til å føre frem en vei gjennom å bokstavelig talt å hogge seg vei gjennom berget. Dette moderniseringsmotivet fremstår imidlertid ofte tvetydig i Knudsens bilder: fjellet er overveldende massivt og naturen dominerer over veien og mennesket.

Knudsens 1800-talls fotografiske bilder kan oppleves som litt «fremmedartede». De som er vant med å se historisk fotografi vil ofte gjenkjenne dem som å ha en annen og litt annen karakter enn mer moderne fotografi. Dette gjelder særlig om man har



Knud Knudsen: *Parti af Veien til Vøringfossen i Hardanger*. Opptaket gjort i perioden 1888 – 1895. Negativnummer UBB-KK-2117-1022 i UB Bergens registrering. Her en albumkopi i Guttorm Guttormsgaards arkiv, Blaker gamle meieri.

originalfotografiet i hånden (slik det også ble opplevd den gang), men effekten kan også gjenkjennes reproduisert. Man kan diskutere hva denne «fremmedartedheten» skyldes. Ovenfor er nevnt den auratiske effekt Benjamin tilla 1800-talls fotografi på grunn av den omstendelige opptaksteknikken og de lange opptakstidene.

Et annet moment kan mer subtilt være oppfattelsen av fotografiet som kulturell bildeform. Det synes å være en annen relasjon mellom natur-kamera-fotograf hos Knudsen: kameraet eller det fotografiske synes å være innskutt på en annen måte og utgjøre en annen relasjon mellom menneske og natur hos Knudsen enn hos Wilse. Wilse kopierer flere av Knudsens bildeskjemaer, men de blir alltid litt annerledes, som en form for simulering, eller rett og slett en ny type bilde.³⁸

Dette er også grunnen til at jeg har valgt dette bildeeksemplet fra Knudsens fotografiske bergstudier. Knudsen kan sees som å lodde dybden i en bildemodell for fotografiet som betoner fotografiet som en konkret og mekanisk representasjon av det avbildede. I noen av Knudsens landskap synes den natur som bare utgjør en stum og analog bakgrunn for bildet som bilde, for å bruke Barthes kjente terminologi fra *Bildets retorikk*, å bli synlig, ja, nesten en hovedsak i bildet. Jeg opplever derfor enkelte av Knudsens fotografiske bilder som litt *skremmende*, som om de åpner en rift til naturen slik den kanskje må være, skremmende, hvis vi greide å ta av våre kulturelle briller og *se*. Knudsen synes i slike fotografier å ta denne fotografiske bildemodellen til et ytterpunkt, og slik fotografiet i seg selv til en grense som moderne fotografi, gjerne liknende studier av stein, ikke er i nærheten av å berøre, og – kunne en være fristet til å påstå – ikke kan berøre.³⁹

Denne effekten i noen av Knudsens fotografier synes å være ikke helt tilfeldig. Knudsen bearbeider enkelte motiver over tid, og andre eksempler er enkelte av hans brebilder (se Morgenstern 1987). Resultatet er fotografiske bilder som har særegne kvaliteter i form av komposisjon, flatebehandling og struktur, og som tidvis gir opplevelse av en bildeskaping med kvaliteter som en ikke skulle tro var mulig før tidligst i mellomkrigstiden. Det er

³⁸ Et mulig argument her er, som en variant av Benjamins argument, at annen teknologi – for eksempel negativer med en annen gjengivelse i svart/hvitt av fargespekteret, en ny type kopieringspapir eller andre teknologiske endringer – vil gi en svakt endret opplevelse. Det er riktig, men her skal vi foreslå andre forklaringer i tillegg.

³⁹ Ideen om at Knudsen slik åpner en rift til virkeligheten, der landskapet blir «natur», er inspirert av Hal Fosters essay «The Return of the Real.» I dette essayet tar Foster i bruk den franske psykoanalytikeren Jacques Lacans strukturalistiskinspirerte tredeling av virkeligheten som det Symbolske, det Imaginære og det Reelle i en analyse av en serie grafiske trykk av Andy Warhol. Foster trekker frem Lacans distinksjon mellom look (øyet) og gaze, der gaze er blikket i verden, mens «screen» (eller bildet) er det punkt der disse to motsatte synskjeglene møtes og der i Lacans perspektiv, det skremmende gaze i praksis kan temmes gjennom kunstens forening av det symbolske og imaginære mot virkeligheten. I denne tolkningen åpner Knudsens fotografi altså tidvis en rift i «screen», til «naturen», til det Reelle, en virkelighet som i Lacans modell motstår all symbolisering og derfor er for forferdelig til å erfare, her nesten likevel anes (Foster 1996).

selvfølgelig anakronistisk å karakterisere Knudsen som modernistisk, og det er heller ikke sannsynlig at samtiden fortolket disse bildene på noen liknende måte, eller som kunst overhodet. Samtidig er det liten tvil om at Knudsen systematisk bearbeider visse motiv på bestemte måter slik vi kan følge ham i bildeproduksjonen. Knudsen kan, slik Morgenstern også synes å antyde, i en forstand ha visst hva han gjorde. Denne eksperimentelle fordypning hos Knudsen kan derfor kanskje også fortolkes som en direkte følge av det paradigme han arbeider innenfor. Knudsen kan sies å utdype den konkrete realismen i dette fotografiets visning av motivet, som å gi betrakteren av spesielt disse bildene en følelse av å se gjennom en rift til virkeligheten, en virkelighet som ellers er kulturelt formidlet. Argumentet vil bli bedre underbygd i kapittel to, men Knudsen kan sees som å utnytte fotografiets særegne estetiske kapasitet til å gjøre «det usynlige» synlig.

Et nytt «grensesnitt»

Denne auraen sprenges gjennom de nye fotografiske landskapsbildene som Knudsens og Lindahls etterfølgere utvikler fra omkring 1900 og fremover – og erstattes av noe annet. Hvis Knudsens fotografiske bilder kan oppleves som «fremmede», som å høre en annen tid til, så er det lett å oppleve mange av Wilses bilder som langt nærmere oss i tid. Trass i at de hundre år etter kan sies å være nesten like gamle, fremstår Knudsens og Wilses fotografier som i dag til dels svært forskjellige. Hva har skjedd i disse tiårene mellom 1890 og 1910? Hva har skjedd mellom Knudsens og Wilses, to like modne og to veldig forskjellige bilderesultater, og som jeg med en grov forenkling hevder er representanter for to ulike bildemodeller for fotografiet, en typisk for 1800-tallet og en typisk for 1900-tallet? Denne forvandlingen av fotografiet utgjør et sentralt problem i avhandlingen. Ovenfor viste jeg til Osbornes argumentasjon for at man ikke kan fastholde eller bestemme en fotografisk kjerne eller fotografisk ontologi på tvers av historien. På den andre siden kan man bestemme ulike historisk dominerende former for fotografisk ontologi. I denne forstand er Knudsen og Wilse representanter for to ulike typer av «det fotografiske», og sammenlikningen mellom dem en forberedelse til noen områder der drøftingene vil bevege seg.

Man må imidlertid bla enda noen sider i denne avhandlingen før man finner flere av Wilses fotografier. Her vil jeg vise til et bilde gjengitt i siste kapittel (men mange av poengene gjelder også vinterbildet av Romsdalshorn som vi møtte i innledningen av dette kapittelet). Fotografiet som er kalt *Rondane*, er tatt på en privat påskeferie 1912 på Høvringen ved Otta. Bildet er ett av mange fotografiske opptak fra denne påsketuren, der Wilse dokumenterer

påsketurens opplevelser og stemninger fra begynnelse til slutt. Denne blandingen av privat og offentlig er karakteristisk for Wilse, som i stor grad vender amatørfotografens motivkrets til et profesjonelt fotografi. Familie og vennekrets på denne turen blir som ofte ellers i hans produksjon, statister i hans fotografiske genrebilder. Menneskene er imidlertid ikke synlige i akkurat dette fotografiet.

Som hos Knudsen så er det natur som dominerer, ja kanskje enda råere etter som den er uten spor av menneskelig virksomhet. Likevel fremstår den for meg som langt mindre skremmende og mindre konkret enn Knudsens bergbilder. En indikasjon på hvorfor ligger allerede i tittelen. Wilses fotografiske bilde viser Smiubelgen i Rondane, men er titulert *Rondane*. Man kan selvfølgelig forutsette at Smiubelgen som motiv var kjent nok, men det tror jeg ikke er riktig, og selv om det var slik, heller ikke poenget. Det er tilstrekkelig for Wilse og publikum at motivet viser forrevne fjellformasjoner i kombinasjon med runde østnorske fjellvidder med fjellbjørker til at fotografiet kan tituleres *Rondane*. Rondane er med andre ord ikke egentlig et sted i Wilses fotografi, selve motivet eller opptaksstedet (selv om det selvfølgelig kan gjenfinnes), er ikke vesentlig. Rondane er snarere et område og en forestilling som Wilse skaper et fotografisk uttrykk for.

I Wilses fotografi er mennesker eller spor etter menneskelig virksomhet helt fraværende, så det er ikke på det ikonografiske nivået at jeg kan påstå at disse to fotografiene uttrykker to forskjellige versjoner av «det fotografiske»: to historisk ulike versjoner av fotografiet som fotografisk bildemodell som i konsekvens åpner for vidt forskjellige (fotografiske) tilganger til «virkeligheten». Likevel er mennesket høyst implisitt til stede i fotografiet *Rondane* på en måte som står i sterk kontrast til Knudsens fotografi. Wilses fotografiske bilde viser som Knudsens en ganske voldsom natur, men den er beroliget, temmet gjennom solskinn og en påskestemming som mange av betrakterne vil gjenkjenne. Det er ingen mennesker til stede i bildet, men det menneskelige er på et vis allerede til stede gjennom denne stemningen, og gjennom det faktum at bildet må være tatt på en skitur inne i fjellet. Det er ikke et fjell man ser på, det er et fjell man allerede er inne i og har tatt i besittelse for estetiske formål, som opplevelse, rekreasjon, fysisk opplevelse og/eller kontemplasjon. Betrakterens utsiktspunkt er så å si over sine egne (eller Wilses) skitupper, dette er en natur som er til for estetisk beherskelse og glede. Det betyr også at mennesket med kameraet i hånden allerede er inne i dette landskapet, det er ikke naturen som ser tilbake på deg som i Knudsens landskap. Det er slik ingen rift til en skremmende natur i dette bildet, snarere kunne en si at den riften som åpnes, er til en menneskeliggjort natur, til et indre mentalt landskap, til opplevelsen av en landskapsstemning. Bildet åpner slik for en form for

fantasmatisk naturtilegnelse som kanskje ikke helt er mulig uten fotografiet, og i så fall er Wilse en stifinner inn i et annet landskap enn Knudsen.

Der Knudsens – eller 1800-tallets utbredte fotografiske modell – presenterer naturen som en form for «fakta», kan Wilses bilder sees som å fremstille fakta og *følelser*.

Fotografiets langsomme og presise seremonimester synes å bli erstattet av en annen type agent, en som blander ytre og indre; den langsomme mediering mellom virkelighet og betrakter synes å bli erstattet av en situasjon der kameraet blir mer internalisert og følelsene mer eksternalisert gjennom kameraets bildeprodukter. Effekten av dette er et mer «drømmende» landskap, det er ladet med lengsel, det deler en erfaring, det er «moderne», også i den forstand at det kommuniserer en naturfølelse som vi fortsatt kan identifisere oss med i dag. Faktisk så kunne det også vært tatt i dag.

Avhandlingens oppbygning

Fotografiets kausalitet eller karakter av avtrykk har gitt grunnlaget for oppfattelsen av fotografiet som dokumentarisk og derfor «sant». I sammenlikningen mellom Knudsen og Wilse har jeg antydnet at det som Wilse bringer inn i fotografiet har mye med følelser og forestillinger å gjøre. Kapittel 2 *Indeks og fiksjon* spør etter motsetningen til grunnlaget for å oppfatte fotografi som fakta og spør: Hva er det som gjør fotografi så velegnet til fiksjon? Drøftingen tar utgangspunkt i en argumentasjon fra Osborne for det potensielt betydnings- og meningssskapende i det spesifikke estetiske ved fotografiet (Osborne 2000).

I Kapittel 3 *Indianerfotografen* møter leseren Wilse i Amerika. Kapittelet beskriver Wilses egen vei inn i fotografiet, og avsluttes med et møte mellom to berømte indianerfotografer. Den verdensberømte er Edward S. Curtis, mens den ikke fullt så kjente indianerfotografen er Wilse. De to fotografene skapte helt forskjellige bilder av Makahindianerne ved Seattle, og deres bildeløsninger reflekterer to ulike estetiske veivalg innen fotografien i år 1900.

Kapittel 4 *Genrefotografiet* beskriver status for fotografiet i Kristiania gjennom Norges første fotoutstilling som åpner en drøy måned etter at Wilse er kommet til byen. Det beskriver også fotografenes ulike reaksjoner på utfordringene som den teknologiske utviklingen representerte. Med dette som bakgrunn beskrives Wilses strategier for å slå seg frem som fotograf i Norge, og hans satsing på en fotografisk illustrasjonskunst som det ennå ikke er et marked for.

Kapittel 5 *Øyeblikksfotografiet – Fotografisk sansning og signifikasjon* spør hva som er det særskilt fotografisk fortellende i et fotografisk genrebilde. Hva er det mer enn økonomi og hurtighet som gjør at slike fotografier skal kunne utkonkurrere tegning og maleri som reproduserte illustrasjoner? Kapittelet drøfter Wilse og andre fotografers eksperimentering med øyeblikksfotografiet, og disse eksperimentenes betydning for utvikling av nye former for fotografisk signifikasjon.

Kapitlene 3, 4 og 5 har beskrevet Wilses eksperimentering og utvikling av en ny fotografisk illustrasjonskunst. Kapittel 6 *Gjennombruddet* beskriver gjennombruddet for Wilse, som samtidig er et gjennombrudd for en ny type fotografisk illustrasjonskunst på trykk i Norge. Kapittelet dokumenterer også Wilses store dominans som motivleverandør, en innflytelse som strekker seg gjennom hele første halvdel av århundret.

Kapittel 7 *Nasjonal reproduksjon: Kongelige snapshots* forteller historien om et norsk fotografisk gjennombrudd en gang til, denne gangen gjennom 4 kongeportretter. Kapittelet legger vekt på å synliggjøre krefter og forestillinger som var i spill i dette gjennombruddet.

Kapittel 8 *Bevegende bilder* beskriver Wilses satsing på fotografi i bokform. Wilse var en pioner både som første utgiver av fotografier i bokform under eget navn og viktigere, en pioner i utforming av fotografiske bildereportasjer og bildebøker. Kapittelet drøfter utvikling av den fotografiske bildefortellingen i Wilses utgivelser.

Kapittel 9 *Fotografi og Natur* fører drøftingen av øyeblikksfotografiet over i Wilses naturfotografi. Kapittelet forsøker å synliggjøre intensiteten i Wilses naturfotografi, et trekk som i dag ofte er usynlig fordi motivtypene enten er blitt for alminnelige eller for uforståelige, det vil si er falt helt ut av det moderne bilderepertoar. Kapittelet introduserer naturflanøren og setter Wilses fotografiske naturflanerier i kontakt med Olaf Bulls dikterflanerier – både Wilse og Bull er på hvert sitt vis Kristianias hjemstavsndiktere.⁴⁰

Kapittel 10 *Levende bilder* beskriver Wilses gjennombrudd som «lysbildeforedragsholder», og hvordan Wilse blir Skandinavias eneste egentlige fotostjerne. Med denne drøftingen beveger avhandlingen seg ut i et ingenmannsland mellom fotografi og film. Kapittelet drøfter hvordan Wilses lysbilder, som får mye av sin effekt gjennom tilføring av ytre kvaliteter (håndkolorering og bevegelse gjennom bildeskift), likevel på noen måter skal kunne sees som et logisk høydepunkt i Wilses fotografiske utvikling.

Det avsluttende kapittel 11 *Fotografiets øyeblikk* tar opp et spørsmål som har meldt seg i økende grad under avhandlingsarbeidet: Representerte det fotografiske gjennombruddet

⁴⁰ Det er litteratur- og idéhistorikeren A.H. (Andreas Hofgaard) Winsnes som gir denne karakteristikken av Olaf Bull (Bull et al. 1937:606).

som i avhandlingen beskrives med Wilse et spesielt fotografisk øyeblikk? Kapittelet samler tråder fra tidligere kapitler. Med utgangspunkt i Nina Witoszeks bestemmelse av sentrale nasjonale «naturmemer», gis et forslag til hvordan det fotografiske gjennombruddet også kan sees som en norsk modernisering gjennom en modernisering av norske naturmytologier. Dette er samtidig det beste argumentet avhandlingen greier å gi for at dette var et sjeldent og lokalt historisk øyeblikk da fotografiet var synlig og maktfullt i Norge.

2 INDEKS OG FIKSJON

Et fotografi tatt av Anders Beer Wilse i 1910 viser en syk eldre kone og hennes ektemann på dekk på en dampbåt i en norsk fjord på vei til sykehuset (illustrasjon side 159). Bildet tolkes gjerne fothistorisk som et tidlig eksempel på en norsk fotodokumentarisk tradisjon. Selve historien er rekonstruert i etterkant, men Wilse interesserte seg ikke for personene eller selve hendelsen: På negativkonvolutten er notert som bildetittel *Siste Reis*. Bildet inngår hos Wilse i en omfattende katalog med fotografier som han kalte «Genere», og som Wilse viet særlig oppmerksomhet i årene frem til ca. 1910. Genrefotografier er hos Wilse bilder som metaforisk omskriver hendelser og motiver hentet fra virkeligheten – til noe annet. Et meget naivt spørsmål kan stilles til dette: Hvorfor kan ikke Wilse bare fremstille fotografisk det som er? Hvorfor ikke bare dokumentarisk, hvis det er slik at fotografiets særlige styrke og kjennetegn som bildemedium er indeksikaliteten, dets kausale binding til virkeligheten, som gir grunnlag for en tro virkelighetsbeskrivelse? Hvorfor, slik det kan belegges i hans fotografiske produksjon, «oppfinner» Wilse en type fiksjonsfotografi før han «oppfinner» dokumentarfotografiet? Hvis fotografiet idealtypisk er «sant», «faktisk» og «virkelighetsbeskrivende», slik fototeorien med stor tyngde har bidratt til å gjøre dokumentarfotografiet til det paradigmatisk fotografi i det 20. århundre – hvorfor kommer da fiksjon først hos Wilse, og hvorfor er den store mengden av fotografiske bilder i det 20. århundre fiksjon? Et spørsmål som reises i dette kapittelet er: Hva er det med fotografiet som gjør fiksjon naturlig?

Estetikk og mening i fotografi – noen posisjoner

Wilses genrefotografi tok som genremaleriet opp samtidige temaer, motiver og forestillinger, men i en teknikk og motivbredde som var maleriet overlegent. Slik kan dette fotografiet sees som et utkast til et slags «public» fotografi, i en form som rommer utkast til de fleste former for den senere bruk av fotografiske bilder i populærkulturen. Wilses «genere»-katalog stiller en overfor en type fiksjonsfotografi som sikter på å produsere og formidle sosial mening på en estetisk måte. Med andre ord, det estetiske synes å ha betydning for bildets meningsproduksjon, men hvordan? De teoretiske perspektiver synes å insistere på enten det ene eller det andre, men ikke både å ha mening og estetikk på samme tid. Fotografisk

bildefiksjon, som et estetisk formet utsagn om verden, kan på en måte sies å ligge midt i dette kulturteoretiske «gap» mellom estetikk og mening. Fiksjon som noe konstruert, som fremstilling og formuttrykk, synes å ligge nærmest det estetiske området, mens fiksjon som utkast til et (oppdiktet, hypotetisk, usant eller ideologisk) utsagn om verden synes å ligge nærmere meningsteoriens område.

Fotografiets indeksikalitet og de ontologiske egenskaper som kan knyttes til dette, har innenfor den kunstteoretisk orienterte fototeorien vært grunnlag for teorier omkring fotografiets spesifikke *estetiske* egenskaper. De kulturteoretiske tilnærminger har derimot siden Barthes berømte karakteristikker av fotografiets analoge nivå, som «et budskap uten en kode», vært tilbøyelig til å sette fotografiets indeksikalitet i parentes som uten betydning for fotografiets produksjon av mening. Generelt kan det i fototeorien sies å være et gap mellom den estetiske og den meningsorienterte tilnærming til fotografiet, et forhold som reflekterer et mer allment skisma mellom kunst- og kulturteoretisk tilnærming til samme objekt: kulturens former og uttrykk. Likevel kan denne spenningen mellom estetisk form og signifikasjon sies å være innebygd i det fotografiske mediet, både som en relativ konstant i mediets egenskaper, og som historisk foranderlig i det fotografiske som grunnlag for den visuelle kulturens utvikling i det moderne.

Å ta opp fiksjon i forhold til fotografi kan på en og samme tid synes både selvmotsigende og overflødig. Fiksjon er ikke ofte tatt opp som et eget fototeoretisk tema, og det er i hvert fall tre gode grunner for det. Den første er at drøfting av fotografiets spesifikke egenskaper naturlig har tatt utgangspunkt i fotografiets indeksikalitet. Selv om det har gitt opphav til mange kritiske refleksjoner omkring fotografiets status i kulturen, så har indeksikaliteten som fenomen særlig vært sett som et argument for å styrke fotografiets status som sannhet eller vitne. Den andre grunnen er at etter Roland Barthes undersøkelser av moderne myter i fotografiet, og hans introduksjon av semiotisk analyse av fotografiet, ble semiotiske undersøkelser av ideologi og maktstrukturer i fotografiske bilder noe i nærheten av en egen (og dominerende) fototeoretisk genre, som nærmest forutsatte at fotografiet var «falskt». En tredje god grunn er at fiksjonsfotografi i dag nesten alltid inngår i ulike former for medier og kontekster: «fiksjonsfotografi» eksisterer som sådan ikke, har knapt nok gjort det, og er best studert gjennom de ulike medier det er innsatt i. Et fjerde og teoretisk argument er filosofen Roger Scrutons påstand om at fordi fotografiet idealtypisk er kausalt og ikke en representasjon, så er fotografiet fiksjonelt inkompetent (Scruton 2002: 204–205).

På den andre siden er det fotografiske bilde grunnlaget for en økende og overveldende fiksjonalisering av virkeligheten gjennom mediene gjennom det 20. århundre. Med

henvisning til slike fenomener hevder sosialantropologen Arjun Appadurai at vi er kommet til et punkt der vi ikke lenger bør nøye oss med å behandle sosiale forestillinger som fakta, men snarere bør anse imaginasjonsprosessene i seg selv som sosiale fakta (Appadurai 2005:31). Uansett om Appadurai har rett eller ikke, så er disse imaginasjonsprosessenes utvikling basert på en estetisk formet meningsproduksjon som i stor grad er basert på fotografiske bilder, eller mer presist det «fotografisk distributive» som kjennetegner så å si all analog, elektronisk og digital bildeproduksjon (Osborne 2003). Å undersøke fotografisk fiksjon som grunnlag for sosiale imaginasjonsprosesser vil sannsynligvis måtte ta utgangspunkt i et forsøk på i en eller annen form å knytte sammen visse forståelser av «estetisk», «imanasjon» og «mening» i bildet. Kapittelet presenterer en slik drøfting, med utgangspunkt i et forslag fra Peter Osborne til hvordan fotografiets ontologiske særtrekk kan leses ved hjelp av Kants estetiske teori.

Noen perspektiver på estetikk og erfaring hos Kant

Det som skiller fotografiet fra tidligere bildeformer, er dets kausale binding til virkeligheten gjennom å være en optisk-kjemisk bildefremstilling, også kalt fotografiets indeksikalitet. Dette gir fotografiet noen estetiske særtrekk. Filosofen Peter Osborne foreslår i *Philosophy in Cultural Theory* (2000) at disse spesifikke estetiske trekk kan identifiseres som fotografiets ontologiske egenskaper, og at fotografiets analoge ikke-signifikante nivå, i dets materialitet og som «rent» bilde kan leses estetisk ved hjelp av Immanuel Kants estetiske teori.

Osborne er ikke alene om å forsøke å redefinere estetiske problemstillinger, og slike spørsmål er på ingen måte begrenset til det fotografiske. Det estetiske har i økende grad fått betydning i det moderne samfunn. Dette oppfattes av flere teoretikere ikke bare som en overflateestetisering innenfor andre områder enn de tradisjonelt estetiske, men synes også på gjennomtrengende måter å påvirke betydningsproduksjonen i det sosiale (se for eksempel Kyndrup 2008, Welsch 1997). Dette har gitt et påtrengende behov for å redefinere det estetiske felt så vel som dets teorigrunnlag.

Flere forsøk på å ta opp slike spørsmål tar utgangspunkt i Kants første og tredje kritikk av dømmekraften. Kant viste i *Kritikk av den rene fornuft* at sanseerfaringens intuitive forståelse av tid og rom er grunnlaget for erfaring, som transcendentale forutsetninger. Samtidig ble sanseerfaringen satt opp mot forstanden som sete for begrepene, forstått som dommer. Men sanseerfaringene ble likevel fastslått som et uunnværlig element i kunnskap. Tid og rom kan i følge Welsch også sees som estetiske stipuleringer. «According to Kant's 'revolution of the way of thinking' we know 'a priori of things only what we put into them',

and what we first put into them are *aesthetic* stipulations, namely space and time as forms of intuition» (Welsch 1997:20). Welsch hevder derfor at estetikk for Kant – i den grad den sees som en teori om slike former for anskuelse som grunnlag for kunnskap, det vil si som en transcendental estetikk – blir epistemologisk fundamentalt. «Since Kant we have known of the aesthetic fundaments of all knowledge, of a principal protoaesthetic of cognition» (Welsch 1997:20).

I sin tredje kritikk, *Kritikk av dømmekraften*, tar Kant opp den estetiske erfaringen og dens logikk. Mens de to første kritikkene var opptatt av dommer som gikk fra det allmenne til det særskilte, er Kant her opptatt av det han kaller reflekterende dømmekraft – av dommer der bare det særskilte er gitt, og hvor dommen må søke det allmenne. En slik reflekterende dømmekraft tenker Kant seg som styrt av en formålstjenlighet, et prinsipp som dømmekraften gir seg selv. Kants eksempel er naturforskerens antagelse om en viss lovmessighet i naturen som gir en heuristisk retning til studiet av natur. Formålstjenlighet kan ifølge Kant tenkes estetisk eller teleologisk. Estetisk formålstjenlighet kan forestilles som en overensstemmelse mellom en gjenstands form og våre erkjennelsesevner (innbildningskraften⁴¹ og forstanden), men uten noe bestemt begrep som kan gi oss erkjennelse. Denne overensstemmelsen mellom gjenstand og de ulike erkjennelsesevnene ligger til grunn for følelsen av velbehag, og det er denne følelsen vi viser til i de estetiske dommene. Filosofen Espen Hammer sier dette om skjønnhetserfaringen hos Kant:

Skjønnhetserfaringen er altså bevisstheten om et opprinnelig, før-begrepslig harmoniforhold til verden som den bestemmende dømmekraften vanligvis tildekker gjennom å underkaste det en begrepsmessig subsummerende tvang. Slik åpner Kant opp for en debatt om en særegen sensibilitet eller åpenhet overfor verden som fortrenses av den prinsippdedede rasjonaliteten (Hammer 1995:19).

Osborne trekker frem – med henvisning til Deleuze' lesing av Kant – at Kants estetikk er karakterisert av en kognitiv tvetydighet. I sin «utadvendte» betydning, slik sansefunksjonen ble definert i *Kritikk av den rene fornuft*, så handler det om sansingens «blinde» grunnlag for fornuften. I sin «innadvendte» betydning, i den grad estetikk også betegner en spesiell type ubestemte reflekterende dommer, så refererer estetikken til en relasjon eller reflekterende dom mellom evnene for sansing og erkjennelsesevnen. Ved at estetiske dommer på denne måten

⁴¹ Espen Hammer oversetter Kants *Einbildungskraft* med det gammelmodige *innbildningskraft* for å ivareta det aktive billedskapende momentet ved begrepet (Hammer 1995:32).

har å gjøre med et velbehag frembrakt av harmoni/dissonans i et spill mellom sanseevner og erkjennelsesevner, hevder Osborne at det markerer en bevegelse mot subjektets erfaring med helhet: «a metaphysics of subjectivity as the relational totality of cognitive faculties» (Osborne 2000:31). I denne utvidelsen av estetikk mener Osborne at Kants forestilling knytter det estetiske til mening og signifikasjon. Estetisk erfaring er en konseptuelt ubestemt erfaring av mening:

... as reflective judgement, it is an experience of the endless process of signification as the production and immanent destruction of signifiers or sign-vehicles in the interpretive apprehension of material form. Kant lacked a theory of meaning, but he came close to a notion of aesthetic signification in his formulation of «aesthetic ideas»: «unexpoundable presentations of the imagination (in free play) ... intuition(s) (of the imagination) for which ... adequate concept(s) never can be found» (Osborne 2000:31).

Det er ifølge Osborne det fundamentalt ubestemte ved hvilke aspekter ved objektet som er signifikante – det faktum at det ikke er noen spesiell regel for kognisjon – som ligger under og vedlikeholder det ubestemte ved enhver spesiell fortolkning. «Indeed, apprehension of the infinity or freedom of play between the powers is the very basis of the judgement» (Osborne 2000:31). Dette skal imidlertid ikke forveksles med det ubestemte ved mening, tegnets vakling gjennom dekonstruksjonens kritikk. Det estetiske er ikke et tegn, heller ikke en form for signifikasjon, men en type eller aspekt ved erfaring av mening. Snarere kan det sees som en kritikk av tegnet som konsept, gjennom; «articulating a special kind of experience of meaning across the gap between materiality and meaning» (Osborne 2000:32).

Osborne foreslår at Kants reflekterende dom kan brukes som en beskrivelse for hvordan fotografiets analoge kontinuerlige nivå, kan sees som å bibringe en ubestemt estetisk erfaring med mening. Jeg skal nedenfor ta opp igjen spørsmålet om hvordan vi kan forstå en slik «ubestemt estetisk erfaring med mening» i fotografiet, og hva det kan bety for forståelse av fotografisk fiksjon. Først må vi imidlertid se på hva som tilsynelatende skiller fotografier fra andre bilder: hva som er fotografiets spesifikke estetiske trekk.

Fotografiets ontologi

Det som utmerker det fotografiske medium fra tidligere fremstillingsteknikker for bilder, er at det er en form for «automatisk» tegning av motivet, der lyset reflektert fra motivet eller objektet tegner seg selv gjennom et objektiv på en lysømfintlig flate som så fikseres og gjøres

lysbestandig. Det som er i bildet har en gang vært foran kameraets objektiv, og fotografiets bilde er et «spor» av eller indisium som vitner om dette. «Den omstændighet at ... (fotografiet) vides at være en effekt af stråling fra objektet, gør det til et index, og højst informativt,» skrev filosofen Charles Sanders Peirce (1839–1914) (Peirce 1994:110). Denne fotografiske indeks eller indeksikalitet, utgjør grunnlaget for fotografiets status som et dokument, noe «sant», et vitne som det ikke kunne stilles spørsmål ved. Det som sees på fotografiet var i opptaksøyeblikket foran kameraets objektiv.

Fotografiets kausale binding til motivet gir imidlertid noen andre sentrale effekter, som for eksempel den fotografiske effekten av tilsynelatende å fastholde eller oppheve tiden. En vanlig metafor ble tidlig «et speil med minne», en metafor som betonte både fotografiets speiling av virkeligheten og dets «frysing» av et tidspunkt.⁴² Fotografiets eksakte gjengivelse av virkeligheten innebar samtidig at «rom» i en viss forstand kunne flyttes. Disse to egenskapene ved fotografiet skulle i praksis bidra til noen av høydepunktene i et 1800-tall som på noen måter syntes besatt (dioramaer, museer, vokskabinetter etc.) med å leke med det Welsch ovenfor kalte Kants «estetiske» stipuleringer: tid og rom. Ved hjelp av stereoskopiet kunne folk sitte hjemme i Kristiania og studere tredimensjonale bilder av Londons gater og Egypts pyramider.⁴³

Den fotografiske bildeformens egenskaper (dens kausale forbindelse til virkeligheten, dens tid- og romeffekt) danner naturlig nok grunnlaget for både praktiske og teoretiske forsøk på å definere en særlig fotografisk estetikk. Det mest innflytelsesrike av disse var, som vi så i kapittel 1, inspirert av Clement Greenbergs forsøk på å definere modernismen som en undersøkelse og søken etter kunstens eget vesen. Fremveksten av dokumentarfotografiet til en status som nærmest paradigmatiske for fotografiet i det meste av det 20. århundre (Clarke 1997:145–165) er et resultat av dette perspektivet der noe altså kunne bli mer fotografisk enn noe annet. Den etter hvert rike kommentarlitteraturen har imidlertid i stor grad fokusert på mer kulturteoretiske konsekvenser av fotografiets inntog i kulturen.

I forrige kapittel presenterte jeg Osbornes forslag om å se fotografi som «det fotografiske»; som en historisk fiksering av tekniske og konseptuelle ideer. Dette gir ideen om en bevegelig, historisk og dermed også stedlig ontologi for fotografi. Mens Osbornes drøfting var inspirert av overgangen til digitalt fotografi, foreslo jeg at hans konsept var utmerket for også å drøfte Wilses fotografiske utvikling omkring 1900. Grunnlaget for den fotografiske

⁴² Oftest sitert på dette er Oliver Wendell Holmes (1809–1894), her etter Beaumont Newhall (1983).

⁴³ Stereoskopiet var svært populært fra rundt 1860 og fremover. Firmaet The London Stereoscopic Company skal ha solgt 300.000 stereoskopibilder bare under verdensutstillingen i London 1862 (Erlandsen 2000:154). Stereofotografi fikk en ny oppblomstring rundt 1900.

utviklingen rundt 1900 var teknologiske revolusjoner som ga grunnlag for helt nye måter å bearbeide «det fotografiske» på, og som slik radikalt endret forutsetningene for den fotografiske estetiske betydnings- og meningsproduksjon.

Effekten av denne utviklingen er allerede synlig når Siegfried Kracauer (1889–1966) i 1927 i en historiserende vurdering av fotografiets kommentarlitteratur påpeker at moderne fotografi ikke bare hadde «forstørret» menneskets visjon, men samtidig gjort den tilpasset menneskets situasjon i en teknologisk verden: «... the viewpoints and perspectives that framed our pictures of nature for long stretches of the past have become relative» (Kracauer 1980:251). Kracauer mener at visse «affiniteter» kan sees som fotografiske egenskaper «... as constant as the properties of the medium to which they belong» (Kracauer 1980:251). Av slike trekker han frem fire: 1) *uregissert virkelighet*, gjennom å presentere mer enn det som er fotografens intensjon, 2) *tilfeldighet*, fordi det fotografiske snapshotet representerer muligheten til å fange det temporært tilfeldige, 3) *endeløshet*, gjennom å representere fragmenter fremfor for eksempel maleriets avsluttede totalitet, og 4) *ubestemthet*, fordi det presenterer rå natur uten å bestemme den (Kracauer 1980:251–253).

Denne karakter av «uregissert virkelighet», «tilfeldighet», «endeløshet» og «ubestemthet», skaper i fotografiet en virkelighetseffekt som overskrider fotografens intensjoner. Dels kan den sees som en «usynlig» og konstituerende bakgrunn for bildets budskap. Roland Barthes fastslår i *Bildets retorikk* at fotografiets indeksikalitet gir opphav til en «analog virkelighet» i fotografiet som motsatt fotografiets «digitale» kodete nivå for første gang i historien presenterer et «budskap uten kode» (Barthes 1994:31). Barthes slår med andre ord fast at fotografiet har to meningsdimensjoner, den ene riktignok tilsynelatende som et «stumt» materielt grunnlag for bildets budskap. Fotografiets uregisserte virkelighetseffekt kan imidlertid også sees som et potensielt reservoar for mening, slik allerede Walter Benjamin hadde tatt opp hvordan den ubemerkede detaljen i fotografiet(s analoge nivå) «trosser» bildets egentlige budskap:

I bildet av fiskerkonen fra New Haven ... finnes noe som ikke først og fremst vitner om Hills fotografiske kunst, noe som ikke vil tie, noe som ... stadig er virkelig og aldri helt har villet gå opp i *kunsten* (Benjamin 1975:67).

Den sene Barthes tar opp liknende problemstillinger i *Det lyse rommet*, der han benevner fenomenet som fotografiets *punctum* i kontrast til den lærde eller kompetente avlesingen av fotografiet – *studium* (Barthes 2001).

Både Benjamin og Barthes drøfter effekten av fotografiets frysing eller opphevelse av tid. Den tidlige Barthes slår fast at fotografiet ikke er noen illusjon om tilstedeværelse, «... dets realitet tilhører dette *har-vært tilstede*» (Barthes1994:31). Omtrent 20 år senere, i *Det lyse rommet*, skriver derimot Barthes at «Ethvert fotografi er et nærværbevis» (dets banale og enkle) «noema er (...) *Det har vært*» (Barthes 2001:106 og 138). Dette synes for Barthes å være et smertefullt nærvær, en påminnelse om temporalitet, endelighet og død. Samtidig er fotografiet alltid singulært, noe Barthes vender i et slags opprør mot alle undertrykkende systemer, inkludert livet selv: «Fotografiet fra Vinterhaven (av Barthes mor) var virkelig vesentlig, det fullbragte i mine øyne på utopisk vis *den umulige vitenskapen om det enestående vesen*» (Barthes 2001:88).

Fotografiets forbindelse til tid rommer imidlertid for Walter Benjamin både fortid, samtid og fremtid – og *mulighet*:

Til tross for fotografens kunstferdighet ... føler tilskueren likevel en uimotståelig trang til å finne den gnist av tilfeldighet i et slikt bilde, av et Her og Nå. Som virkeligheten liksom har brennemerket billedkarakteren med – en trang til å finne det uanselige punkt der fremtiden skjuler seg i disse høyst forgangne minutter, så bristeferdige at vi kan oppdage det i et tilbakeblikk. Det er jo en annen natur som taler til kameraet enn den som taler til øyet; annerledes fremfor alt fordi et rom som er gjennomtrengt av menneskelig bevissthet erstattes med et annet av ubevisst karakter (Benjamin 1975:68).

For den tidlige Barthes så er det som er ontologisk distinkt ved fotografiet samtidig det som er epistemologisk sekundært: dets indeksikalitet eller mangel på kode (Barthes:1994). Den sene Barthes synes imidlertid å insistere på at det viktigste finnes i fotografiets analoge registrering, som noe som insisterer på å bli sett, som et «punctum» som forstyrrer og holder fast betrakteren (jf. Benjamin ovenfor).

Kommentarlitteraturen indikerer slik at fotografiets indeksikalitet gir mediet visse egenskaper. Av slike egenskaper synes tre å peke seg ut: Fotografiets kausale forbindelse til referenten, dets frysing eller opphevelse av tid og dets objektivitet som en effekt av den mekaniske fremstillingsprosess. Korresponderende til disse ontologiske egenskapene foreslår Osborne at det er visse distinktive representasjonsegenskaper ved bildet og visse distinktive eksistensielle former, assosiert med fotografiet som kulturell form. I det første tilfellet (representasjon) så er det fotografiets objektivitet eller *indifferens* til elementene i det

kulturelle feltet, beslektet med dets tilfeldighet. I det andre (eksistensielle) er fotografiets spesielle forbindelser til død, hukommelse/minne og mulighet (Osborne 2000:35).

Fotografiets modell for bildet

Disse egenskapene som, i det fotografiske bildet først og fremst er lokalisert i fotografiets analoge nivå, foreslår Peter Osborne at vi kan lese estetisk ved hjelp av Kants estetikk. Dette krever en bildemodell som kombinerer signifikasjon med den materialitet som Barthes' semiotiske modell for fortolkning av bildet manglet. W.J.T. Mitchell har pekt på at antikens idé om bildet, som ikon, kombinerer den estetiske, tids- og romlige representasjonen av et objekt med det element av idealitet som ligger i ideen (Mitchell 1897:5). Med utgangspunkt i dette hevder Osborne at bildet, enten forstått objektivt (som i den jødisk-kristne tradisjonen) eller subjektivt (som i den proto-romantiske produktive imaginasjonen og tvetydige begrepsbilde i Kants skjematisme), alltid har vært en visuell presentasjon av virkeligheten som på samme tid er både sanselig partikulær og ideell. Gjennom å kombinere, på den ene siden estetisk partikularitet med idealitet, og på den andre siden den logiske bestemmelse av et begrep som abstraherer fra all partikularitet, så deler denne ideen om bildet noe med ideen om form i Kants reflekterende smaksdom. Med sin iboende representasjonelle funksjon overskrider samtidig denne ideen om bildet Kantiansk mening, uten av den grunn å ofre tilstedeværelsen av mening. Osborne foreslår derfor at det teologiske bildets historie som ontologisk surrogat, som bærer av det guddommelige, kan utgjøre en konseptuell modell for foreningen av ikonisitet med indeksikalitet. Fotografiet som oppfinnelse skapte en ny ontologisk form, hevder Osborne, som kan sees som å ha naturalisert den teologiske strukturen i bildet: «Photography is a theological technology: the secular paradigm for the participation of meaning in the real» (Osborne 2000:34–35).

Denne reformuleringen av bildets gamle gåte innebærer at bildets delaktighet i det guddommelige byttes ut i fotografiet med meningens delaktighet i virkeligheten. Dette følger Osborne opp med et forslag til en bildemodell, der fotografiet på et vis blir paradigmatisk for bildet. Utgangspunktet er en kommentar i Theodor Adornos *Estetisk teori*, der Adorno sammenlikner hulemalerens rissing på veggen og fotografiet som kan vises flere steder samtidig:

Men i forhold til det øyet umiddelbart har sett, er allerede hulemaleriene en objektivisering, som inneholder potensialet for den tekniske fremgangsmåte som fører til at det som blir sett blir

løst fra den subjektive akt det er å se. Ved å sikte seg inn mot de mange, rommer ethvert verk i sin idé allerede sin reproduksjon (Adorno 2004:67).

Denne ideen sammenligner Osborne med Walter Benjamins vektlegging av bildeproduksjonens teknologiske utviklingshistorie og det han kaller det metaforiske øyeblikk i Benjamins tenkning: utskiftningen av bildets teologiske struktur med bildeproduksjonens teknologihistorie. Dette gir en bildemodell der reproduserbarheten er ikonisitetens grunn: «What unites the two dimensions of meaning here (aesthetic/indexical and conventional/symbolic) is the reproducibility of the pictorial image» (Osborne 2000:40).

Osbornes forslag innebærer gjennom denne modellen både en understreking av det materielle grunnlaget for fotografiets meningspotensial, og – gjennom å trekke inn Kants idé om fakultetenes frie spill – en styrking av fotografiet som en imaginativ bildehendelse. Osbornes videre drøfting tar opp problemet med å kombinere materialitet og mening gjennom en nytolkning av Charles Sanders Peirce' semiotikk. Peirce' semiotikk er en teori om kulturell meningsproduksjon. Gjennom hans insistering på tegnet som fysisk representasjon, gir Osborne en argumentasjon for at man ved hjelp av Peirce' semiotikk kan relatere signifikasjon til estetiske kvaliteter i enkleste betydning, det vil si som materialitet. Ved å se fotografiets analoge nivå som Peirce' idé om en «Første Førstehed» (eller «hypoikon»), så kan fotografiets spesifikke estetisitet ifølge Osborne inkluderes i (denne fortolkningen av) Peirces semiotiske meningsteori. Dette er et interessant forslag som forener de to meningsdimensjonene i en meningsteori, der den ene kan beskrives som grunnlag for den andre.⁴⁴ Det er likevel en fare for at det blir en reduktiv beskrivelse om vi bare ser forholdet mellom de to meningsdimensjonene som et forhold mellom materialitet og mening.

Fotografiet mellom to meningsdimensjoner

Osbornes idé om at vi kan lese fotografiets estetisk-indeksikale dimensjoner som en form for mening gjennom Kant, åpner for et nytt perspektiv på diskusjonen om den fotografiske

⁴⁴ Peirce' semiotikk har vært gjenstand for ulike fortolkninger. Det som synes å være den rådende fortolkningen i alle fall innenfor medieanalyse (f.eks Larsen og Hausken 1999:16–27), er Umberto Eco's forsøk på å innarbeide Peirce' semiotikk i den Saussureanske semiotiske tradisjonen i *A Theory of Semiotic* (1976). Osbornes utlegning av Peirce legges opp som et omfattende oppgjør med Eco's fortolkning, slik også som en kritikk av den Saussureanske semiotikkens kritiske potensial i det hele, og til slutt også en avgrensning mot Deleuze' fortolkning av konsepter hos Peirce. Det er også enkelte som hevder at Peirce' semiotikk ikke bør anvendes på fotografi overhode, se for eksempel James Elkins lengre utredning om temaet under *The Art Seminar* på University College Cork (Elkins 2007:130–131). Osborne tar som nevnt opp Peirce fordi hans semiotiske teori kan relatere signifikasjon til materialitet, og jeg synes hans drøfting er interessant, selv om jeg altså ikke følger den videre her.

meningsproduksjon og «mening» i fotografiet. Det åpner også for et bredere perspektiv enn det alminnelige synet på den fotografiske indeksikalitet som først og fremst en form for virkelighetseffekt. Den nye forbindelsen mellom «virkelighet» og «mening» som den fotografiske indeksikaliteten skaper, «lader» eller inngir fotografiet med en «mening», som med hjelp av Kant kan forstås som en ubestemt estetisk erfaring med mening. I stedet for å se fotografiet som å ha en estetisk dimensjon og en meningsdimensjon, så innebærer Osbornes forslag at vi kan se fotografiet som å ha to meningsdimensjoner: en estetisk-indeksikal og en konvensjonell-symbolisk.

Forslaget med å lese indeksikaliteten estetisk med Kant innebærer en påstand om at vi i fotografiet har å gjøre med en spesiell type erfaring med mening, som kan lokaliseres et sted mellom fotografiets materialitet og fotografiets mening. Videre innebærer Osbornes forslag om at den fotografiske indeksikaliteten kan leses estetisk med Kant, både en understreking av det materielle grunnlaget for fotografiets meningspotensial, og – gjennom å trekke inn Kants idé om fakultetenes frie spill – en styrking av fotografiet som en imaginativ bildehendelse. Denne dobbelte understrekingen av materialitet og imaginasjon, åpner flere muligheter for å undersøke forholdet mellom de to meningsdimensjoner, den estetisk-indeksikale og konvensjonelt-symboliske. Mens Osborne i sin videre drøfting gjør dette problemet til en nytolkning av Peirce' semiotikk, vil jeg i drøftingen nedenfor følge det andre perspektivet, det imaginative, i et forsøk på særlig å drøfte forholdet mellom de to meningsdimensjonene.

Hva er forholdet mellom de to meningsdimensjonene i fotografiet? Hvordan skal vi for eksempel forklare at det fotografiske bildet både betyr og ikke betyr – det vil si som en potensiell fortolkning i det fotografisk analoge som «erfares»? Osborne behøver ikke forklare dette, rett og slett fordi det i en forstand ikke er noen overgang mellom de to formene for mening: Ting betyr eller ikke betyr. Et grunnleggende problem for forholdet mellom de to meningsdimensjonene er at de ikke er sammenlignbare. Det dreier seg om det Gottfried Boehm kaller to ulike kategorielle klasser (Boehm u.å.). Men selv om det dreier seg om to ulike meningsdimensjoner – en estetisk-indeksikalsk og en konvensjonell-symbolisk – så går de likevel opp i en enhet i bildet: De to meningsdimensjonene er forenet i fotografiet som visuelt tegn, som er konvensjonelt, men samtidig aldri rent konvensjonelt; ikonisk.

Nedenfor skal jeg forsøke å diskutere forholdet mellom de to meningsdimensjonene ved hjelp av antropologisk og fenomenologisk estetisk teori. Et mål er gjennom en drøfting av noen slike teoretiske innspill, å forsøke å vise hvordan Osbornes forslag åpner for en bedre forståelse av fotografiets mening ikonisk, som et samspill mellom to ulike

meningsdimensjoner, og til sist kanskje også en bedre forståelse av fenomenet fotografisk realistisk fiksjon.

Utgangspunktet er altså at fotografiets spesifikke estetiske trekk kan identifiseres som fotografiets ontologiske egenskaper, og at disse egenskapene kan leses estetisk ved hjelp av Immanuel Kants estetiske teori. Disse egenskapene synes imidlertid å være til stede på forskjellige måter i fotografiet, tilsynelatende både i fotografiets analoge ikke-signifikante nivå, i dets materialitet og som «rent» bilde. Ut fra diskusjonen ovenfor av fotografiets ontologiske egenskaper kan en kanskje skille ut tre perspektiver på den estetisk-indeksikale «meningsproduksjon»: Som en form for «lading», som en materiell «grunn» som også er en «bakgrunn», og som en «mening» som kanskje ikke riktig lar seg skille ut, men likevel synes å være der. På det indeksikale nivået finner vi for det første estetiske egenskaper knyttet til produksjon og form, som gir alle typer fotografier en mediespesifikk «lading», varierende historisk med teknologi og typer av fotografi. Slike egenskaper var på ett nivå nærvær eller delaktighet i sin referents væren, immobilisering av tid og den fotografiske indifferens eller uendelighet. Dette ga igjen opphav til eksistensielle kvaliteter som død, hukommelse/minne og mulighet. For det andre gir indeksikaliteten opphav til det analoge bildet som materiell grunn, som en slags ressonansbunn og samtidig potensiell fortolkningsmulighet: noe kan tre frem. For det tredje, som Fausting og Larsen påpeker med henvisning til Barthes' undersøkelser av fotografiet i *Det lyse rommet*, så kan det fotografiske bildets ikke-signifikante betydning(er) også sees som en form for «mening»:

Det er stadig en rest, når analysen er foretaket, der ikke helt lader sig analysere, rationalisere og fastholde præcist, men som, Barthes konstaterer, blot rammer, indfanger diffuse følelser og fornemmelser (...) og er måske det punkt, der ubevidst styrer betragtningen og skjærper iakttagelsen, følelserne og analysen (Fausting og Larsen 1982:15).

Som Fausting og Larsen antyder, så kan denne «mening» kanskje ikke riktig skilles ut fra vår totalopplevelse av fotografiet: Det analoge ubestemte nivået «rammer inn» eller utgjør grunnlaget for signifikasjon på en måte som man kan forestille seg ikke er uten betydning for totalopplevelsen av bildets «mening». Hvis dette er riktig, så er «en ubestemt estetisk erfaring med mening» også en «mening», ikke bare en «grunn» eller «mulighetshorizont», og også noe noe mer enn en «lading». En mulighet for å drøfte hvordan denne «rest... ubevidst styrer betragtningen» ligger i Kants idé om en «estetisk formålstjenlighet», og et forslag til hvordan dette kan sees, tas opp i avhandlingens siste kapittel.

Et produktivt «spill»?

Særtrekkene ved den fotografiske teknologi kan sies å gi opphav til et særlig problem når det gjelder å skille medium og mening, eller bildets materielle grunn og bildets mening. Den fotografiske «indifferens» og «uendelighet» gir opphav til det analoge bildet som materiell grunn, som en slags ressonansbunn og samtidig potensiell fortolkningsmulighet: noe kan tre frem. Å lese fotografiets analoge nivå som en estetisk-indeksikal ubestemt erfaring med mening kunne derfor i en viss forstand sees som å flytte Kants reflekterende dømmekraft over fra virkeligheten til virkeligheten reproduisert i fotografiet. At det er potensielt fortolkningsbart innebærer at det faktisk kan fortolkes. Dette synes konsistent med de ulike teoretikernes drøfting av fotografiets ontologi som ikke bare en refleksjon over fotografiets ulike former for eksistensiell «lading», men også: en detalj, et blikk, eller Hills fiskerpike som sjarmerte Benjamin. Roland Barthes' bok *Det lyse kammer* kan leses som en dypt personlig og kunstnerisk undersøkelse av fotografiet mellom det analoge og det signifikante. Her markerer Barthes' «punctum» ikke bare en oppdagelse eller et «sjokk» i kontrast til det konvensjonelle eller lærde «studium» av fotografi. Det markerer også en subjektiv berøring med noe som «betyr» *bortenfor* eller langt hinsides det konvensjonelle «studium», når Barthes i barndomsfotografiet av moren som barn ser «godheten som fra begynnelsen og alltid hadde formet hennes vesen» (Barthes 2001:86).

Slike klassiske fortolkninger av fotografi presenterer oss for en overgang fra noe som er potensielt fortolkningsbart i fotografiets analoge nivå til en fortolkning på fotografiets symbolske nivå. Denne fortolkningen har karakter av en oppdagelse. Det var en potensiell fortolkning i fotografiet, men det var Benjamin eller Barthes som så hva de så, og muligens ingen andre. Dette peker hen på «bildet» som ikke bare en oppdagelse, men også i en viss forstand en skaperakt; det vil si på overgangen mellom et estetisk-indeksikalsk nivå og signifikasjon som en imaginativ bildehendelse. Dette reiser spørsmålet: Hvor er «bildet»? Eller: Hva er «bilde»? Samtidig antyder karakteren av skapelse også en produktiv mulighet mellom de to meningsdimensjonene.

Dette kan eksemplifiseres med et eksempel fra fotograf Wilses produksjon. Wilses negativarkiv gir mulighet for å følge hans forsøk på å formulere motiver som en prosess. Et eksempel er hans forsøk på å skape relevante eller hensiktsmessige bildeformuleringer av det østlandske fjellandskapet som frem til hans tid hadde ligget noe i skyggen av det mektige vestlandslandskapet (se kapittel 9). Et av disse utgjøres av en rekke motiver med tittelen *Høifjeld* (se for eksempel side 291). Disse bildeformuleringene av *Høifjeld* kan forbause en i

dag, slik de fremstår som gjentatte repetisjoner av de samme tilsynelatende nokså «meningsløse» eller ikke helt vellykkede motiver. Forgrunnen er oftest dominert av et tre, eventuelt noen busker eller lyng, mens bildets mellomgrunn gjerne fremstår både stor og tom, og bakgrunnen kan ha antydning til en åsrygg eller fjell i horisontlinjen. Det vi ser, er forsøk på å finne de rette «bildeformler» for et landskap uten de store kontraster, der det som eventuelt fremstår som meningsløst kan forklares med skiftende bildekonvensjoner, og der repetisjonene kan tolkes som at fotografen strevde med å perfektionere et motiv, hvilket helt sikkert er riktig. Men det er også mulig å lese disse repetisjonene som at fotografen utnyttet en estetisk spesifisitet ved fotografiet: dets objektive indifferens som tillater fotografen å gjøre en reproduksjon av «anything whatever». En mulighet i fotografiet er å ta et bilde for deretter å se på bildet – i en potensielt endeløs prosess som kan ha som mål å skape mening ut av det meningsløse, eller «tvinge» frem en signifikasjon. Wilses fotografiske bestrebelse kan sees som realiseringen av en produktiv mulighet for «spill» som det spesifikt estetiske ved fotografiet – dets analoge blindhet – muliggjør, og som vi i praksis ser spilt ut i enkelte typer kunstfotografi.

Et spill som med Kants idé om fakultetenes frie spill kan karakteriseres som et spill mellom en ubestemt erfaring med mening og en bestemt signifikasjon av *Høifjeld*? Den store økningen i antall eksponeringer som vi ser i Wilses landskapsfotografi etter forrige århundreskifte er ikke bare uttrykk for tørrplatens forenkling av opptaksteknikken, men presenterer oss også for en sammenheng mellom et reproduksjonsteknologisk fremskritt og en utnyttelse av fotografiets estetisk-indeksikale meningspotensial. Denne drøftingen av hvordan fotografen på basis av det nye «øyeblikksfotografiet» kan eksperimentere seg frem til nye former for fotografisk signifikasjon gjennom slike «spill» med det kontingente føres videre i kapittel 5, men berøres også flere andre steder i avhandlingen.

Som Osborne påpekte ovenfor, er Kants reflekterende dom karakterisert ved å være ubestemt: «infinity or freedom of play is the very basis of the judgement». I henhold til dette vil bildets symbolisering i *Høifjeld* som resultat av et «spill» ikke være endelig, men snarere stå i et grunnleggende ubestemt eller usikkert forhold til fotografiets analoge nivå eller ubestemte estetisk-indeksikale meningsdimensjon. Dette synes også Osborne å mene, når han skriver at indeksikaliteten lest estetisk med Kant kan sees som en kritikk av tegnet som konsept, gjennom artikuleringen av: «a special kind of experience of meaning across the gap between materiality and meaning» (Osborne 2000:32). Det «spill» som fotograf Wilse på sitt vis spiller med de to meningsdimensjonene, er derfor kanskje også et «spill» som – inkarnert i det fotografiske bilde – karakteriserer den fotografiske meningsproduksjon. Ved siden av at

det tydeligvis kan være en overgang til en signifikasjon, så stiller også forholdet mellom de to meningsdimensjonene oss overfor et annet problem: Det analoge ubestemte nivået «rammer inn» eller utgjør grunnlaget for signifikasjon på en måte som man kan forestille seg ikke er uten betydning for bildets «mening».

Et «sam-syn» av ulike meningsdimensjoner?

Både eksempelet med Wilses høyfjellsbilder og de bildelesinger jeg refererte til ovenfor indikerer at grensen kan overskrides, det vil si at det er en mulighet for «overgang» mellom de to meningsdimensjonene. Denne overgangen kan kanskje beskrives som et «spill», men som «mening» kan denne overgangen tilsynelatende ikke beskrives: den er enten analog/digital, ikke-forskjell/forskjell, ikke-signifikasjon/signifikasjon. Likevel er det en overgang der som minner om kunsthistorikeren Gottfried Boehms forsøk på en antropologisk definisjon av bildet som noe som trer frem mot en bakgrunn. Ifølge Boehm er bildets «urscene» for eksempel den tilfeldige flekken i murpussen som lar seg forestille som et bilde. Gjennom denne «ikoniske differens» (Boehms begrep) blir noe fraværende synlig: «intet bilde kommer i stand uten denne uopprehbare avvikelsen, og intet bilde skaper nærvær uten fraværets uunngåelige skygger.» Dette bildet er, insisterer Boehm, «differansen i noe imaginært.» Boehm viser til Maurice Merleau-Pontys formulering «om at noe fraværende får lånt sitt kjød (chair) og dermed oppnår nærvær» (Boehms arbeidsnotat).

Gjennom Boehms ikoniske urscene beskrives bildet som en handling der «noe» blir synlig gjennom en imaginær differens. Noe lar seg se som annerledes enn det er. Og dette «noe» avtegner seg mot en uskarp kontekst, en mulighetshorison (Boehm viser til Husserls diskusjon av anskuelsen). Bildets logikk handler for Boehm om at det ubestemte og potensielle er den bærende grunn for det bestemte:

Ethvert bilde har sin bestemmelseskraft ut fra forbindelsen med det ubestemte. Vi kan rett ikke annet enn å betrakte det fremstilte med henblikk på den på forhånd strukturerte horison og kontekst som ligger der. Men denne hører prinsipielt til en annen kategoriell klasse. Det er følgelig den visuelle kontaminasjonen mellom begge disse forskjellige realiteter, som forårsaker at noe kommer til syne som bilde, og at dette overskuddet fra det imaginære oppstår, som vi innledningsvis talte om. Den «ikoniske» differens anskueliggjør en regel i forskjellssettingen, den visuelle kontrasten, der det samtidig ligger et sam-syn (Boehm u.å.).

Boehm sier ikke så mye mer om de to meningsdimensjonene enn at de hører til ulike kategorier. Men hans idé om et «sam-syn» i synsakten virker som et mulig forslag til hvordan de to meningsdimensjonene i fotografiet gitt gjennom Osbornes forslag kan sees som å samvirke i bildets fulle «mening». Kan vi ta Boehm til inntekt for at det i bildehendelsen er den «visuelle kontaminasjonen» av de to meningsdimensjonene, hørende til hver sin «kategorielle klasse», som skaper bildet? Hvis bildelogikken forutsetter et slikt sam-syn, så er det fotografisk analoge noe mer enn en materiell forutsetning og også noe mer enn en «mulighetshorisont», den må være en del av bildets fulle mening som Boehm understreker er en ikke-predikativ mening. Det er kanskje også mulig å tolke Boehm slik at bildets fulle «mening» i en viss forstand ligger *mellom* de to meningsdimensjonene – mellom for eksempel det fotografisk analoge nivå og fotografiets signifikasjon. Men det er fortsatt et sam-syn av to ulike kategorier, to ulike meningsdimensjoner. Vi vender tilbake til det problemet nedenfor. Foreløpig noterer vi oss også at det som er det særegne for fotografiet som bildeteknologi – det estetisk-indeksikale – synes å representere en forsterkning av (eller snarere en kvalitativ endring av) det Boehm ser som bildelogikkens allmenne «kontaminasjon» av to ulike meningsdimensjoner.

Denne kontaminasjonen er ikke bare en blanding av to ulike meningsdimensjoner, men hviler ifølge kunsthistorikeren Hans Belting samtidig på en distinksjon mellom mening og materialitet (Belting 2005). Belting skiller mellom bilde (image) og dets fysiske bærer (picture). Et bilde er ikke et bilde før det er «sett», og dette sette bildet er noe annet enn det fysiske bildet. Bildet er derfor for Belting snarere en bildehendelse, og noe som fluktuierer mellom fysisk og mental eksistens. På en måte som minner om den franske filosofen Régis Debrays «mediologi», foreslår derfor Belting en triangulering der bildet sees som en «transmisjon» mellom medium og kropp (Body). Distinksjonen mellom bilde og medium hviler ifølge Belting på et valg snarere enn på en forutsetning i et gitt objekt. Men vanligvis tenderer vi til å ignorere medium mens vi ser etter bilde, som om bildet kunne eksistere i seg selv. Bilde og medium, så umulig å skille som resultat, skiller lag når vi ser på bildet, fremhever Belting (Op.cit.:53). Som en «transmisjon» mellom medium og kropp er bildet ifølge Belting altså noe «midt imellom» eller kanskje snarere noe som har del i begge «virkeligheter»; både imaginasjon og virkelighet. Dette er et skritt på veien til å forstå hvordan Barthes kunne se «det usynlige» i bildet, eller det enkle faktum at vi ser bilder forskjellig.

Vi noterer oss også at fotografiets fremste ontologiske egenskaper – delaktighet i sin referents væren og immobilisering av tid – på en måte kan sees som en teknologisk

forvandling av det som Boehm og Belting ser som bildets alminnelige gåte: å gjøre noe fraværende nærværende. Fotografiet er i den forstand virkelig «the secular paradigm for the participation of meaning in the real». Samtidig innebærer Boehms presisering av at den ikoniske differensen er «differensen i noe imaginært», at det er et menneske som «ser» og «differensierer», en slags fordobling og problematisering av hva som er «virkelighet» i bildehendelsen. Hva er «the real» i det estetisk-indeksikales ubestemte estetiske erfaring med mening? Hvis det å lese fotografiets analoge nivå som en estetisk-indeksikal ubestemt erfaring med mening delvis er som å flytte Kants reflekterende dømmekraft over fra virkeligheten til virkeligheten reproduisert i fotografiet – hva blir så «virkeligheten» i denne bildehendelsen? Er fotografiets analoge nivå fortsatt kun en mekanisk innspeilet natur, eller er det mer komplisert?

En grunnleggende spenning mellom to meningsdimensjoner?

Forholdet mellom fotografiets to meningsdimensjoner begynner å tre frem som en grunnleggende kognitiv spenning i fotografiet, kompatibel med Boehms beskrivelse av bildet som en bestemmelse i det ubestemte, men der den fotografiske indeksikalitet gir denne grunnleggende spenningen både en helt særlig omdreining og en særlig eksistensiell «lading». Som antydnet i eksempelet med Wilses *Høifjeld* kan man kanskje beskrive denne spenningen mellom fotografiets to meningsdimensjoner som en form for et produktivt «spill». Dette er ikke bare fotografens mulighet for et meningsproduserende «spill», men representerer også en grunnleggende spenning i fotografiets «mening», og noe som alltid settes i «spill» i lesingen av fotografiet. Dette er som vi har sett også et komplisert spill, der fotografiets totale mening synes å være resultat av en kontaminasjon av virkelighet og imaginasjon, så vel som en form for sammenblanding eller virkning mellom to ulike meningsdimensjoner. Hva slags «spill»? Og hvordan vedlikeholdes dette «spillet»?

Hvis fotografiets «fulle» mening hviler på et sam-syn av, og en ikke-avklart spenning mellom, to grunnleggende *ulike* meningsdimensjoner som hører til hver sin kategori, så tilbyr kanskje Wolfgang Iser's forslag om «spill» og hans skille mellom imaginasjon og fiksjon et forslag til hvordan to ulike kategorier kan spille sammen og holdes sammen, og kanskje også et mulig perspektiv på forholdet mellom virkelighet og imaginasjon i bildehendelsen.

Litteraturviteren Wolfgang Iser drøfter i *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (1992) det han anser å være for litteraturens antropologiske grunnlag. Et viktig grep hos Iser er å skille mellom fiksjon og imaginasjon. Iser ser begge som grunnleggende

antropologiske egenskaper – grunnleggende for både estetiske uttrykk og for meningsproduksjon. Skillet er basert på en distinksjon mellom form og innhold, og mellom intensjonell og ubestemt. Iser ser fiksjon som en intensjonell estetisk *handling*. Fiksjonen nærer seg både på virkelighet og imaginasjon, den siste av Iser karakterisert som et ubestemt innhold. Fiksjonen har samtidig en meningsdimensjon; den skaper mening gjennom å gi form. Dette åpner for å se fiksjon som en form for estetisk overskridelse, som noe som både gir form til på den ene siden imaginasjon, på den andre siden virkeligheten. Forestillingen om imaginasjon er uklar hos Iser, som begrunner valget av begrep med at han foretrekker å snakke om «the imagery» i et forsøk på å skille det fra både imaginasjon og fantasi. Denne begrepsriaden – virkelighet, det fiksjonelle og det imaginære – har fellestrekk med Kants kombinasjon av sanseerfaring og erkjennelsesevner; dvs. forstandsevnen og innbildningskraft i beskrivelse av den reflekterende dømmekraft. Hos Iser blir denne triaden holdt sammen gjennom hans fjerde viktige begrep – «spill» – som blir et grunnleggende konsept for å beskrive et dynamisk forhold mellom disse størrelsene.

Iser ser «spill» både som et fritt spill (som hos Kant), og som et intensjonelt spill. Begge deler kan vi forestille oss er viktig, men viktigst er kanskje Isers forslag om et grunnleggende «spill». Iser forestiller seg en helt grunnleggende spillbevegelse frem og tilbake som ligger under alle «spill», og som også kan ligge under en veksling mellom et fritt spill og et instrumentelt spill. Et slikt grunnleggende «spill» er uavhengig av kategoriulikheter, og slik uavhengig av hvilke former for «mening» eller sammenblanding av virkelighet og imaginasjon. Videre representerer Isers «spill» dessuten en overskridelse av både virkelighet og imaginasjon, og er et konsept som vedlikeholder og endrer, men ikke opphever, spenningen.

Isers konsept er neppe direkte overførbart til vår diskusjon. Hans skille mellom fiksjon og imaginasjon, og et beslektet skille mellom intensjonelt og fritt spill, kan likevel kanskje bidra til belyse hvordan spenningen mellom fotografiets to meningsdimensjoner reflekterer en grunnleggende spenning, og også kaste lys over hvordan denne spenningen vedlikeholdes og aldri helt løses. Kan man sette inn Isers idé om spill mellom den fiksjonelle handling og det imaginære på den ene siden og virkelighet på den andre siden for bedre å forstå forholdet mellom den ubestemte estetiske erfaring med mening i fotografiets analoge nivå og signifikasjonen i fotografiets betydende nivå? Kan vi forestille oss at et slikt «spill» ligger under både «sam-syn» og «overganger» mellom fotografiets to meningsdimensjoner? Kan ikke det bidra til å forklare hvordan fotograf Wilse, ved hjelp av fotografiapparatets reproduserende kraft, kan bearbeide virkelighet og imaginasjon på samme tid, og bidra til å

forklare hvordan en signifikasjon eller symbolisering i et bestemt bilde av *Høifjeld* fremkommer fra et regnestykke der noen elementer *alltid* er ukjente?

Bildet som imaginativ bevissthet

Ovenfor har jeg pekt på at Barthes lesing av fotografier i *Det lyse rommet* ikke bare er dypt personlig, men også i en forstand skapende. Når han i *Fotografiet fra Vinterhagen* av moren som barn ser «godheten som fra begynnelsen og alltid hadde formet hennes vesen», så ser han samtidig noe som knapt noe billedmedium er finkornet nok til å fange, og som også krever en spesiell kunnskap om barnet på bildet. Men Barthes insisterer: «Denne høyst særegne omstendigheten, som blir så abstrakt i forhold til et bilde, var ikke desto mindre tilstede i ansiktuttrykket hennes på det fotografiet jeg nettopp hadde funnet» (Barthes 2001:86). Barthes insisterer med andre ord på at et fotografi kan romme noe som han, må vi tro, er alene om i verden å se. Den gåten Barthes presenterer for oss, er at han insisterer på at han så det i fotografiet, at det i en viss forstand *var i fotografiet* (vi kunne kanskje sagt «gjemt» i fotografiets analoge nivå, en effekt av den fotografiske indeksikalitet) selv om han var alene om å kunne se det. Hvordan skal vi oppfatte dette?

Ifølge filosofen og forfatteren Jean-Paul Sartre estetiske teori om bilde i *The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination* (Sartre 2004) hviler avbildning på en kombinasjon av likhet og de følelser dette vekker i betrakteren. Likheten stimulerer en følelsesmessig respons lik den som den avbildedes nærvær ville hatt for betrakteren, og denne følelsesmessige reaksjonen «besjeler» bildet med den samme «mening» som den avbildede personen ville gitt. Til grunn for Sartres teori ligger Edmund Husserls forestilling om bevissthetens intensjonalitet, dens rettethet, og hans distinksjon mellom en erfarings materiale og dens form (Webber 2004: xiii). I vanlig persepsjon utgjør ifølge Sartre deler av våre materielle omgivelser erfaringsens materiale. Måten vi ser våre omgivelser på, er formet av vår holdning til erfaringsens materiale. Denne holdningen er en funksjon av kunnskap, følelser og intensjoner, og den er reflektert tilbake på oss som det sette objektets form eller mening. Det er takket være kunnskap, følelser og intensjoner at jeg ser dørhåndtaket, ikke som et stykke metall med tre på, men som en dørhendel. I imaginasjonen er tildelingen av mening annerledes. Det materielle er ikke erfart ved at det har en egen bestemt mening, men ved at det presenterer en mening lånt fra et annet objekt. Vi ser ikke forestillingen eller imaginasjonens «materiale» som å ha denne mening, men snarere forestiller vi oss dette andre objektet. Ifølge Sartre skal talemåten «å ha et bilde» derfor ikke

forstås bokstavelig som det å ha et bilde som en «rest» i bevisstheten som avbilder eller likner noe i virkeligheten, men snarere som en bevissthet rettet mot et objekt. Denne strukturen forener de ulike hendelsene som Sartre forstår som imaginasjoner: en erfarings materiale er utrustet med meningen til et annet objekt, og er forstått som på en måte å representere dette objektet. Dette mentale bildet – eller snarere den imaginative bevisstheten om noe – er derfor samtidig en bevissthet som forutsetter sitt objekt som intethet; det er en bevissthet om fravær. Materialet i en slik forestilling behøver ikke være hentet fra den materielle verden. Også følelser eller bevegelser kan utgjøre imaginasjonens materiale, eller «analogon», som Sartre kaller det. Slik deler ifølge Sartre aktiviteter som å se på et bilde og å danne seg et mentalt bilde samme fundamentale struktur, en struktur som er forskjellig både fra persepsjonens struktur og den konseptuelle tanke.

Å se et bilde er derfor ifølge Sartre å ha en imaginativ bevissthet om noe gjennom det Sartre kaller et analogon eller en representasjon av noe – for eksempel et fotografi. Å se et bilde er å animere et analogon. Denne animeringen er basert ikke bare på kunnskap (for eksempel konvensjoner), men også på følelser og kinestetiske sensasjoner – det siste forklarer for Sartre hvordan noen streker kan animeres som for eksempel et ansikt. Analogon eller den representative materie er med andre ord aldri prinsipielt og fullstendig gitt, selv ikke i fotografiet. Mens kunnskap og følelsesmessige reaksjoner i stor grad stammer fra betrakterens livserfaringer, viser hans eksempel der en kvinne imiterer og for publikum gjenoppliver Maurice Chevalier, at animeringen også kan resultere fra forestillingen selv. Dette skjer ikke gjennom likhet, men gjennom en akseptert signifikasjon der stokken, hatten, holdningen blir Chevalier. Sartre presenterer slik en estetisk teori om estetisk vurdering som en imaginativ erfaring. Sartres estetiske teori gir ett svar på hvordan Barthes kunne gjenkjenne i barnet på fotografiet en vesentlig kvalitet ved sin egen mor: Den imaginative bildelesingen er en kombinasjon av kunnskap, gjenkjenning og følelser. Det var i en forstand både i fotografiet og i Barthes bevissthet.

Sartres vektlegging av den imaginative bevissthet gir ifølge Jonathan Webber oss også forklaringen på hvordan vi uanstrengt sammenholder fiksjon og virkelighet. Vi er klar over at figuren er en fiksjon, at hendelsene som beveger oss ikke er virkelige, og enda lar vi oss bevege. Det kan ikke være så enkelt som at vi tilsidesetter vår tro, og ser disse fiksjonelle hendelsene som virkelige, for vi prøver ikke å intervensjonere i hendelsene. Vårt følelsesmessige engasjement med fiksjon synes forvirrende fordi det virker som om våre følelser er reaksjoner på de scenene vi forestiller oss og som vi vet er fiksjon. Men hvis Sartre har rett, så er dette basert på en misforståelse av forholdet mellom imaginasjon og følelser. Hvis det snarere er

slik at våre følelser er konstituerende for vår imaginasjon av fiksjonsheltenes prøvelser, så er dette følelsesmessige engasjementet perfekt kompatibelt med vår forståelse av det imaginære som imaginært. Enda mer, det er faktisk en betingelse for det, og Sartres bildeteori gir slik en forklaring på hvorfor fiksjon er så selvfølgelig (Webber 2002: xix). Det samme forholdet kan også forklare hvorfor vi i fotografier som Wilses *Siste Reis* ikke har noe problem med å se fiksjon og fakta *samtidig*, noe som kanskje er det mest karakteristiske trekket eller paradokset i den fotografiske realismens fiksjon. Sartres bildeteori kan også bidra til å forklare hvordan den fotografiske indeksikalitet kan sies å styrke fiksjon.

En foreløpig konklusjon om indeks og fiksjon

Kunne Barthes sett det samme i et maleri av sin mor? Filosofen Roger Scruton hevder at fotografiet på grunn av sin indeksikalitet har en grunnleggende fiksjonell inkompetanse. Til grunn for Scrutons argument ligger ideen om at det er et intensjonelt forhold mellom en representasjon og dets subjekt. Maleriet er mer enn ren avbildning, det rommer ifølge Scrutons argument en visuelt formulert *tanke* om sitt subjekt. Derfor er maleriet idealtypisk en representasjon. Fotografiet derimot idealtypisk peker på sitt subjekt. Fotografiet kan ikke fortelle oss hvordan vi skal se et subjekt, det er kausalt, det kan kun peke på det og kan derfor verken være kunst eller fiksjon – eller er i det minste fiksjonelt inkompetent fordi det peker fremfor å formulere (Scruton 2002: 204-206). Scrutons argument er at i et eksempel som Wilses fotografi *Siste Reis*, så er det handlingen forut for fotograferingen som representerer fiksjonen. Da er det Wilses bruk av kamera som en pekefinger, som sier noe sånt som «Se: Siste reis!», som representerer fiksjonen og ikke fotografiet selv.

Scrutons artikkel har vekket mange motforestillinger – alt fra å peke på fotografens ulike valgmuligheter og til å stille spørsmålstejn ved hans bildemodell. Her skal jeg la dette ligge, og heller ta utgangspunkt i Scrutons hovedpoeng – at fotografiet peker på sitt subjekt fremfor å være en representasjon. Hvis Scruton har et viktig poeng om fotografiets natur vis à vis maleriet, så vil jeg hevde at det nettopp derfor egner seg eller har en evne til fiksjon som maleriet mangler. Jeg skal ikke påstå at fotografiet har en større *uttrykksfullhet* enn maleriet, men simpelthen at den fotografiske indeksikalitet, sett gjennom Sartres bildemodell, tilrettelegger eller fremmer fiksjon bedre enn maleriet forutsatt Scrutons representasjonsmodell.

Scruton har nok rett i at maleriet som representasjon kan være mer uttrykksfullt enn fotografiet. Men av samme grunn som det idealtypisk er et mer formulert utsagn, så er det

også et mer lukket utsagn: Vi ser i en viss forstand på og ikke gjennom maleriet. Kunstverk inviterer også til fantasien, men hvis Scruton har rett i at hvis kunstverket inviterer til en refleksjon omkring hvordan det er fremstilt, så er det en annen type dom, det åpner ikke for imaginasjonens frie spill på samme måte som fotografiet med sin kausale peking på sitt objekt gjør. Hvis Sartre har rett, så ser Barthes mer ved å se *gjennom* fotografiet enn ved å se på eller for den del gjennom maleriet. Hvis det er slik at fotografiets peking på sitt subjekt kan sammenliknes med Sartres idé om den imaginative bevissthets rettethet mot et subjekt, så blir fotografiet gjennom sin indeksikalitet ikke bare et særlig rikt «analogon» – fotografiet kan gjennom sin indeksikalitet sies å iscenesette for et spill mellom en ubestemt estetisk erfaring med mening og signifikasjon eller en konvensjonell-symbolsk mening. Det er denne muligheten for utsettelse av mening og potensial for ny mening, det vil si for endeløs signifikasjon, som gjør fotografiet så potent som fiksjon, og som skiller det fra maleriets lukkede eller avsluttede utkast. Samtidig kan fotografiet som bildeform sees som en slags hypervariant av Sartres idé om den imaginative bildebevissthet. Fotografiets indeksikalitet kan sees som å forsterke den grunnleggende struktur som ifølge Sartre ligger i alle imaginasjoner, gjennom indeksikalitetens forsterkning av faktiske og imaginære referenter. Det er delvis denne korrespondansen med den imaginative bildebevissthet som gjør det så egnet til fiksjon.

Hvis fotografiets spesifikke estetiske karakter kan sies å forsterke en struktur som allerede ligger i den imaginative bevisstheten, så er det kanskje heller ikke så rart at Barthes konkluderer med at hans opplevelse av moren på *Fotografiet fra Vinterhagen* i *Det lyse rommet* (som er tilegnet Sartre) åpnet for ham «den umulige vitenskapen om det enestående vesen» (Barthes 201:88). Sterkere kan fotografiets meningspotensial neppe uttrykkes. Hvis det er slik, er fotografiets indeksikalitet ikke bare viktig for fotografiets mimetiske kapasitet, da er kanskje fotografiets indeksikalitet like viktig for fotografiet som fiksjon. Fotografiet som produkt kan på en måte sies å inkarnere forholdet mellom virkelighet og fiksjon, og dette gjør det etter min mening mer potent som fiksjon enn genremaleriet. Fotografiets indeksikalitet er det som gjør fotografiet så effektivt som fiksjon, ikke først og fremst som mimetisk kapasitet eller fysisk referanse, men dets iscenesettelse av persepsjonen og erkjennelsesevnenes frie spill og dets vakkende grense mellom virkelighet og bestemmelse, dets usikre grense mellom ubestemt estetisk erfaring med mening og signifikasjon, og dets potensielle rikdom i dets analoge kontinuerlige nivå som bakgrunn for fortolkning.

Egentlig er det nokså forvirrende at fotografiet, som når Wilse utvikler en form for «public» fotografi, så selvfølgelig er en fiksjon, at vi aksepterer bilder som *Siste reis* som

fiksjon, og tilsynelatende alltid like gjerne ser slike fotografier fiksjonelt som faktisk, og at Wilses bildetitler slik sett knapt er nødvendige. Det er forvirrende fordi vår målestokk for det fotografiske så ofte er det faktiske eller dokumentariske, teoretisk og i dagligtale forankret i fotografiets indeksikalitet. Ovenfor har det vært forsøkt argumentert for hvorfor det i en viss forstand er omvendt: det fiksjonelle kan faktisk sees som å komme «først», og den fotografiske indeksikaliteten synes å styrke den imaginative dimensjonen ved bildelesingen.

3 INDIANERFOTOGRAFEN

Wilse tilbrakte sin ungdomstid i USA. I arbeidet med avhandlingen ble hans tid i Amerika lenge holdt utenfor. En årsak var at de første årene i Norge i seg selv var en naturlig avgrensing. Det var heller ikke ønskelig å gjøre et (for) stort materiale enda større. En annen grunn var at Wilses 16 år i Amerika i hovedsak ble tilbrakt som landmåler og andre oppdrag knyttet til jernbaneutbyggingen. Det er først de snaut siste fire årene at Wilse arbeidet profesjonelt som fotograf. Men det oppsto etter hvert også en voksende rekke av betenkeligheter i forhold til denne avgrensingen: Selv om det er lett nok å vise en utvikling hos Wilse mellom 1900 og 1910, ble det også i økende grad klart at Wilse kom hjem med ulike former for bagasje i form av ideer, erfaringer og kompetanse høsten 1900. Samtidig ble det et voksende problem at Wilse ikke representerer en direkte forlengelse av den norske landskapstradisjonen etter fotografene Knudsen og Lindahl. Dette er snarere en bildetradisjon som han tar opp etter noen år når motivmuligheter og behov melder seg. I neste kapittel skal vi se at det er helt andre fotografiske landskap Wilse dyrker de første årene i Norge. Man kunne da tenke at Wilse var skolert innenfor den berømte amerikanske landskapstradisjonen, og forvaltet arven etter fotohistoriske berømtheter som en Timothy O'Sullivan eller Carleton Watkins, hvilket ble en av begrunnelsene for å se nærmere på Wilse i Amerika. Som vi skal se nedenfor, så stemmer heller ikke dette helt, selv om Wilse absolutt trer inn i en slags post-frontier tradisjon sammen med blant annet sin mer berømte kollega i Seattle, Edward S. Curtis. Viktige kilder til den fotografiske modernisering som her skal skildres hos Wilse er derfor i stor grad ikke i den landskapstradisjon han senere viderefører. Dette kapitlet tar lik opp noen av «hullene» som arbeidet med Wilses første år i Norge avdekket, der en av de viktigste nøklene ligger i formingen av «Norges største amatørtegn».

Ungdomserindringer

Wilse har selv skrevet om årene i Amerika i *En emigrants ungdomserindringer* som ble utgitt i 1936. Denne boken har en form for forløper i Anna Rogstads andre bok i serien om *Kjente menn og kvinner* med undertittelen *Fra deres liv og virke II* som kom i 1926.⁴⁵ I denne

⁴⁵ Wilses lille bok ti år senere - *En emigrants ungdomserindringer* (1936) – fremstår som en utvidet og bearbejdet versjon av kapitlet i Rogstads bok. Wilse fotograferte Anna Rogstad da hun som første kvinne

bokserien i fire bind mellom 1925 og 1928 presenteres biografier til kjente nordmenn som lesing for ungdom i den fortsettelsesskole hun selv la modellen for. Her er Anders Beer Wilse viet en egen biografi, i selskap med storheter som statsmannen Christian Michelsen, kunstneren og gjenoppfinneren av en norsk vevtradisjon Frida Hansen, industrigründeren Johan Throne Holst, den kvinnelige legepioneren og kirurgen Louise Isachsen og eventyrsamleren Peter Christian Asbjørnsen. Rogstads tekst om Wilse synes basert på intervju eller et manuskript fra Wilse, med mange sitater i jeg-form. Sammensetningen av personligheter viser at Rogstad ønsket å fremme et variert utvalg av forbilder, også kvinner. Selv med en slik radikal tilnærming, er det påfallende at fotografen Wilse allerede i 1926 kunne fremstilles som en av nasjonsbyggerne på linje med Michelsen og Asbjørnsen. Det er imidlertid en forskjell i fremstillingen. Mens beskrivelsene av de andre i boken også programmessig beskriver barndom, er hovedvekten viet ulike former for bragder i voksen alder. Presentasjonen av Wilse legger imidlertid vekt på barndomsårenes forming av den kjekke og dristige gutt, og ungguttens opplevelser i Amerika. I motsetning til de andre biografiene, som redegjør for deres plass i norsk historie, så ender fortellingen om Wilse med at han kommer til Norge i oktober 1900.

Den lille biografien forklarer med andre ord ikke hvorfor Wilse fortjener en plass blant nasjonens fremste, men synes snarere å peke på Wilses bakgrunn som en forklaring på hva som gjorde fotografens karriere mulig. Dette kapittelet er et forsøk på å følge opp det som kanskje er Wilses egen pekefinger, og se på hva han lærte i USA. Ifølge Wilse selv er det ekspedisjonene, erobringen og kartlegging av nye landområder, naturen – og fotografi. Hans bok er fylt av beskrivelse av barndom, en lang beskrivelse av det å slå seg frem som emigrant, men først og fremst av ekspedisjonsopplevelser som munner ut i at han blir fotograf. Her står svært lite om hans fotografiske arbeid, men hans modell peker for så vidt i én mulig retning. Å følge Wilse er å følge hans vei inn i den amerikanske fotografiske landskapstradisjonen i andre halvdel av 1800-tallet, som er kjennetegnet ved ekspedisjonsfotografering, utforskning av nye territorier og landskaper som ennå ikke er malerisk behandlet. Samtidig er det å følge hans erfaringer med en medie verden som på viktige områder er karakterisert av en hurtigere

møtte i Stortinget 17. mars 1911, etter å ha blitt valgt inn som 1. vara for Frisinnede Venstre i 1909 på en fellesliste med Høire (kilde Stemmerett.no lest 21.10.2013: http://www.stemmerett.no/tema/personene/anna_rogstad.html). Rogstads bok er tilgjengelig på nett: <http://www.nb.no/nbsok/nb/1e6dc33852c222c9d0b0bfa107607c94?index=0#0>

utvikling enn den europeiske, som utviklingen av fotomekanisk reproduksjon i trykk og fremveksten av en illustrert magasinpresse.

Dette er også mytebygging fra Wilses side; boken avsluttes med at han velger seg Norge (sic) – i form av det norske landskapet – men det er med en slags Peer Gynt'sk autoritet: Wilse har både gjort noen ganske alminnelige erfaringer som en emigrant til «den nye verden» og på samme måte som polfarere, oppdagere og forfattere vært ute og «erobret» verden for å kunne se det norske desto klarere. Det siste har opplagt en kjerne av betydning hos Wilse: det er lett å tenke seg at 16 års utlendighet i Amerika må ha gjort Kristiania og Norge i 1900 både kjent og litt nytt, sammenligningsgrunnlaget må ha forsynt Wilse med en viss distanse som de hjemmевærende fotografer ikke hadde. Dette kan man spekulere over, forsøket nedenfor på å rekonstruere Wilses karriere i Amerika peker på noen erfaringer som kan være relevante for hans videre karriere.

Den fotografiske utviklingen på 1800-tallet var særlig orientert mot å forbedre de to hovedsidene ved fotografiet – mekanisk lystegning og mekanisk mangfoldiggjøring. Dette ble løst mot slutten av hundreåret på måter som ble stående forbløffende lenge inn i det 20. århundre ifølge Richard Benson (Benson 2010). Moderne fotografi kan sies å bli født på 1880-tallet. Den ene oppfinnelsen, tørrplaten og i konsekvens moderne amatør fotografi, gjorde fotografi tilgjengelig for millioner, deriblant amatør fotografen Wilse. Det andre store gjennombruddet, oppfinnelsen av autotypien som åpner for fotografiske bilder på trykk, ga nye muligheter for fotografiet som sosial bildeform, som Wilse ble en pioner på å utnytte i Norge. Benson peker på at industrialiseringen og forenklingen av fotografien førte til at interessen skiftet fra de tekniske utfordringene til spørsmål om innhold, fra fotografi til bilde (Benson 2008:144). Dette er naturligvis riktig, men betraktningen kan appliseres på to samtidige utviklingslinjer i tiden, som delvis så seg selv som rake motsetninger. På den ene siden fremveksten av amatør- og kommersielle fotografiske illustrasjoner og nyhetsbilder, og på den andre siden fremveksten av den første internasjonale kunstbevegelsen for fotografi, piktorialismen, som søkte praktisk og teoretisk å begrunne et billedmessig fotografi.

Wilse skriver som nevnt selv svært lite om fotografi. Hans karriere berører imidlertid uanstrengt begge sider (han er kanskje vår mest kjente «piktorialist»), samtidig som så å si hele hans utvikling og karriere ligger klart innenfor det førstnevnte feltet karakterisert av amatør- og kommersielt fotografi. Hans vei inn i fotografien, fra han kjøper sitt første kamera i 1886 til hans tre år som profesjonell fotograf i Seattle på slutten av 1890-tallet, både delvis hviler på, sammenfaller med og bringer ham i kontakt med en rekke fothistoriske hendelser, som her skal forsøkes trukket inn i en rekonstruksjon av Wilses vei inn i fotografien i USA.

Emigranten

Anders Beer Wilse ble født i Flekkefjord 12. juni 1865. Foreldrene var Lauritz Marius Wilse (f.1831) og Caroline Dorthea, født Beer (f.1832). Hans far var kaptein i infanteriet, som er det yrke som er oppgitt i folketellingen 1865. Bosted er oppgitt å være Larvik. Anders var Lauritz og Carolines andre barn i en søskenflokk på fem. Marie Hedvig var født i 1864 i Larvik, Anna et år etter Anders i 1866, Carl Laurits 1867, begge disse også Larvik. Helga er født i 1872 i Kragerø, og på dette tidspunktet er familien trolig flyttet til Kragerø. I 1875 er Lauritz Marius Wilse kaptein og stadsingeniør i Kragerø, som i 1870-årene var en av landets større sjøfartsbyer. Her vokste Anders opp, som offisersønn og sønn av stadsingeniøren en av de «kondisjonerte».

Tiden i Kragerø har Wilse skildret som en sorgløs og eventyrfylt oppvekst i boken *En emigrants ungdomserindringer* (1936). Wilse forlot Kragerø for å gå på Hortens tekniske skole da han var 17 år, han skulle bli ingeniør som sin far. Etter å ha avlagt eksamen seilte Wilse en vinter som maskingutt på passasjerbåten Memento som gikk mellom Kristiania og Antwerpen. Sommeren 1884 fikk han gjennom bekjentskaper ansettelse på tegnekontoret på Nylands verksted, men sa opp stillingen da han fikk høre at det ikke ble noe lønn. 1880-årene var vanskelige, depresjonen som rammet Norge på midten av 1870-tallet vedvarte mer eller mindre sammenhengende frem til 1890-årene. Wilse valgte som mange andre å reise til Amerika. Han tok dermed del i den andre store norske utvandringen til USA, bare mellom 1880 og 1883 utvandret 100.000 nordmenn (Hagemann 1997). I midten av oktober 1884 reiste Wilse som 19-åring på emigrantplass (underdekket) med skipet Thingvalla fra Kristiania til New York med en billett betalt av sin far (Rogstad 1926:6–67, Wilse 1936:18–20).

Wilses emigranthistorie er lik mange andres fra Norge. Store norske kontingenter hadde slått seg ned i Midtvesten, i statene Minnesota, Wisconsin og Syd- og Nord-Dakota. Store norske sentre fantes i byene Chicago og Minneapolis, og etter at jernbanen i 1880-årene nådde vestkysten, også i Seattle. Wilse fulgte etter hvert hele denne ruten. Emigranttilværelsen startet gjerne der det var slektninger, og Wilse dro først til Milbank i Syd-Dakota, der han hadde med seg en anbefaling til en apoteker. Her arbeidet Wilse den første vinteren som apotekhjelp og butikkhjelp. Våren 1885 brøt han opp sammen med en skolekamerat fra Norge, og dro først til St. Paul, og deretter til Chicago. Her fikk Wilse arbeid en måneds tid på et arkitektkontor som tegnet kornsiloer. Da dette tok slutt i juli, dro de to til Des Moines og derfra med floddamper ned elven Mississippi til St. Louis i Missouri. Her

opplevde Wilse det han beskriver som sine største prøvelser i Amerika. Det viste seg umulig å få arbeid, pengene tok slutt, og det endte med at de sultet. En bekjent i St. Paul som var agent for jernbanebilletter hjalp de to med billetter opp til St. Paul. Her var de så heldige å treffe en norsk ingeniør, og fikk arbeid med å grave stolper for en grenseoppmåling mellom St. Paul og Minneapolis, deretter ble Wilse satt til enkelt assistentarbeid ved oppmålingen. Da telen kom i oktober, ble arbeidet innstilt. Wilse var igjen arbeidsledig, men fikk snart arbeid på et jernbanekontor med «tracing» og annet kontorarbeide: «Og dermed var jeg kommet inn i den profesjon som skulde bli mitt levebrød i 13 år» (Wilse 1936:43).

Wilse ble nå en del av den store jernbaneutbyggingen som skulle åpne vesten for store mengder av hvite nybyggere, også norske.⁴⁶ Ut fra det han selv opplyser, synes Wilse å ha vært ansatt ved samme bedrift fra senhøstes 1885 til sommeren 1888 (Wilse 1936: 43–62).⁴⁷ Denne bedriften drev utstikking av jernbanetraseer, og Wilse antyder at det delvis skjedde som ren spekulasjon for videresalg til selskaper som drev jernbaneutbygging (Wilse 1936:51). Wilses hovedoppgave synes å ha vært utstikking av de nye banetraseene som landmåler. Det første prosjektet Wilse deltok på var å stikke ut linjen for en jernbane fra Minneapolis og ut gjennom statene Minnesota og Michigan. I fortsettelsen fulgte han ulike baneprosjekter i Minnesota, Syd-Dakota og Wyoming. I en periode bestyrte han også bedriftens kontor i byen Watertown under byggingen av en jernbane til Huron i Syd-Dakota (Wilse 1936:55).

Hovedkvarteret var imidlertid i Minneapolis. Her hadde Wilse en tante som var søster til presten Kristofer Jansons hustru. Dikterpresten Kristofer Janson var på dette tidspunkt en berømt forfatter og predikant, med dikterlønn fra Stortinget fra 1876. Janson hadde i 1882 akseptert et tilbud om å bli unitarprest⁴⁸ i Minneapolis, der han over en 11-års-periode, frem til 1893, bygde opp fem unitarmenigheter før han vendte tilbake til Norge (Gulliksen 2009). Wilse nevner at han var en hyppig gjest i det Jansonske hjem. Her traff Wilse også Knut Hamsun, som i en periode var sekretær for Janson, og slik Wilse oppfattet ham som en som «vistnok skulle studere hos Janson» (Wilse 1936:43). Dette var under Hamsuns andre opphold i USA, som varte fra høsten 1886 til sommeren 1888. For øvrig skriver Wilse ikke mer verken

⁴⁶ En hel del av disse norske immigrantene var, eller ble, fotografer, som Wilse. Sigrid Lien har skrevet en bok, *Lengselens bilder : Fotografiet i norsk utvandringshistorie*, om temaet. Den er en svært leseverdig introduksjon til noen av de samme miljøene som Wilse møtte (Lien 2009).

⁴⁷ Til Rogstad opplyser Wilse at han «Etter fire års arbeid herute» fikk hjemlengsel, og mener trolig fire års arbeid på prærien (Rogstad 1926:71) .

⁴⁸ Unitarismen forkastet treenighetslæren, og vektlegger at gud er en, derav unitar. Unitarismen vektlegger dogmefri og fornuftsbasert tro, dermed Jesus' guddommelighet. Det frilyndte folkehøgskolemiljøet ble, med Kristofer Janson og vennen Bjørnstjerne Bjørnson i spissen, utgangspunkt for mindre bokstavtro måter å lese bibelen på.

om Janson eller Hamsun, men nevner at han en gang tok et fotografisk gruppebilde hos Janson som inkluderte Hamsun (Wilse 1936:46).

Fotografiet moderniseres og industrialiseres

Det er sommeren 1886 at Wilse går til anskaffelse av sitt første fotografiapparat (Wilse 1936:45).⁴⁹ «Moderne» amatør fotografi var blitt mulig på 1880-tallet, i den forstand at fotografen kunne kjøpe ferdig «film» (ferdigpreparerte glassplatenegativer i esker) over disk, eksponere når det passet og eventuelt selv fremkalle og kopiere negativene hjemme. Et stykke på vei var det faktisk enklere enn det ble siden, ettersom forstørrelsesapparatet enda lenge var svært sjeldent, og platene ble kontaktkopiert ved utkopiering i sollys, som deretter ble fiksert. Men først og fremst var fotografi nå blitt svært mye enklere enn det var bare få år tidligere.

Fotografering hadde frem til begynnelsen av 1880-årene vært en omfattende kjemisk-teknisk prosess. Fotografering med kolloidum-platene (våtplatenegativet) måtte gjennomføres før kolloidumet størknet. Dette medførte, som nevnt i kapittel 1, at opptaksprosessen omfattet både å blande kjemikalier, preparere platene og fremkalle dem umiddelbart etter opptak. Introduksjon av gelatin som bindemiddel for sølvsalter på fotografisk opptaksmateriale løste dette problemet. Når gelatin-emulsjonen tørket, utkrystalliserte ikke kjemikaliene seg som i kolloidum. Platene kunne brukes tørre, og derfor prepareres på forhånd. De behøvde heller ikke fremkalles umiddelbart, gelatinen var elastisk nok til å svulle og tillate kjemikaliene å virke når den ble fuktet. Gelatinemulsjonens egenskaper ble utgangspunktet for de første fabrikkfremstilte filmplater, «dry plates» eller tørrplaten som den ble hetende. Kjemien i disse nye materialene var langt mer komplekse enn de gamle formularene, og de nye platene kunne bare fremstilles i profesjonelle laboratorier. Fordi de var tørre, kunne de ferdige platene lagres, selges og brukes på et langt senere tidspunkt. Fordi de var vanskelige å lage, var produksjonen løftet ut av fotografenes hender og utført i store fabrikker (Berenson 1908:146). Fra 1879 kom de første ferdiglagede filmplater i salg (Langford 1981: 49).

I tillegg viste gelatinplatene seg å være så lysfølsomme at eksponeringstider ned til 1/25 sekund var mulig utendørs. Ikke bare mørkerom, men også stativ ble i mange sammenhenger unødvendig. Gelatinens lysfølsomhet ledet også til at man trengte noe mer persist enn et objektivdeksel til å åpne og stenge for lyset ved eksponering av den fotografiske platen. Det ble utviklet mekaniske lukkere for å sikre tilstrekkelig rask og kontrollert eksponering. Kombinert med fabrikkfremstilte tørrplater som ikke behøvde å fremkalles

⁴⁹ Til Anna Rogstad opplyser Wilse at han skaffet seg sitt første fotografiapparat i 1885. Ut fra den mer detaljerte historien i hans egen utgivelse fremgår det at det skjer i 1886. (Rogstad 1926: 74, Wilse 1936: 45).

umiddelbart etter eksponeringen, var veien kort til kameraer med platemagasin og mekanisk lukker. Gelatinemulsjonen var også så fleksibel at den kunne legges på rull, først på papirrull, og raskt også på en plastikkbase. George Eastman utviklet dette konseptet ytterligere etter å ha grunnlagt «The Eastman Dry Plate Company», og lanserte i 1888 det første Kodak-kamera. Ideen var å levere kunden et ferdig ladet bokskamera med 100 eksponeringer på en 6 meter papirrull. Etter å ha eksponert hele rullen leverte kunden kameraet til fremkalling og fikk kopiert bildene og returnert kameraet med en ny rull film. For første gang var det mulig å fotografere uten kunnskap om kjemikalier og fremkalling, og amatørfotografiet i moderne forstand var skapt. Et år etterpå var papirrullen erstattet med emulsjonsbehandlet plastfilm, verdens første rullefilm, og i 1891 kom en rullefilm som kunden selv kunne sette i kamera. Kombinasjonen av gelatinemulsjonens lysfølsomhet som tillot eksponeringer hurtige nok til å fange bevegelse og oppfinnelsen av rullefilmen la det nødvendige grunnlaget for oppfinnelsen av levende film.

Gelatin revolusjonerte med andre ord fotografien. Teknisk orienterte fotohistorikere hevder da også gjerne at moderne fotografi begynte med oppfinnelsen av tørrplaten (Benson 2008:144, Langford 1981:56).⁵⁰ Wilse fotografi er et produkt av disse fotografiske revolusjonene, mens hans forgjenger Knudsen ble formet som fotograf under våtplateperioden. I tillegg gjelder at uten tørrplaterevolusjonen ville Wilse trolig aldri blitt fotograf, gelatinrevolusjonen og tørrplaten åpnet fotografien for millioner. Hans arbeid som landmåler ville ikke tillatt ham å bringe med seg våtplateperiodens omfattende mørkerom. Wilse beskriver også sine improviserte mørkerom, der hans behov var den langt enklere platelading og -fremkalling og eventuell kontaktkopiering i sollyset.

Amatørfotograf og landmåler

Witse beskriver sitt første kamera i 1886 som «en tung trekasse med klossete kassetter». Han skriver at han kjøpte det for å kunne forminske tegninger for å ta med seg ut i felten, men at han også snart begynner å eksperimentere med opptak av bygninger og mennesker (Witse 1936:45). Han gir ingen opplysninger om hvor han henter kunnskapene fra, men har trolig lært seg fotografiske prosesser som fremkalling av negativplater og fremstilling av kopier selv. Forminskingen av tegninger gikk sannsynligvis gjennom kamera ned til

⁵⁰ Når tørrplate-kjemien ble ført over på kopiproduksjon begynte ting virkelig å se annerledes ut ifølge Richard Benson (Benson 2008:148). Gelatinbelegget på negativet ført over på en papirbase ga det moderne «gelatin sølvpapiret». Dette papiret bruker det latente bildet, og betydde gradvis slutten på utkopieringspapiret. Det var i praksis først med tørrplatenegativet og det lysfølsomme gelatinpapiret at mørkerommet kommer inn i historien (Benson 2008:148). Det nye papiret var i noen tilfeller nesten like lysfølsomt som filmen, og gjorde det innpå 1900-tallet mulig å produsere forstørrelser med kunstige lyskilder i forstørrelsesapparater.

kontaktkopiering av de store 12,7 x 20,3 cm platene. Om sine første forsøk skriver Wilse at de «blev gjort på kontoret om søndagene. Mine medarbeidere måtte stå eller sitte som skyteskiver. Etter en del øvelser våget jeg mig til å ta grupper og bygninger» (Wilse 1936:45). Noen av disse tidligste fotografiene, blant annet noe Wilse betegner som «Mitt første gruppebilde. Tatt i Minneapolis 1886» (se side 77), og et gruppebilde med familien Janson, er gjengitt i *En emigrants ungdomserindringer*. Gruppebildet med Hamsun som han tok hos Kristofer Janson er imidlertid ifølge Wilse tapt (Wilse 1936:46).

Wilses vei inn i fotografien, som en amatør som først bruker fotografiapparatet til å forminske tegninger, men som snart også fotograferer fra utstikningsarbeid og jernbanebygging, førte ham i praksis inn i den særegne amerikanske fotografiske landskapstradisjonen, befolket av skikkelser som Timothy O'Sullivan (1840–1882), William Henry Jackson (1843–1942) og Carleton E. Watkins (1829–1916). Fotografer som disse reklamerte for Vesten for nybyggere og emigranter, ofte med jernbaneselskapene som oppdragsgivere og brosjyrespredere. Den europeiske fotografiske landskapstradisjonen var gjerne romantisk, antimoderne, en skildring av pittoreske landskaper og jordbruks- eller fiskerkulturer på vikende front. Jackson, O'Sullivan og andre amerikanske ekspedisjonsfotografer skildret et urørt naturlandskap som i motsetning til Østens og Vestens landskaper ikke var industrialisert, ikke kulturalisert og heller ikke tidligere avbildet innenfor noen malerisk tradisjon.⁵¹ I deres fotografier ble vestens åpne rom og dramatiske landskap en naturlig fotografisk metafor for historiens gang (Marien 2011:95).⁵² Dette er en landskapstradisjon Wilse må ha lært å kjenne, etter som flere av disse fotografene og deres kollegers arbeid gikk ut på å fotografere landskap til reklamemateriell for de ekspanderende jernbanene. Noen år senere skal Wilse selv tre direkte inn i den amerikanske

⁵¹ Mary Warner Marien noterer litt forbløffet i sin drøfting av 1800-tallets fotografi at det amerikanske landskapsfotografiet er en særegen fotografisk utvikling *uten teori*. Med dette mener hun at amerikansk landskapsfotografi på 1800-tallet representerer en selvstendig utvikling uten kontakt med de estetiske teoretiskurser som gjennomsyret den engelske utviklingen av kunstoffotografiet i samme periode. Hennes forklaring er at det må ligge en skikkelig håndverksmessig tradisjon i bunn (Marien 2011:95–96). Den norske fotografiske utviklingen på 1800-tallet er på samme måte en utvikling i periferien, og på liknende måte en utvikling basert på håndverksskikkelighet. Knud Knudsen tåler for øvrig godt en sammenlikning med sine mer kjente amerikanske samtidige kolleger.

⁵² Ved lesing av Alan Trachtenbergs bok om amerikansk fotografis historie frem til Wallker Evans, er det lett å bli slått av parallellene mellom hans fremstilling av amerikansk fotohistorie og norsk fotohistorie: daguerrotypistene Mathew Brady og Marcus Selmer, landskapsfotografene O'Sullivan eller Watkins og Knud Knudsen. Ved århundreskiftet deler den fotografiske utviklingen hos Trachtenberg seg i to retninger: en mot kunst med Stieglitz, og en går direkte mot en større realisme som hos Thrachtenberg er eksemplifisert i fotojournalisten Lewis Hines fotografi. Dette minner litt om forskjellen mellom de to indianerfotografene Edward S. Curtis og Wilse som skal sammenliknes mot slutten av kapittelet (Trachtenberg 1990).



På jernbaneutstikning. Rast på prærien.



Mitt første gruppebillede. Tatt i Minneapolis 1886.

Faksimile fra Wilses bok *En emigrants ungdomserindringer* (1936). Boken inneholder noen innstikk med Wilses egne fotografier, blant annet dette mellom side 32 og 33, der det nederste er teksten med «Mitt første gruppebillede. Tatt i Minneapolis 1886». Det øverste bildet har teksten: «På jernbaneutstikning. Rast på prærien».

landskapstradisjonen som ekspedisjonsfotograf, men som vi skal se nedenfor, da som del av en ny generasjon landskapsfotografer.

I februar 1887 ble Wilse sendt ut på en ny utstikking, denne gangen for en jernbanelinje fra Minneapolis og nordover mot prærien. Utstikkingsarbeidet ble avbrutt, og utstikkingslaget ble i stedet kjørt ut til Dakotaprærien for å stikke ut en ny bane. Da det led mot slutten av april, beskriver Wilse at de er kommet til bredden av Mississippi, der den dannet grensen mellom Montana og Nord-Dakota (elven er trolig Missouri, som renner ut i Mississippi ved St. Paul), herfra arbeider de seg så tilbake igjen. Fra utstikningsarbeidene i Nord-Dakota nevner Wilse møter med Sioux-indianere på jakt på prærien og at han «benyttet anledningen til å tuske til mig enkelte småting som mokkasiner, piper, pilespisser og litt annet og fikk derved grunnlaget til en liten indiansk samling» (1936:53).

Tilbake i Minneapolis ble Wilse i 1887 forflyttet til den lille byen Watertown for i en periode å bestyre kontoret der under byggingen av en bane til Huron i Syd-Dakota. Han skriver også at han gjorde kontrakt med et byggeselskap «som stod i forbindelse med jernbanen om å lage tegningene for dem. Jeg måtte utføre dem i fritiden om kvelden og holdt på til langt på natt, men jeg tjente gode penger på jobben» (Wilse 1936:55). Da det blir vinter, gikk de over til å stikke ut banen sydover til Sioux Falls i Syd-Dakota. Her ble Wilse tilbudt jobb som statsingeniør, som sin far, men takket nei. I midten av desember begynte utstikkingen nordover fra Sioux Falls. Dette varte vinteren igjennom.

Til sommeren var de ferdige og ble «avmønstret» i Minneapolis, som Wilse skriver. «Og da tidene begynte å bli litt flau på mitt arbeidsfelt, bestemte jeg meg til likegodt å tilbringe den kommende vinter i Norge, for så å komme tilbake til våren» (1936:62). Wilse seilte i august med båten Geysir med kurs for Kristiania. Uhellet ville at Geysir skulle kollidere med skipet Thingvalla utenfor Sable Island om morgenen 14. august 1888. Bare 31 av Geysirs 149 passasjerer og besetning ble reddet, og fraktet tilbake til New York. 23 år gammel mistet Wilse alt, bortsett fra kameraet som han ikke hadde med seg.⁵³ Etter forgiveves å ha forsøkt å få erstatning, reiste Wilse til Norge med lånte penger. Her søkte han tydeligvis jobb ved jernbanen uten hell (1936:72), og reiste i mars 1889 tilbake til USA via Liverpool. Wilse hadde tydeligvis mistet troen på Thingvalla-linjen, den eneste direkteruten mellom Norge og Amerika. Tilbake i Minneapolis i 1889 fikk Wilse arbeid hos St. Anthony

⁵³ Ulykken var en stor nyhetssak i USA. Et stykke i The McCook tribune (McCook, Nebraska) 24. august 1888 inneholder et avsnitt der passasjereren «Annas Wilse, a civil engineer» forteller hvordan han opplevde ulykken. Se Library of Congress: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn94056415/1888-08-24/ed-1/seq-/#date1=1836&index=2&rows=20&words=Wilse&searchType=basic&sequence=0&state=Nebraska&date2=1922&proxtext=Wilse&y=0&x=0&dateFilterType=yearRange&page=1>. Lest 21.10.2013.

Waterpower Co, som arbeidet med å senke anløpskanalen til de store melmøllene. Midsommers var dette ferdig, og Wilse gikk over til å delta i bygging av en bro over Minnesotaelven.

Vestkysten

Våren 1890 ble Wilse igjen engasjert til utstikking av en jernbane i Wyoming. Denne våren ble han tydeligvis lei. Begrunnelsen han gir, er neppe den egentlige årsaken til at han bryter opp, men den involverer en av hans få beskrivelser av fotografiske arbeid i felt og fortjener derfor å siteres:

Jeg hadde hele tiden fotografiapparatet med meg og brukte det flittig. Som mørkerum lot jeg for hver leir grave en kjeller og anbragte et par kasser nede i denne. Når så mørket falt på, krabbet jeg ned, og guttene kastet et ullteppe over mig. En aften jeg satt og fremkalte noen plater, kjente jeg plutselig noe krabbe over tøflene mine. Jeg blev sittende bom still; men da jeg mente at det som hadde krabbet på mig var forsvunnet, hoppet jeg hurtig op av kjelleren (...) Og til slutt blev det så nifst med insekter og slanger at jeg gav op og satte kursen for Stillehavskysten (1936:79).⁵⁴

Wilse reiste videre vestover: «En aprildag steg jeg av i Seattle i staten Washington.. Hvorfor han valgte Seattle, forteller han ikke, men byen hadde en stor norsk kontingent, og var i kraftig vekst. Dette var snaut et år at etter at den store brannen i juni 1889 hadde lagt store deler av Seattles sentrum i ruiner. Her fikk Wilse raskt nytt utstikkingsarbeid for en linje fra Seattle langs fjorden Puget Sound til Tacoma. Deretter ble han engasjert med utstikkingsarbeid på den store transkontinentale jernbanen, Great Northern Railway,⁵⁵ gjennom Cascade-fjellene. Dette baneanlegget blir hans arbeidsplass i drøyt to og et halvt år, de to første årene ute på anlegget (Rogstad 1926:73).⁵⁶ Wilses fotografering var nå tydeligvis en integrert del av arbeidet, han forteller at «til opbevaring av mat som kunde bli bedervet, laget vi en bod like ved leiren; det samme gjorde jeg for å skaffe mørkerum» (1936:84).

⁵⁴ Wilse oppdagerer morgenen etter at de under graving av mørkeromskjelleren har skåret over en gang der klapperslanger hadde bolig. Wilses begrunnelse for å reise til Stillehavskysten kan tolkes som i bunn og grunn *fotografisk*: det ble for problematisk å drive fotovirksomhet der han var.

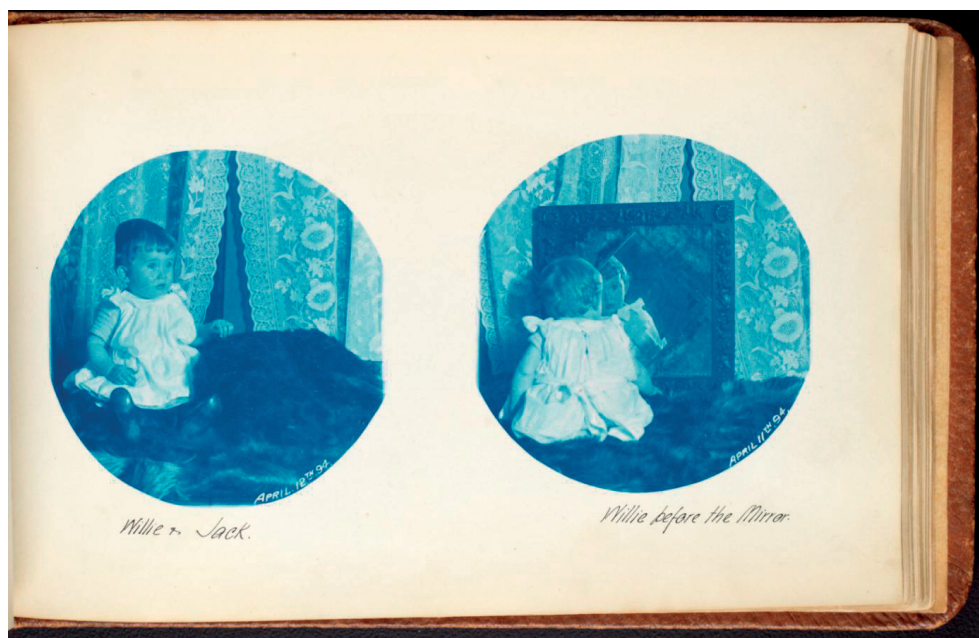
⁵⁵ The Great Northern Railway er den nordligste transatlantiske jernbanen i USA, og går mellom St. Paul i Minnesota og Sattle i Washington. Banen, skapt av jernbanemagnaten James J. Hill, ble fullført 6.januar 1893 i Scenic, Washington ([http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Northern_Railway_\(U.S.\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Northern_Railway_(U.S.)) lest 21.10.2013).

⁵⁶ Wilse forteller at «efter to års arbeide i marken kom jeg inn til kontoret og fikk mitt arbeide der til baneanlegget var fullført» (Rogstad 1926:73).



Wilse tilbringer 1890-tallet på vestkysten. Fra denne tiden er det bevart et familiealbum som Wilse laget og som dekker årene fra 1892 (da Wilse blir gift) og frem til 1900. Her er en av de tidlige sidene med «Bob & Helen» og «The Husband and young wife». Bildene er kontaktkopiert på blått cyanotypipapir eller blåtrykk, som Wilse nok brukte mye av til kopiering av tegninger, men som også mange amatører tok i bruk fra 1880-tallet (Johnsen og Palm 1984:175). Albumet, som inneholder mange bilder utført både i blåtrykk og på mer eksklusivt albumin-papir, er i dag en del av Dextrasamlingen ved Norsk Teknisk Museum.

Wilse gjorde karriere på jernbaneanlegget. Han forteller at han ut på våren ble «forflyttet til hovedkontoret i Snohomish som sjef, direkte under Stevens og med inspeksjonsturer av og under banens bygging» (1936:88). John Frank Stevens (1853–1943) ledet utbyggingen av Great Northern, og var senere sjefsingeniør på utbyggingen av Panamakanalen. I sin kortfattede fortellerstil blir Wilse også i forbifarten gift: «Ut på sommeren 1892 blev jeg gift. Jeg var blitt forlovet under besøket i Norge i 1889, og nu kom min forlovede over, og vi ble viet i Seattle» (1936: 90). Wilses kone var Helen Hutchinson. Sommeren etter var banearbeidet kommet så langt at utbyggingens kontor ble flyttet øst for Cascadefjellene. Dette var i 1893. «Det blev oprettet et kontor i Spokane i den østre delen av staten Washington. Her blev det for mitt vedkommende hovedsakelig kontorarbeide med endelig ordning av arkivet vedrørende linjens spor og broer» (1936: 90). Et unntak er når den største av banens trebroer høsten 1893 brant ned, og Wilse og Stevens, som de to siste gjenværende ingeniører måtte rykke ut med et arbeidslag for å bygge den opp igjen. Etter heroisk innsats får de på plass en provisorisk bro, og allerede etter fem uker er en permanent bro ferdig. Wilse nevner dette som en rekord som «blev smigrende omtalt i de amerikanske tekniske blader» (Wilse 1936:92). Arbeidet med Great Northern Railway nærmet seg nå slutten. «Så kom den dag da også mr.



Et oppslag fra familiealbumet fra april 1894 viser Wilse som en moden og eksperimenterende amatør fotograf. Det er enda tre år før han skal bestemme seg for å bli profesjonell fotograf. Dextra Photo/ Norsk Teknisk Museum.

Stevens og jeg fikk vår siste lønning⁵⁷ fra hovedkontoret i St. Paul. Banen var ferdig og i drift – og så var selskapet ferdig med oss» (1936:93).

Den modne amatør fotografen

I Seattle møter man for alvor fotografen Wilse, i første omgang som en svært dyktig amatør fotograf. Bortsett fra noen bilder fra Minnesota og Minneapolis gjengitt i Wilses memoarbok fra 1936, er de eldste bevarte fotografiene i to private album som Wilse lager i Seattle. Det ene er den nyligtede fotografens gave til sin svoger Charles i Norge, julen 1893. Det andre er et familiealbum som den nyslåtte familiefaren produserer i årene 1892 til 1900.⁵⁸ Det første er med andre ord et slags Amerika- og familiebilde fra 1893, mens det andre albumet presenterer familien Wilses liv i årene fra 1892 til 1900. Det første man blir slått av i møtet med disse albumene er kvaliteten. Det eldste albumet er laget fire år før Wilse søker

⁵⁷ John Stevens ble i selskapet, der han ble utnevnt som selskapets sjefsingeniør av Hill i 1895, ifølge Stevens' biografi på Wikipedia (lest 21.10.2013: http://en.wikipedia.org/wiki/John_Frank_Stevens).

⁵⁸ Julegaven fra Wilse til hans svoger i 1893 er nå i Norsk Folkemuseums samling. Wilses familiealbum fra 1890-årene er en del av Dextra-samlingen ved Norsk Teknisk Museum.

kompaniskap og opplæring for å bli profesjonell fotograf. Men her er han allerede fotograf, i det minste en svært dyktig amatør fotograf. Man aner at når Wilse opplyser at han har tjent adskillig på sitt amatør fotografi, så er dette trolig sant (Wilse 1936:101). Kvaliteten på hans amatør fotografier er til dels svært høy, både teknisk og estetisk, selv om kopieringsmaterialet veksler fra landmålerens og tegneassistentens rimelige blåtrykkpapir til fotografens mer eksklusive albuminpapir. Man blir også slått av amatør fotografens bredde i motiver og vilje til visuell eksperimentering og lek med bildetradisjoner. Albumene, og særlig familiealbumet, inneholder alt fra skikkelige interiørbilder til familiære genremotiver, nydelige barnebilder og naturstudier. Faktisk så er det mye i Wilses amatør album som minner om hans profesjonelle produksjon i Norge etter århundreskiftet: Nesten alle motivtypene er der, fra ulike typer genremotiver, landskaper, interiører, portretter osv. Disse to albumene understreker hvor viktig både den teknologiske utviklingen og amatør fotografiet i seg selv er for den type fotografisk modernisering som skal drøftes hos Wilse i de neste kapitlene.

The Panic of 1893

Wilse hadde med sin 13-årige karriere med jernbaneutbyggingen tatt del i den store økonomiske oppturen i USA på 1880-tallet, som delvis var frontet og drevet av de store jernbaneutbyggingene. Wilse fikk nå også oppleve nedturen, en erfaring som bidro til at han ble fotograf. Krakket, kjent som «The Panic of 1893», førte USA inn i det verste økonomiske tilbakeslaget inntil den store depresjonen i 1929. Et sentralt element var en kollaps som følge av overinvestering i jernbaner, som i sin tur ledet til en rekke bankers fall. Ikke minst rammet det vestkysten.⁵⁹ Depresjonen skal ha rammet Seattle særlig hardt, og Wilse nevner selv et sted de mange tusener av arbeidsledige. Da arbeidet var slutt på «The Great Northern Railway», ble Wilse selv en av dem. Dette var desto vanskeligere for Wilse nå, som han nettopp hadde stiftet familie:

Det blev dårlige tider der ute da jernbaneutbyggingen liksom tok en pust i bakken. Å gi seg til i den lille innlandsbyen var det liten mening i. Og så flyttet vi med våre eiendeler over til Seattle, hvor det var billigere å leve og mer liv og rørelse (Wilse 1936: 93).

Dette kan ha vært senhøsten 1893, men mest sannsynlig en gang i 1894. Tingene ble imidlertid ikke lettere i Seattle. Wilse fikk ikke arbeid, oppsparte midler forsvant, og til slutt

⁵⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Panic_of_1893 (23.10.2013).

måtte de pantsette alt sølvtøyet (1936: 93). Til slutt fikk Wilse et oppdrag våren 1894, med bygging av en bane til noen sølvgruver i den lille gruvebyen Kaslo rett over grensen til Canada, med ifølge Wilse kun ca. 200 innbyggere. «Endelig fikk jeg ute på vårparten arbeide ved byggingen av en bane inn til noen sølvgruver i British Columbia» (1936: 93). Han hadde nå to barn.⁶⁰ «Jeg benyttet fotografiapparatet mitt ganske flittig her oppe» (op.cit.: 94). Noen av fotografiene Wilse tok her er gjengitt i *En emigrants ungdomserindringer*. Dette er blant annet et fotografi av «Kootenay-innsjøen med hjuldamperen som tok oss på måneskinnturer» (1936: 97). Denne hjuldamperen, S.S. Moyie, skal ifølge noen kilder imidlertid først være fraktet til Kootenay i 1898, og bildet kan være fra et senere besøk.⁶¹ Her ble de til vinteren 1894/95 kom, da flyttet familien tilbake til Seattle. Her var det ikke blitt noe lettere, tvert imot. «Men til slutt var jeg dog så heldig å få arbeide ved regjeringens kontor for opmåling i Olympia⁶², staten Washingtons hovedstad – som den gang var en by på ca. 3000 innbyggere» (1936:96).

Dette arbeidet var til å begynne med midlertidig, så Wilse ukependlet en periode, før han leide et hus og fikk familien over (1936: 96). Wilse skriver ellers ikke mye om tiden i Olympia, men beskriver detaljert hvordan han sammen med fem kolleger på oppmålingskontoret besteg Mount Rainier (4.392 meter), det høyeste fjellet i Washington.⁶³ Ekspedisjonen beskrives over noen sider i Wilses bok (1936:67–100). Ifølge Wilse hadde bare 21 besteget toppen før ham. USA ble det første land i verden til å etablere en naturpark (Yellowstone National Park i 1872), og Mt. Rainier National Park ble USAs femte nasjonalpark i 1899.⁶⁴ Wilse bruker i et av sine lysbildeforedrag opplevelser og bilder fra denne turen og fra en senere ekspedisjon til Yellowstone National Park til å argumentere for en norsk nasjonalpark på Hardangervidda i 1918 (se kapittel 10).

Arbeidet i Olympia tok ifølge det Wilse opplyser til Anna Rogstad, slutt etter et par år. En gang høsten 1896 eller ved årskiftet 1896–97 er familien tilbake i Seattle, og Wilse er

⁶⁰ Anders og Helens andre barn ble født 22. mai 1894.

⁶¹ Hjuldamperen er S.S. Moyie, som fortsatt eksisterer og gjør krav på å være verdens eldste intakte hjuldamper. I følge S.S. Moyie National Historic Site (<http://www.klhs.bc.ca/history.htm>) ble hjuldamperen satt i drift på Kootenay i 1898. S.S. Moyie var egentlig beregnet for tjeneste i ren canadisk rute til Klondyke, men ble omdisponert da den nødvendige jernbanebyggingen ikke gikk gjennom i det kanadiske senatet. Men Wilse kan kanskje ha vendt tilbake til Kootenay senere? Det er også mulig at han husker feil, det er også andre eksempler i hans memoarer på feil årstall.

⁶² Innbyggertallet Wilse oppgir for Olympia stemmer ganske godt med befolkningsutviklingen oppgitt på Wikipedia: ca 4.800 i 1900. Olympia har også hatt en ganske stor norsk kontingent. Av de ca 42.500 innbyggere i 2000 oppgis 6 prosent å være av norsk opprinnelse. Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/Olympia,_Washington (20.10.2013).

⁶³ Ifølge Rogstad, som også opplyser at Mt. Rainier den gang ble ansett for å være USAs høyeste fjell. I følge Rogstad nådde bare Wilse og en til toppen (Rogstad 1926:73).

⁶⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Rainier (20.10.2013).

igjen arbeidsledig. «Efter et par års arbeide i Statens tjeneste kom der igjen nogen vanskelige år». Depresjonen er ennå ikke over, og «der var så forferdelige tider der ute, at der gikk tusener av ledige folk» (Rogstad 1926: 74) . Wilse fikk til slutt arbeid med oppmåling av store arealer i sjøen utenfor Seattle, som ved høyvann var oversvømt, men ellers lå tørre. Disse skulle utstikkes til tomter og innlemmes i byen. Arbeidet omfattet også uttegnning av kart og beregning av skattetakster. Det siste likte Wilse dårlig: «Jeg hadde overanstrengt mig til den grad med beregninger at jeg så tall på gaten og snakket om tall i søvne» (1936:101). Ifølge Wilse skal også hans kone Helen ha sett at det gikk på helsen løs, og bedt ham slutte. Wilse gir også en annen begrunnelse. Det amerikanske arbeidslivet var for usikkert for en familieforsørger. Å gå fra arbeid til arbeid ble for usikkert: «Dette var ikke bra i lengden – særlig da familien vokste. Det gjaldt derfor å starte noe på egen hånd» (1936:101).

Profesjonell fotograf

Wilse valgte å satse som fotograf. Som begrunnelse for karrierevalget nevner han at han iblant har tjent gode penger på sitt amatør fotografi.⁶⁵ Wilse gikk en gang, trolig i andre halvdel i 1897, til en fotografforhandler og ba om hjelp til å komme «i forbindelse med en friluftsfotograf» (Wilse 1936:101). Ifølge Wilse skjedde dette straks: «To dager etter at jeg hadde sluttet med mitt ingeniørarbeide var jeg “Scenic Photographer”» (Wilse 1936:102). Fullt så raskt gikk karrieren ikke. Wilse valgte et kompaniskap med den etablerte fotografen Daniel Kirk for å lære seg mer både om fotograffaget og om det å drive en fotografforretning. Dette omfattet sikkert både produksjon og ferdigstilling av ulike bildeprodukter så vel som merkantile utfordringer.

Arbeidsdelingen i det nye firmaet Wilse & Kirk var at Wilse skulle stå for fremkalling og kopifremstilling og for øvrig passe forretningen, mens Kirk reiste rundt og fotograferte «alt som kunde ventes å innbringe penger» (Wilse 1936:102). Seattle-området var kjent for sin skogsindustri, og en av de viktigste inntektskildene for firmaet Wilse & Kirk var gruppeportretter av dem som holdt på med tømmerdrift i de store skogene (op.cit.:102). Wilses jobb var å fremkalle, kopiere og sende bildene til Kirk, som ifølge Wilse sto for

⁶⁵ Til Rogstad forklarer Wilse i 1926 beslutningen slik: «Dette var et beregningsarbeide som krevde arbeide natt og dag. Min hustru blev engstelig for mig og bad mig slutte. Og det gjorde jeg, men hvad skulde jeg så ta mig til? Nu hadde jeg ved siden av alt mitt arbeide helt siden 1885 ført med mig et fotografiapparat – en nokså tung kasse – og tatt mange gode ting og tjent også mange ekstra skillinger. Det blev da å gjøre et forsøk med fotografien som levebød» (Rogstad 1926:74).



Et av motivene i albumet som Wilse laget og sendte til sin svoger julen 1893. En lek med westernklisjeer i et bilde Wilse selv kan ha arrangert eller kanskje helst avfotografert. I alle fall etter at Wilse kom til Seattle, foregikk kortspill i mer dannede former, se nedenfor. Samtidig er bildet en påminnelse om at Wilse stakk ut jernbanelinjer over prærien i årene 188—1890. Dette var den siste perioden av «indianerkrigene», som regnes som avsluttet med massakren ved Wounded Knee i Dakota-territoret i desember 1890. Blåtrykk. Norsk Folkemuseum.



Kortspill i Seattle i april 1894. Wilse selv lengst til venstre, med høyre hånd strukket tilbake med utløser til kameraet. Fra Wilses familiealbum fra Seattle-perioden. Blåtrykk. Dextra Photo/Norsk Teknisk Museum.

salget og innkasserte de største summene, og også hadde den morsomste jobben: han var fotografen.

Etter seks måneder har Wilse trolig følt seg både utlært og lei av å være mørkeromsassistent og butikkansvarlig, og tilbød seg å kjøpe ut kompanjongen for 600 dollar. Wilse ble dermed eeneier av forretningen, noe som antagelig skjedde en gang i løpet av 1898. Dette året står fortsatt firmaet Wilse & Kirk oppført i *Folk's Seattle directory*, mens i 1899 er Wilse oppført som «Photographer». Det er eksempler på at firmaets bilder fra første halvår 1898 er merket Wilse & Kirk. Navneskiftet til Wilse & Kirk markerer naturligvis Wilses inntreden i firmaet, men en kan tenke seg en forsinkelse ved publisering i adressekalenderen på inntil et år.

Adresselistene for Seattle (Folk's Seattle directory Co's) gir dog et nokså presist bilde av utviklingen av Wilses karriere i Seattle. I adresselistene for 1894–95 og 1895–96 er Wilse oppført som Civil Engineer, i 1897 oppført som draughtsman (teknisk tegner), og i 1898 som firmaet Wilse & Kirk, i 1899 som photographer, og først fra 1900 presenterer han seg som scenic photographer. De samme opplysningene står også i Seattle City Directory. I følge *Museum of History and Industry* i Seattle (MOHAI) endrer Wilse i 1900 sitt firmanavn til *Seattle Photographic Company*,⁶⁶ sannsynligvis et tegn på at både forretning og ambisjoner har vokst.⁶⁷

Wilse i Seattles arkiver

Seattle, i dag USAs 15. største by, hadde en eksplosiv vekst på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Befolkningstallet økte fra ca 3.500 i 1880 til nesten 43.000 i 1890, og fordoblet seg igjen til drøyt 80.000 i 1900. Det neste tiåret er veksten enda mer eventyrlig, frem til nesten 240.000 i 1910.⁶⁸ Blant disse var et stort antall skandinaver. Nordmenn begynte å komme til Seattle i et større antall allerede på 1880-tallet, da jernbanelinjene nådde the Pacific Northwest. Emigrantlitteraturen vektlegger at denne nordre

⁶⁶ I følge MOHAIs guide til Wilses fotografier lest 21.10.2013:

<http://nwda.orbiscascade.org/ark:/80444/xv05483>. I trykksaken *Souvenir* utgitt av Seattle Fire Department i 1901, fremgår det at firmaet *A.B. Wilse Scenic Fotografer* har levert alle prospektene. Det er mulig at Wilse i noen opererte med forskjellige navn etter type fotografiske tjenester. Annet sted har vi også sett kreditert *Wilse Map and Blueprint co* (se note neste side).

⁶⁷ Wilse opplyser at forretningen «gikk fremover med ren amerikansk fart, således at fra å gjøre alt arbeide selv, hadde jeg tre fullt utlærte assistenter i stadig arbeide, med en stadig stigende fortjeneste». Beskrivelsen gjelder forretningen i 1900 (Wilse 1936:122–123).

⁶⁸ Befolkningsveksten i Seattle rundt århundreskiftet var voldsom. I 1890 var det ca. 40.000 innbyggere, i 1900 doblet til ca. 80.000 og i det neste året nesten en tredobling til i 1910 hele 237.000. Kilde Wikipedia lest 21.10.2013: <http://en.wikipedia.org/wiki/Seattle>:

delen av USAs Stillehavskyst har et landskap ikke så ulikt Norge. Nordmenn, blant disse mange nordlendinger og møringer, skal ha markert seg i utviklingen av det rike fisket. Enda større arbeidsmuligheter ga tømmerindustrien som var grunnlaget for Seattle-området første store vekst (Lovoll 1983:153-161). I 1910 skal skandinaver ha vært den største etniske gruppen i Washington, og ha utgjort mer enn 20 % av den utenlandsk fødte befolkningen. I Seattle var hver 20. innbygger i 1920 enten norskfødt eller født av norske innvandrere (Forrsblad 2001). Det var derfor neppe noen ulempe å være norsk fotograf i Seattle, og det var trolig sin bakgrunn Wilse ville signalisere når han i annonser omtaler seg som *Scenic Fotograferer*. Wilse var heller ikke den første norske fotografen som etablerte seg her. Blant de tidligste fotografene i Seattle var nordmannen Henry Peterson og broren Lewis som etablerte seg i Seattle allerede i 1875. Den store brannen i 1889 ødela imidlertid arkivet deres, og de er ikke synlige i byens adresseregistre i 1897.

Fra Wilses tid som fotograf i Seattle er det bevart en del fotografier, selv om firmaets fullstendige bildearkiv er tapt. *Museum of History and Industry* (MOHAI) i Seattle har 478 glassplater og diapositiver samt et ukjent antall vintage prints eller originalpositiver.⁶⁹ Samlingen omfatter opptak og reproarbeider fra 1892–1913, da forretningen blir lagt ned. Ut fra MOHAIs dateringer av fotografiene ser rundt 260 til å være fra den tiden Wilse drev sitt firma (i begynnelsen sammen med Kirk), mens de øvrige er eldre eller yngre. Den største delen av disse igjen er datert til 1898. MOHAIs beskrivelse av Wilses fotografvirksomhet er basert på dette materialet. Wilse fotograferer ifølge MOHAI «Native Americans, Indian crafts, the Seattle Fire Department, and Seattle buildings, parks and waterfront» og arkivet inneholder også fotografier knyttet til gullrushet til Klondyke i Seattle og troppeoppmarsjen i Seattle før den Filippinske krigen.⁷⁰

University Libraries ved University of Washington i Seattle har også 67 originalpositiver samt 72 negativer og print og håndkolorerte slides. Samlingen består av

Mostly original prints (mounted and unmounted, some copy) depicting steamers headed for the Alaska and the Klondike; U.S. Government Reindeer Expedition to Alaska in 1898; and Native Americans in and around Seattle (University Libraries, University of Washington).⁷¹

⁶⁹ MOHAIs nettside oppgir fire originalpositiver. Ifølge MOHAIs Carolyn Marr er det flere, fordelt på ulike tematiske arkivserier i museets bildearkiv.

⁷⁰ Kilde MOHAIs nettressurs om Wilse lest 21.10.2013: <http://nwda.orbiscascade.org/ark:/80444/xv05483>

⁷¹ kilde lest 21.10.2013:

<http://digital.lib.washington.edu/findingaids/view?docId=WilseAndersBeerPHColl285.xml>.

Seattle Municipal Archives Photograph Collection lister opp 89 fotografier av Wilse for Water Department, nesten alle glassplatenegativer, som dokumenterer utbyggingen av byens vannforsyning.⁷² The Washington State Historical Society har også noen originale Wilse-fotografier. Dette er ca. 200 originale kopier med særlig skip og maritime motiver.⁷³ Wilses fotografier fra Rockefeller-ekspedisjonen (se nedenfor) til the Beartooths er oppbevart hos the Montana Historical Society.⁷⁴

Ut fra materialet bevart i Seattle er Wilse kjent som en fotograf av byen, «a full-time photographer of local scenery and the town» (Leander 2008:19). Beskrivelsen her og andre steder av Wilses innsats som fotograf i USA er kanskje farget av hans senere norske berømmelse. I forhold til Wilses fotografiske forretning representerer det bevarte materialet trolig et fragmentarisk utvalg, der det særlig er den for Seattle historisk interessante delen som er bevart. Wilses egne litt tilfeldige bemerkninger om fotografvirksomheten i Seattle, samt firmaets annonser, bidrar til å utfylle bildet. Wilse selv nevner blåkopiering av tegninger og en omfattende portretteringsvirksomhet som store inntektskilder.

Gullrush og Stillehavsimperialisme

Wilse hadde flaks med tidspunktet for satsingen på sin egen fotografforretning. De økonomiske nedgangstidene på 1890-tallet, ble for Seattles del snudd ved at byen ble knutepunkt for to av århundrets siste store hendelser i USA: Gullrushet i Klondyke og den amerikanske stillehavsimperialismen. Gullrushet i Yukon-området i Canada, også kjent som The Klondike Goldrush, kom først. Funnet ble kjent i San Fransisco og Seattle i juli 1897. Gullrushet endte depresjonen i Seattle, som på kort tid ble et stort transportsenter. I en periode med stor arbeidsledighet over hele USA førte dette til et rush av mennesker som søkte lykken, og utskipingen til Alaska og Yukon gikk i stor grad gjennom Seattle.

De samme nedgangstidene nevnes også av historikerne som bakgrunn for den ny-imperialistiske bølge som også kom til USA i 1890-årene (Simensen 1986:149). USA fremprovoserte krig med Spania i 1898, annekterte Puerto Rico, samt gjorde Cuba til protektorat. Et forsøk på å erklære Filippinene selvstendig utløste i 1899 den Filippinsk-

⁷² Se <http://www.seattle.gov/cityarchives/>.

⁷³ Opplysningene hentet fra Washington State Historical Societys hjemmeside, (<http://collections.washingtonhistory.org/details.aspx?id=106656>) lest 21.10.2013.

⁷⁴ Ifølge informasjon fra Carolyn Marr, MOHAI. Ved å søke (21.10.2103) på Wilse i Montana Historical Societys nettressurs, får jeg kun treff på Kimball-ekspedisjonens «Map of New World Mining District and the Granite Range, Mont., surveyed 1898», publisert i 1899 av «Wilse Map and Blueprint Co»: http://mtscprod.msl.mt.gov/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/5?user_id=MT-HISTWEB&password=&library=MT-HIST&searchdata1=.

Amerikanske krig (1899–1902), som endte med at USA opprettet et kolonistyre på Filippinene. I denne krigen, som delvis handlet om USAs dominans over Stillehavet, ble Seattle sentral som utskipningshavn for amerikanske tropper og materiell. Wilse skriver om begge disse begivenhetene at:

I disse årene blev de store gullfunn gjort i Alaska, og all trafikken gikk over Seattle. Dette skaffet mig meget arbeide med fotografering og kopiering. Senere kom Phillipinerkrigen, som gav meget arbeide med fotografering av troppettransportene til og fra disse øer (Wilse 1936:103).

De største inntektene har trolig vært portretter, selv om MOHAI også har et fotografisk album fra august 1899 som viser 3rd.U.S. Cavalry som forbereder seg på utreise fra Seattle til Filippinene. Til Anna Rogstad nevner Wilse at han hadde alt fotografisk arbeid for en flåtestasjon, som den amerikanske marine hadde nær Seattle.

En kuriositet blant de bevarte fotografiene, er firmaet Wilse & Kirks fotografier av en større kontingent norske samer som mellomlandet i Seattle i 1898 på sin vei til Alaska. Også denne episoden hadde tilknytning til gullrushet. Norske samer ble hentet fra Finnmark til Alaska av den amerikanske regjering på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet for å lære de innfødte tamreindrift.⁷⁵ Erfaringene var gode, blant annet hadde reinen vist seg helt overlegen hundespenn i transport over lengre strekninger. Da gullrushet kom i 1897, og det ble store problemer med å få ført frem vinterforsyninger, iverksatte det amerikanske Krigsdepartementet en hasteaksjon vinteren 1898 med sikte på å rekruttere et større antall samer og 500 kjørereim med utstyr. Fjerde februar 1898 forlot det amerikanske skipet Manitoba Alta med 113 emigranter, 539 rein og nesten like mange innkjøpte sleder og seletøy. Etter togtransport over kontinentet var gruppen fremme i Seattle 7. mars. Her måtte de vente 10 dager, fordi det planlagte transportskipet i mellomtiden var blitt satt inn i felttoget mot Filippinene. I ventetiden ble reinflokken installert i Woodland Park utenfor Seattle. Her vakte de stor oppsikt. Det eksisterer en god del fotografier av samer og rein fra dette oppholdet, mange av dem signert Wilse & Kirk (Vorren 1989). Episoden nevnes imidlertid

⁷⁵ Prosjektet ble utviklet og ledet av Sheldon Jackson, U.S. General Agent of Education i Alaska. Den første lille gruppen samer på sju samt en del rein reiste over i 1894. Ørnulv Vorren beskriver denne mindre kjente delen av norsk utvandringshistorie i boken *Samer, rein og gull i Alaska* (1989). Wilse & Kirks bilder er brukt i Sheldons rapporter til sentraladministrasjonen i Washington.

ikke hos Wilse, og kanskje var det Kirk som fotograferte, slik Wilse forteller at arbeidsdelingen var mellom de to.

Den alfabetiske oversikten over tjenester i Seattle listet 14 fotograffirmaer i 1898, inkludert Wilse & Kirk. En nisje for Wilse som fotograf i Seattle ble å utnytte bakgrunn og kontakter fra sin tid som ingeniør og teknisk tegner. Etter å ha kvittet seg med kompanjongen, utvider Wilse:

Jeg utvidet ved å motta tegninger for blåkopiering fra ingeniører og arkitekter (...). Jeg preparerte papiret selv – stod i det hele tatt alene med alt – så jeg måtte henge i som en smed. Fremkallellespapiret var ikke i handelen den gang, så all kopiering foregikk i rammer som blev lagt ut i dagslyset, for så å bli tonet i gullbad. Dette var jo en lang prosess i forhold til nutidens måte å kopiere på (1936:102).

Witse synes i forlengelsen av dette hurtig å posisjonere seg som en leverandør av også andre fotografiske tjenester til det offentlige, som fotografisk dokumentasjon av ulike nye installasjoner og byggverk. Ifølge Folke Nyberg er Wilse i disse tre årene i Seattle «undoubtedly the most prolific and able photographer of Seattle's growth». Nybergs vurdering er knyttet til Wilses fotografering for byens etater (Nyberg 1980: 6). Selv skriver Wilse at «forretningen vokste slik allerede det første år at jeg snart måtte ha hjelp, både til å utføre det manuelle arbeide og for å give mig anledning til å komme ut og fotografere uten å være nødt til å stenge forretningen» (Witse 1936:103).

Det amerikanske landskapstradisjonen – ekspedisjonsfotografen

Wilses tid i Seattle sammenfaller med en annen kjent amerikansk fotograf, Edward Sheriff Curtis (1868–1952), et par år yngre enn Wilse. På 1890-tallet drev Curtis fotografforretning sammen med sin yngre bror, Asahel Curtis (1874–1941). Wilse har selvfølgelig visst hvem de fleste av konkurrentene hans var – det var tross alt bare 14 fotograffirmaer i Seattle – men det er ikke kjent om de hadde noen form for forening eller kontakt. Men Wilse må ha kjent til Curtis-brødrene, som på dette tidspunktet drev byens ledende portrettstudio.⁷⁶ Ikke minst gjelder dette Edward Curtis, som på dette tidspunktet var i ferd med å få nasjonalt ry som kunstnerisk fotograf innenfor den amerikanske kunstfotobevegelsen. Denne hadde som kjent sitt tyngdepunkt på østkysten, med Alfred Stieglitz og kunstfotografmiljøet i New York som

⁷⁶ Vurderingen er basert på en drøfting av spørsmålet om kontakt mellom Wilse og Curtis med Carolyn Marr, bibliotekar og curator ved Museum of History and Industry i Seattle.

et fremvoksende tyngdepunkt på 1890-tallet.⁷⁷ Det er ingen kilder på dette, men det er sannsynlig at Wilse, gjennom Curtis' meritter (han vinner flere nasjonale priser på slutten av 1890-tallet), og ellers gjennom en bildepresse (inkludert fotografiske tidsskrifter) langt mer fremskreden enn den skandinaviske, blir kjent med den fremvoksende kunstfotobevegelsen internasjonalt kjent som piktorialismen.⁷⁸ Curtis og Wilses karriere har i tillegg flere berøringspunkter, kanskje ikke alle tilfeldige.⁷⁹ De sammenfallende karrierevalg som skal redegjøres for nedenfor (de to fotografene følger hverandre nærmest som skygger som ekspedisjons- og indianerfotografer), gjør det sannsynlig at Wilse hadde kunnskap om den ambisiøse Curtis, og også om den samtidige amerikanske kunstfotoscenen. En sammenlikning mellom de to kan derfor bidra til å belyse Wilses bakgrunn, når han senere skal gjøre sin karriere i Norge.

Slutten av 1890-tallet er avgjørende og formative år for begge de to fotografene som senere skal bli så berømte på hver sin kant. Det er noen interessante fellestrekk mellom de to jevngamle fotografenes tid i Seattle. Både Curtis og Wilse synes å ha favorisert fotografering utenfor studio, og begge deltar som fotografer på større ekspedisjoner på 1890-tallet finansiert av fremstående medlemmer av USAs finansielle og industrielle elite. Begge utvikler omtrent samtidig en interesse for indianere helt sist på 1890-tallet, som ender med at begge forsøker seg på en fotografisk dokumentasjon av indianere sommeren 1900. Denne interessen for å fotografere indianere var for øvrig delt av flere fotografer på denne tiden. Baumont Newhall beskriver levende hvilken fotografisk klappjakt det var på indianere av profesjonelle og amatører omkring århundreskiftet (Newhall 1982:136). Begge Seattle-fotografene var også på Mount Rainier. Wilse besteg toppen i 1897. Curtis var der i 1898, ikke på topp-ekspedisjon, men for å fotografere. På Mt. Rainier traff Edward Curtis indianer eksperten George Bird Grinnell, noe som bidro til at Curtis ble offisiell fotograf på den kjente Harriman Alaska-ekspedisjonen i 1899, der Grinnell også deltok. Edward Harriman var en styrtrik jernbanemagnat, kjent som en av USAs mektigste menn. Grinnell inviterte deretter Curtis med på en ekspedisjon for å fotografere Black Feet-indianerne i Montana i 1900, noe som ble Curtis første større fotografering av indianere. I 1906 tilbød så en annen styrtrik

⁷⁷ Curtis publiserte fotografier og artikler både i *Century Magazine*, *Camera Craft* og *Camera Notes* ifølge Anne Makepeace (Makepeace 2001:9).

⁷⁸ Jeg har spurt Carolyn Marr om hvilke fotografiske tidsskrifter en fotograf i Seattle kom i kontakt med på slutten av 1890-tallet. Basert på det som er blitt skrevet om andre fotografer i dette området og denne perioden, mener hun Wilse kan ha vært i kontakt med *Camera Craft*, *Camera Work*, *A Photographic Quarterly*, *Camera Notes* (som Alfred Stieglitz var redaktør for) og *Photo-American* (Carolyn Marr i e-post 7.3.2012).

⁷⁹ Jeg tror ikke Wilse noe sted i sine to bøker nevner fotografiske (eller andre) forbilder, knapt nok nevnes en eneste fotograf ved navn.

industrimagnat, J.P. Morgan, seg å finansiere en dokumentasjon av Nord-Amerikas indianere i 20 bind.

Året før Harriman-ekspedisjonen er Wilse med som fotograf og kartograf på en langt mindre Rockefeller-finansiert ekspedisjon til Granite Range (i dag kjent som Beartooth Range) i den sørlige delen av Montana. Bakgrunnen syntes å være at Wilse allerede hadde hatt oppdrag for industrimagnaten John D. Rockefeller. Til Rogstad opplyser Wilse at han hadde «bestillinger for *Rockefeller* på fotografering av forskjellige miner og distrikter i staten *Washington*» (Rogstad 1926:75). Dette ble fulgt med et tilbud om å være kartograf og fotograf på en større ekspedisjon til distriktene omkring Yellowstone National Park i Wyoming, Montana og Idaho sommeren 1898. Wilse skriver: «Da jeg hadde drevet forretningen i litt over et år, fikk jeg tilbud om å delta i en ekspedisjon for Rockefeller (...) Min oppgave som fotograf og topograf var å lage et kart ved hjelp av fotografier, barometer og kompass» (Wilse 1936:103). Ekspedisjonen var ledet av geologen James R. Kimball. Kimball-ekspedisjonens mål var å kartlegge området, og ble også den første til å rapportere om the Grasshopper Glacier.⁸⁰ Oppdagelsen av Gresshopperebreen, beliggende på kanten av fjellet Mount Wilse, oppkalt etter ekspedisjonens fotograf, spiller også en stor rolle i Wilses beretning om turen. Bildene ble tatt på store glassplater: «God og utslitt var jeg etter all klatringen med det store apparatet (glassplater 24 x 30)» (Wilse 1936: 121). Flere av Wilses fotografier fra Kimballs Beartooth-ekspedisjon ble reproduisert i Kimballs artikkel i *Bulletin of the American geographic Society of New York* (Montana Geographic Series number seven 1899).

Indianerfotografen Curtis – og Wilse

Edward Sheriff Curtis skulle senere bli berømt for *The North American Indian*. Dette verdens største, lengste, mest ambisiøse og mest kostbare fotografiske prosjekt hadde som mål å dokumentere «the old time Indian, his dress, his ceremonies, his life and manners» (Curtis 1924, etter Parr and Badger 2005:73). Prosjektet, i utgangspunktet finansiert av J.P. Morgan, omfattet en betydelig antropologisk innsats i form av notater, intervjuer og lydbandopptak i tillegg til fotografi- og filmopptak. Men det er Curtis' visualisering av den nordamerikanske indianer i en romantisk stil, som ifølge Parr og Badger er godt plassert innenfor den

⁸⁰ En kilde til utforskningen av de amerikanske breene er *Glaciers of the American West*, en webressurs skapt av studenter og personalet ved The Geology and Geography departments at Portland State University med støtte fra the National Science Foundation, NASA, the US Geological Survey, and the National Park Service. Nettsted besøkt 13.10.2013: <http://glaciers.us/Glaciers-Montana>.

piktorialistiske tradisjon, som er blitt stående for ettertiden og som har fortsatt å farge bildet av indianerkulturene. De 20 bindene utgitt mellom 1907 og 1930 omfatter 1.505 sepiatonedede fotografvyrer i tekstbindene og 722 sepiatonedede fotografvyrer i portfolioer.

Folke Nyberg sammenlikner Wilses fotografier med Curtis-brødrenes, Asahel og Edward, og plasserer Wilse som en slags kombinasjon av de to. Asahel gikk inn i brorens fotografforretning i 1894, og reiste i 1897 til Klondyke for å fotografere gullrushet. Dette gjorde han frem til 1899, mens han samtidig drev et mindre gullskjerp. Curtis-brødrene skilte etter en tid lag i uvennskap, etter at Edward hadde publisert noen av Asahels Klondyke-fotografier under eget navn. Asahel ble senere kjent som Seattle og staten Washingtons store fotograf. Han ble også en kjent forkjemper for områdets naturskjønnheter, spesielt Mt. Rainier, som han besteg ti år etter Wilse. Hans karriere er slik på flere måter lik Wilses, han synes å ha tatt den lokale fotografronen som Wilse trolig ville gjort ham rangen stridig på dersom han var blitt i Seattle (Nyberg 1980).



Edward S. Curtis: Makah Maiden. Fotografvyr 35 x 43 cm fra *The Nootka. The Haida* [portfolio]; plate no. 385 Seattle: E.S. Curtis, 1916. I Northwestern University Library: *Edward S. Curtis's 'The North American Indian': the Photographic Images*. Lest 29. oktober 2013:http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?curt:1:/temp/~ammem_dSCw::

Plate 395



The Whaler - Makah

Photograph by J. W. Wilse

THE WHALER - MAKAH

Makah-indianer med harpun. Både Wilse og Curtis fotograferte Makah-indianerne i staten Washington. Disse indianerne livnærte seg blant annet av hvalfangst før europeerne kom. Edward S. Curtis: *The Whaler - Makah. The Nootka. The Haida* [portfolio]; plate no. 395. I Northwestern University Library; *Edward S. Curtis's 'The North American Indian': the Photographic Images*. Lest 29. oktober 2013: http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?curt:3:./temp/~ammem_TM11:

Men Wilse forsøker seg også på å fotografere indianere. Han hadde tidligere interessert seg for indianere, og skriver at han i årene 1886–87 med utstikkingsarbeid på prærien tidvis møtte indianere som var på jakt, og at han bygde seg opp en liten, men «verdifull samling indianersaker» (Rogstad 1926:72).⁸¹ Han nevner imidlertid ikke fotografering, og samlingen gikk tapt ved Geysirs forlis i 1888. Samme år som Curtis reiser med Grinnell til Montana på sin første ekspedisjon for å fotografere Black Feet-indianerne, finner Wilse ut at han vil gjennomføre et mer omfattende prosjekt med å fotografere staten Washingtons kystindianere. Hustruen og barnas reise til Norge sommeren 1900 ga Wilse anledningen: «I deres fravær fikk jeg mer anledning til å farte rundt i landet og ta naturbilleder. Jeg begynte å legge mig efter fotografering av kystindianerne og deres liv, og i den anledning måtte jeg bo blant dem» (Wilse 1936:121–22). I Wilses knappe tekst fremstår ikke prosjekt som vellykket:

Men fy for et svineri! De levde som dyr – var fulle av utøi – ja, var i det hele tatt svært uappetittlige. Da var innlandsindianerne noe ganske annet. Under opmålinger i Montana og Wyoming kom vi ofte borti dem. Der var spesielt en stamme som het «Nes Pers» – og innen denne særlig en liten squaw, som lagde de nydeligste mokassiner til mig. Disse indianerne var stolte, renslige – og de hadde slike vakre profiler med den kraftige ørnenesen (Wilse 1936:122).

Wilses kommentar om de urenlige kystindianere, selv tidstypisk som den sikkert er, røper ikke nettopp den fødte antropolog. Wilses kommentar om innlandsindianerne kan sees som romantiserende og for så vidt i tråd med Curtis piktorialistiske portretter av disse. Om Curtis mente det samme om Makah-indianerne som Wilse vites ikke, og deres fattigslige tilværelse er heller ikke synlig i Curtis' sterkt sminkede billedmessige konstruksjoner. Visuelt er det slik hos Curtis liten forskjell på innlands- og kystindianere: begge fremstår som representanter for en heroisk fortid. I en sammenlikning av indianerfotografene Curtis og Wilse er det interessant å se hvor forskjellig de angriper oppgaven. Disse forskjellene har i mine øyne mindre å gjøre med om den enes fotografiske bilder kan sees som mer estetisk vellykket enn den andres, eller om Curtis var en «flinkere» fotograf enn Wilse, hvilket han på dette tidspunktet både var og ble oppfattet som etter tidens standarder. Det interessante er at de velger to helt forskjellige estetiske strategier i sin fotografering av indianere.

⁸¹ «Ved forliset tapte jeg alt jeg eide, deriblandt en verdifull samling indianersaker, som jeg i årene derute hadde tiltusket meg fra indianerne» (Rogstad 1926:72).

Wilses indianerprosjekt i 1900 var rettet mot Makah-indianerne i Neah Bay, kjent for sine store sjøgående kanoer som ble brukt både til jakt på hval og til lange sjøreiser. Wilses avstandstaken til kystindianernes livsforhold er ikke synlig i fotografiene han tok. De skiller seg også fra Curtis' fotografier på en interessant måte. Curtis fotograferte også Makahindianerne, og hans bilder er gjennomarbeidede og med en malerisk karakter. Innenfor tidens piktorialistiske og kunstneriske program er Curtis en sann mester. Hvilket han fortsatt oppleves som i sine helt utrolig vakre fotografiske trykk. Det er imidlertid også et



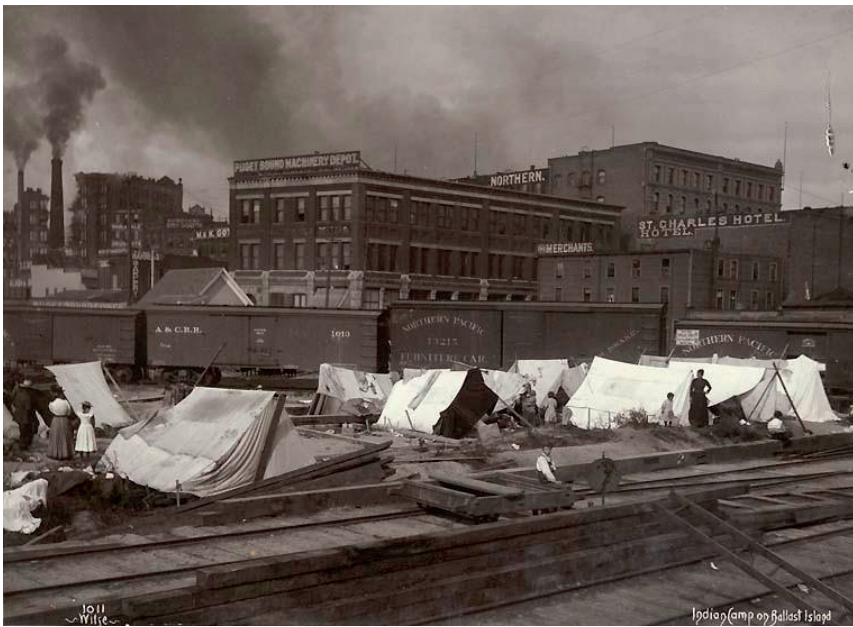
Fra Wilses fotografering av Makah-indianere: «Makah couple haul canoe ashore after fishing, Neah Bay, Washington 1900». Sølvgelatin originalpositiv, NA730. Original i University of Washington Libraries.

kunstgjort bilde, en romantisering og rekonstruksjon av indianerens mytiske fortid.⁸² Men like forførende vakkert i dag, og det er svært ofte Curtis' fotografier som trekkes frem når det handler om nord-amerikanske indianeres fortid. I sammenlikning fremstår Wilses fotografier

⁸² Curtis' indianerbilde kan gi assosiasjoner til filmstills fra den store episke filmfiksjonen om Nord-Amerikas indianere som aldri ble laget. Ifølge Anne Makepeace laget Curtis den første etnografiske film, *In the Land of the Headhunters* i (1914), senere ble Curtis stillsfotograf på de populære Tarzan-filmene i 1920-årenes Hollywood (Makepeace 2001).



Indianerne rundt Seattle overlevde blant annet som sesongarbeidere med å plukke humle. «Old Woman with Hop Basket». A.B. Wilse ca. 1900. Glassnegativ, negativnr. MOHAI 88.33.139. Originalen tilhører Museum of History and Industry, Seattle.



«Indian Camp on Ballast Island», på Seattles sjøsido. A.B. Wilse ca. 1900. Sølvgelatin originalpositiv. MOHAI 90.45.14. Originalen tilhører Museum of History and Industry, Seattle.

som mer «rå» og direkte. De synes å være både mer amatørmessige og mindre sofistikerte. Men Wilses fotografier viser også det Curtis' bilder ikke viser: livet for kystindianerne rundt Seattle i 1900 var fattigslig, hardt og vanskelig. I fremstillingen av dette fremstår Wilses fotografier litt paradoksalt både mindre vakre og mer moderne. Dette gjelder ikke bare i temavalg og virkelighetsutsnitt, men også i form: Wilses fotografier er mer «direkte». Hans fotografier har ikke like raffinerte komposisjoner, men heller ikke de samme tunge bruntoner og isolerte skikkelser som i Curtis' kraftig bearbejdede fotografier. Wilses fotografier likner her et mer ukunstlet reportasjefotografi.

Man kan drøfte om Wilse virkelig har et annet estetisk ideal enn Curtis' gjennomarbejdede estetiske ideal, eller om han bare opererer i forlengelsen av den amatørfoto grafen han i utgangspunktet er. Men det interessante her er at Wilse gjør det samme i videreutviklingen av sitt fotografi i Norge, og dermed gjør dette til et estetisk ideal. Dessuten er det tusener av andre fotografer som nå gjør de samme fotografiske oppdagelsene og erfaringene som Wilse.

Et annet poeng her er at Wilses laget seg et prosjekt for å fotografisk dokumentere kystindianerne. Dette antyder en interesse for fotografering og fotografisk billedskapning som går utover det nødvendige for eieren av en fremgangsrik fotografforretning. Vi vet ikke hva slags mål han hadde med fotograferingen, men han kan ha tenkt å gjøre en serie for publisering i ett magasin. Utviklingen i bruk av fotomekanisk reproduksjon i pressen (først og fremst utviklingen av bildemagasin, men også i aviser) var i USA langt foran den Wilse senere skulle erfare i Kristiania. Allerede i september 1899 hadde Wilse fått publisert to store oppslag med sine indianerfotografier i den daglige nyhetsavisen *The Seattle Post-Intelligencer*.⁸³

To estetiske veivalg

Det mest interessante ved denne sammenlikningen av de to fotografene er at de to ulike indianerfotografene representerer to ulike estetiske strategier. Curtis representerer en raskt moden piktorialisme. Den er svært vakker. Men det er på en måte underlig å se den i sammenlikning med Wilses indianerfotografier. Curtis' dokumentasjon i *The North American Indian* tar et bildemessig fotografi til sitt ytterste, samtidig som den som fotografisk dokumentar allerede er kitch før den rekker å bli ferdigstilt. I 1930 utgis siste bind, men da har helt andre fotografiske idealer for lengst tatt over som estetisk ideal for reportasje- og dokumentarfotografi. Disse nye idealene svarer langt bedre til Wilses produksjon av

⁸³ Opplysning fra Carolyn Marr, MOHAI.

fotografiske bilder av indianere i Makah Bay som i sin direkte og ubehandlede stil knapt er til å skille fra mellomkrigstidens reportasjefotografi. Wilses indianerfotografier svarer estetisk til den standard og krav om et «rent» fotografi som kunstfotografiets vending mot «straight photography» skal sette i mellomkrigstiden.

Denne estetiske strategien skal Wilse holde på også i utviklingen av sitt genre- og naturfotografi et par år senere i Norge. Wilse skal også produsere piktorialistisk inspirert stemningskunst, og også utnytte teknikken effektivt både i genre og landskap, hvilket skal gjøre ham til vår mest kjente piktorialist. Men det som Wilse bygger på og som han i Norge skal utvikle til en modernisert norsk fotografisk illustrasjonskunst, er en ny fotografisk fiksjonrealisme basert på det øyeblikksfotografi som de fototeknologiske revolusjonene har gjort mulig, og som er nært beslektet med amatørfotografiets snapshot: ideen om et bevegelig og gjerne håndholdt kamera som søker opp og fanger situasjoner med en forenklet fotografisk teknikk. Det er Wilses eksperimentering med dette som skal drøftes i de neste kapitlene, og særlig i kapittel 5. Denne type fotografi ble fra det samtidige kunstfotografiet regnet som den direkte motsetningen til et foredlet og tungt bearbeidet fotografisk uttrykk som i Curtis' indianerportretter.

Curtis og den samtidige kunstfotobevegelsen forsøker å gjøre fotografi til kunst. Wilse kan (slik vi skal se i de neste to kapitlene) sies å forsøke å gjøre kunst til fotografi.⁸⁴ De to fotografene representerer slik to motsatte utgangspunkt for fotografiet ca. 1900. Wilses indianerfotografier likner i dette faktisk mer på det som skal bli kunstfotografiets ideal i løpet av mellomkrigstiden. Curtis piktorialisme, så avantgardistisk og bråmoden som den må ha blitt opplevd i 1907 da første bind utkom, skal i løpet av et par tiår sees av stadig flere som estetisk utdatert. Det hindret ikke Curtis i å realisere et enormt stort og gjennomført «kunstantropologisk» verk som fortsatt fascinerer. Ved verkets fullføring i 1930 var denne type foto-grafiske bildeskaping ansett som en estetisk blindgate av mange innenfor den fotografiske kunsteliten.

1890-årene: gjennomslag for trykt fotografi

1890-årene opplevde en økende bruk av fotografier reproduisert i trykk, først i bøker men gradvis også i andre typer publikasjoner. Frem til omkring 1890 hadde fotografene bare

⁸⁴ Wilse gjør ikke bare kunst til fotografi – også han gjør fotografi til kunst. Wilse demonstrerer sine kunstneriske ambisjoner i de fotografiske kunstnappene *Norsk Natur* (1910), *Norsk Natur. Vinter* (1913) og *Vidden* (1920). Se illustrasjoner i kapittel 9.

kunnet vise og selge sine bilder som fotografier gjennom bildeforhandlere, som fotografier innklebet i bøker, eller opphengt på en vegg. For å kunne reproduseres sammen med en tekst på en avis- eller bokside, måtte fotografiet først overføres til en treplate. En xylograf skar deretter bort mellomrommene mellom de tegnede streker, og det ferdige resultatet ble trykket som et xylografi. Forsøket på å finne en måte som fotografiet kunne innfarges og trykkes på uten å gå veien om tegning eller treskjæring, var like gammel som fotografiet selv. Talbots eksperimenter rundt 1850 med å omsette halvtoner til punkter gjennom et raster ble videreutviklet av en rekke oppfinnere. I Europa regnes gjerne Georg Meisenbach for å ha oppfunnet autotypi- eller rasterklisjéteknikken med sitt patent i 1882 (Larsen og Lien 2007:147).⁸⁵ I sitt standardverk om fotografiet i massemediene (*Bilder för miljoner*), behandler Rune Hassner autotypiens (rasterklisjeens) utvikling i USA, før han tar opp den parallelle utviklingen i Europa. Årsaken er trolig at utviklingen slik Hassner beskriver den, spesielt av den illustrerte presse, går raskere i USA. Gjennomslaget for fotografiske bildereportasjer er oftest knyttet til fransk og tysk ukepresse mot slutten av 1920-tallet, og midten av 30-tallet i USA (*Life*). Men som Hassner påpeker, skjer det allerede på 1890-tallet en voldsom oppblomstring av fotografisk illustrerte tidsskrifter og magasiner som ofte glemmes i fotohistorisk sammenheng: «Bildkvaliteten, tryckåtergivningen och den grafiske utformningen av flera av dessa tidsskrifter tål faktisk en jämförelse med vad som publicerades i de bildtidningar under 1920- och 30-talen som allmänt kommit att betraktas som pionjärer på bildreportagens område» (Hassner 1977: 213). Allerede fra omkring midten av 1890-tallet var halvtonefotografi begynt å bli vanlig i illustrert presse i USA. Gjennombruddet skal ifølge fotohistorikeren Robert Taft skyldes introduksjonen av et nytt halvtoneraster introdusert av brødrene Levy i 1893 (Hassner 1977: 205).

Hassner beskriver ganske detaljert overgangen fra xylografier til fotografiske halvtoneklisjeer i de største bildemagasinerne i USA (*Scribner's*, *Harper's Monthly's* (senere *Harper's Weekly*), *Century*, *Cosmopolitan*, *McClure's* og *Munsey's Magazine*) i løpet av 1890-tallet (Hassner 1977: 213–229). Introduksjonen av fotografiske halvtonebilder bidro til å skyte opplagene i været for de amerikanske magasinene. *Harper's Weekly* oppgis til å ha hatt et opplag på 100.000 på begynnelsen av 1890-tallet, og ved århundreskiftet var opplaget fordoblet. *Munsey's Magazine's* første utgave i 1891 hadde et opplag på 40.000. I 1895 passerte *Munsey's* 500.000 og ved århundreskiftet drøyt 700.000. Liknende fantastiske

⁸⁵ I *Norsk fotohistorie* kapittel fem har Peter Larsen en fin drøfting av de ulike teknikkene (xylografiet, litografiet, fotografiet og autotypien) utvikling og rolle i utviklingen av illustrerte medier på 1800-tallet (Larsen og Lien 2007:135–160).

opplagsøkninger opplevde en rekke amerikanske bildemagasiner på 1890-tallet, og i 1900 skal USA ha hatt 75 illustrerte tidsskrifter med nasjonal spredning og et opplag på over 100.000 (Hassner 1977:217–218).

Wilse opplevde i Seattle en bruk av fotografiske illustrasjoner i bøker og magasiner som var kommet lenger i USA enn i Europa, enn si Norge. Ifølge Carolyn Marr, MOHAI, skal Wilse hyppig ha publisert fotografier i mer lokale publikasjoner: «His pictures appeared frequently in publications promoting the region as beautiful and full of growth and opportunity».⁸⁶ Wilse oppgir også selv til Anna Rogstad at han skaffet illustrasjoner til «bladene. Denne branchen kom Wilse inn i, og han blev meget benyttet av de store blade i Seattle» (Rogstad 1926:74). I trykksaken *Souvenir* utgitt av Seattle Fire Department 1901, der firmaet *A.B. Wilse Scenic Fotografer* har levert alle prospektene, reklameres det med at «We make a speciality of Furnishing Views for Newspapers and Magazines. We have on hand the largest Collection of Local and Puget Sound Views in the City». Tilbake i Norge publiserer Wilse i 1902 i *Munsey's Magazine*, en illustrert artikkel, der han selv står for både tekst og fotografiske illustrasjoner (se side 237). Artikkelen var trolig en del av Wilses fremstøt for å skaffe seg en internasjonal distribusjon for sine fotografiske illustrasjoner, kanskje ville han reklamere for sine fotografier. Wilse bygde i de første årene i Norge opp et nett av internasjonale agenter for sine fotografier, og skryter av at han i 1905 allerede har en internasjonal distribusjon gjennom bildebyråer/agenter i London, Paris og Berlin (Wilse 1943:40). Tilbake i Norge møtte Wilse en fotografisk bildekultur som verken teknisk eller konseptuelt var på høyde med det han hadde erfart i Seattle. Trolig skal både artikkelen i *Munsey's Magazine* og oppbyggingen av agentnettverket også sees som et forsøk fra Wilse på å finne et internasjonalt marked for sine fotografier, et marked som de første årene ikke finnes i Norge.⁸⁷

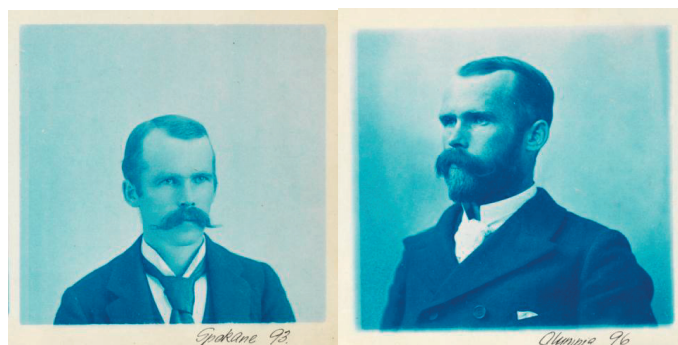
Fotografiets integrering i trykkpressen åpnet nye store muligheter for fotografisk distribusjon og i forlengelsen for fotografiets samfunnsmessige betydning. Edward Curtis ville uansett fått en viktig plass i fotohistorien for sin 30-årige innsats i fotografisk dokumentasjon av Nord-Amerikas indianere. Han ville blitt en berømt arkivskaper. Men det han ville, og som virkelig gjorde ham berømt, var å skape et fullendt fotografisk verk, på trykk, som var det eneste naturlige utstillingsvinduet eller utstillingssalen. Curtis inngikk den

⁸⁶ Carolyn Marr i «biographical note» om Wilse lest 21.10.2013: <http://nwda-db.wsulibs.wsu.edu/print/ark:/80444/xv05483>.

⁸⁷ Anders Beer Wilse 1902: *The wooden wings of Norway: the fine winter sport of ski running, and the Norwegian experts who leap a hundred feet through the air* 4.s. Tekst og bilder av Wilse. Særtrykk av *Munsey's Magazine*, desemberutgaven 1902.

berømte avtalen med Morgan om et 20 binds verk over Nord-Amerikas indianere i 1906. Dette var samme år som vi kan registrere at Wilse, etter noen års arbeid, fikk sitt gjennombrudd som fotografisk illustratør og skildrer av norsk folkeliv/samfunnsliv.

Wilse var ganske nøyaktig 16 år i USA, fra oktober 1884 til oktober 1900. I tre av disse årene, fra høsten 1897 til høsten 1900, var han profesjonell fotograf i Seattle. «Forretningen min gikk fremover med ren amerikansk fart, således at fra å gjøre alt arbeide selv hadde jeg tre fullt utlærte assistenter i stadig arbeide, med en stadig stigende fortjeneste» (1936:122–123). Den økonomiske fremgangen gjorde at han sommeren 1900 kunne imøtekomme hustruens ønske om en tur tilbake til Norge med de tre barna. Høsten 1900 reiste Wilse selv etter. Planen var å tilbringe vinteren i Norge, og returnere til Seattle neste vår. I stedet åpner Wilse fotografforretning i Kristiania 1. mai 1901. Wilses bagasje fra Seattle var en kjennskap til verdens mest fremskredne fotografiske bildemagasiner og noen ideer om hva fotografiet kunne brukes til. Han skal komme til å satse på en bildeproduksjon for et fremvoksende massemarked for reproduisert fotografi, der nordmenn, ikke minst det borgerskapet han selv er del av, blir Wilses «indianere». Neste kapittel handler om Wilses første år som fotograf i Kristiania, om en «ny sheriff i byen» som i løpet av noen få år skal endre de fotografiske spillereglene, og om hvordan denne norskamerikaneren sammen med norske kolleger støver Kristianias gater med skuddklare kameraer.



1890-tallet var Wilses modningsår. Til venstre den unge Wilses selvportrett fra Spokane i 1893. Til høyre en mer myndig utgave i 1896, tatt året før han etablerer seg som profesjonell fotograf i Seattle. Dextra Photo/ Norsk Teknisk Museum.

4 WILSES GENREFOTOGRAFI

Anders Beer Wilse kom tilbake til Norge høsten 1900, etter 16 år i USA. Som Amerika-farer på hjemvisitt i Gamlelandet, brukte Wilse høsten og vinteren på vandring i Kristiania og omegn og fotograferte. Wilse skriver at han «hadde bestemt seg til å få med en samling plater av norsk natur» (Wilse 1943:125). Trolig så han for seg et salg blant den store norske kontingenten i Seattle, men det mest slående ved produktene fra disse fotografiske vandringene er demonstrasjonen av amatørfoto grafen: Wilse synes å fotografere av ren lyst, og eksperimenterer med ulike motivtyper og stiler. De fleste motivene er ulike typer av landskap og landskapsstemninger, som også inkluderer en rekke bylandskap fra Kristiania og Drammen. Mange av opptakene er nokså direkte, iblant snapshot-pregede fotografier. Noen fotografiske løsninger er preget av idealene i det billedmessige fotografi om å fremstille motivet med sterke lys- og skyggeeffekter, som i bildene av Akershus festning og fra båter på havnen. I sum gir bildene assosiasjoner til den kyndige og kultiverte fotoamatøren som jakter motiver med et aktivt sideblikk til samtidens malerkunst.

Fotografen og maleren

I denne bokstavelige tråkkingen i malernes fotspor på jakt etter fotogene motiver, så treffer også Fotografen på Maleren. I sin andre og siste memoarbok skildrer Wilse hvordan han på en av disse tidlige vandringene finner et motiv ved Akerselva, som han beskriver slik «en stille flytende elv med gjenspeiling av røde fabrikkbygninger, mens skinnende snø og blålige iskanter dannet en vakker og malerisk ramme om det mørke vannet» (Wilse 1943:125). Wilse er ikke alene på plassen, motivbeskrivelsen er en introduksjon til den kjente maleren Fritz Thaulow som står ved elvekanten med sitt staffeli. Thaulow får øye på Wilse og ber ham om hjelp til å fotografere strømvirvlene i vannet. Da dette er gjort, ber Thaulow ham om noen andre opptak, og begynner å beskrive et motiv fra Storgaten og ett fra Smalgangen, men blir avbrutt av Wilse: « – Godt herr Thaulow, sa jeg. – Dette kan jeg trygt love Dem, for begge disse motivene har jeg i vesken. Jeg tok dem, da jeg gikk hit!» (Op.cit.:127).

I Wilses selvbiografiske *Norsk landskap og norske menn* (1943) inngår dette i en serie anekdoter om hans møter med og fotografering av kjente norske kunstnere, nasjonale helter som Nansen og Amundsen, og politikere. Av alle bokens anekdoter fra den aldrende

fotografen om reiser, turistfotografering, og omgang med berømte personer, er dette den eneste som utspiller seg før 1905, det året som kan sies å innlede Wilses gjennombrudd som fotograf i Norge. Faktisk foregår dette møtet så tidlig som en gang vinteren 1900 – 01 (trolig januar 1901), bare kort tid etter at Wilse hadde returnert til Norge. Historien forteller om et møte mellom en av Norges mest kjente malere, og en ukjent fotograf på terskelen til en karriere som skal gjøre ham til Norges mest kjente fotograf. Dette lille møtet tegner et motsetningsfylt bilde mellom et fotografi som er en optisk hjelpefunksjon til maleriet, som kan levere motiver til maleriet (jamfør Knudsens katalog med genremotiver for malere), men som nå også imiterer maleriet og til og med konkurrerer med maleriet: «jeg har allerede tatt det!» Dette er kanskje også hva den aldrende og feirede «norgesfotografen» selvbevisst og med fasiten i hånd vil antyde, uten å si det rett frem: Fotografen imiterer kanskje maleriet, men han er ute i sitt eget ærend.⁸⁸

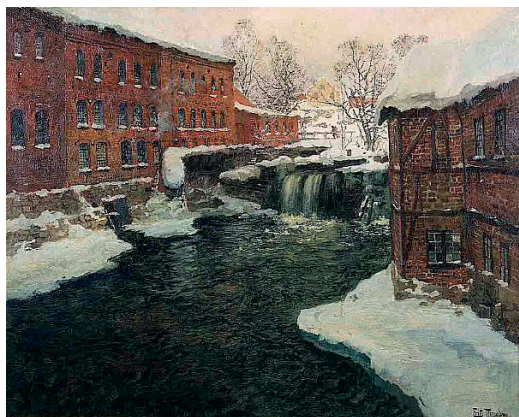
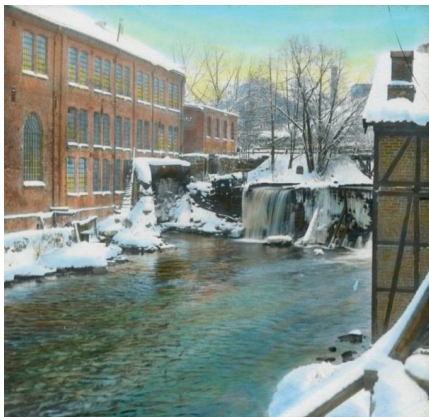
Dette ærendet kunne vært – slik Akerselva som motiv antyder – fotografens realisering av en kunst innenfor de konvensjoner som den gang gjaldt innenfor den første internasjonale retning for fotografisk kunst som i dag er kjent som piktorialismen. Anekdoten beskriver en situasjon der Wilse er den kunstinteresserte fotoamatøren, en figur som opererer innenfor de ideer som denne samme kunstorienterte bevegelsen som for en stor del ble utgjort av bemidlede amatører. Wilse skulle riktignok senere komme til å hevde seg innenfor denne sjangeren. Men samtidig, som vi skal se nedenfor, går Wilse nå raskt i gang med å produsere motiver som til nå hadde vært forbeholdt maleriet – ikke bare eller først og fremst landskap, selv om Akerselva er et eksempel på det, men i praksis omtrent hele Nasjonalgalleriets motivkatalog frem til dette tidspunkt, om man ser bort fra historiemaleriet. Denne eksperimentelle produksjonen gjennomføres i hovedsak slik vi allerede har sett det i Seattle, med et direkte og ukunstlet fotografisk formspråk.

Wilses lille fortelling om den selvbevisste Fotografens møte med Maleren kan leses som et retrospektivt vink om at han allerede i 1900 hadde bestemt seg for å satse på et fotografi som i noen betydninger skulle konkurrere med maleri. Dette kapittelet drøfter en side ved dette, nemlig Wilses utvikling av en katalog med fotografiske bilder som skal kunne konkurrere direkte med malernes og tegnernes illustrasjoner. Arenaen for denne konkurransen var ikke kunsthandlernes vegger, men et område som var samfunnsmessig mer betydningsfullt, nemlig illustrasjoner reproduisert på trykk. I årene rundt 1900 var dette

⁸⁸ Christian Krogh skal for øvrig ha sagt at Wilse var Norges største landskapsmaler. Sitatet er gjengitt i en hyllest i Aftenposten i anledning Wilses 75 års dag. Wilse opplyser selv i samme intervju at ifølge Alexandra Thaulow var Wilse og Thaulows biledsyn så likt «at vi godt kunde si at vi kopierte hverandre» (Aftenposten 6. juni 1940).



Følgende sammenstilling av Wilse og Thaulow er utidsmessig ifølge dateringen av Thaulows bilde. Wilses kolorerte dias er imidlertid ifølge påskrift på lysbilde fra samme sted som Thaulow malte og er kanskje også tatt ved samme anledning. Sammenstillingen illustrerer uansett hvor tett fotografer og malere fulgte hverandre. Ovenfor Wilse: Akerselva, Bentse Brug, 1901. OB. Y1037, Oslo Bymuseum. Under til venstre: *Akerselven ved Bentse Bruk. Hvor Thaulow malte*. Håndkolorert lysbilde på glass 82 x 82 mm. DEX_W_00001. Dextra Photo/Norsk Teknisk Museum. Til høyre: *Mill scene av Fritz Thaulow*, fra Missouri Art Museum, USA, iflg. tekst fra ca. 1885–90. Kilde wikipedia lest 14. februar 2014: http://no.wikipedia.org/wiki/Fil:Frits_Thaulow_-_Mill_Scene.jpg.



fortsatt et område der det håndgjorte bilde dominerte. Riktignok ble fotografi stadig oftere reproduisert som fotografi, det vil si som fotografiske representasjoner av konkrete landskap og bestemte personer, men nær sagt alle illustrasjoner på trykk som involverte ideer, følelser, stemninger eller var av narrativ karakter var forbeholdt kunstnerne.

Dette kapittelet vil beskrive hvordan Wilse tar genremaleriets «formel» som utgangspunkt for utvikling av en katalog med bilder som han selv kaller «Genere», og som i moderne språkbruk kan kalles en fotografisk illustrasjonskunst. Dette innebærer en utvikling som går på siden av (om slett ikke upåvirket) av utviklingen innen piktorialismen. Som vi var inne på i forrige kapittel, så følger ikke Wilses fotografiske utvikling den etablerte kunsthistoriske modellen for fotografiens utvikling i denne perioden, der den innflytelsesrike Alfred Stieglitz' utvikling fra piktorialist til en type modernistisk straight photography er den kjente internasjonale referansen. Dette har selvfølgelig å gjøre med at Wilse er en kommersiell fotograf, han produserer fotografiske bilder og ikke kunst. Wilse er heller ikke alene om ikke å passe inn i et utviklingsskjema med den kunstfotografiske utvikling som rettesnor. I perioden omkring århundreskiftet «spenner» fotografiet seg i mange retninger, ikke minst innen amatør- og profesjonelt fotografi, og ofte i kombinasjon. Både den danske fotografen Peter Elfelt (1866–1931) og Wilse selv er eksempler på det siste.⁸⁹ Mens Elfelt synes å være periodens fotografiske overflødigthorn, som retter kameraet i alle mulige retninger og på alle tenkelige måter, synes Wilses satsing å være mer systematisk. Wilses genrefotografi kan leses som et program som han forfølger over år for å skape et moderne kommersielt billedmessig fotografi. I sin kommersielle satsing viderefører Wilse den frie motivsanking fra sine streiftog, men produksjonen utvides og systematiseres i forhold til opptaksteknikker og motivtyper. Selve gjennombruddet synes først å skje etter fem års arbeid fra Wilses side (i alle fall på trykk), og i disse årene forsøker han seg på litt forskjellig typer fotografi. Første delen av dette kapittelet skal forsøke å redegjøre for hvor fotografien sto i Norge 1900, og Wilses forretningsstrategier for å bygge opp en ny fotografforretning i landet. Den andre delen skal ta opp Wilses forsøk på å ta opp og tilpasse genremaleriets bildeformular i en ny fotografisk illustrasjonskunst.

⁸⁹ Danske Peter Elfelt er ved siden av Wilse trolig nordisk fotografis viktigste overgangsfigur omkring 1900. Elfelt er nærmere omtalt i neste kapittel, side 137–138, der jeg drøfter Wilse som gatefotograf.

New kid in town

Ikke lenge etter møtet med maleren Thaulow, ble norsk-amerikaneren Wilse konfrontert med spørsmålet om han skal bli i Norge og satse som fotograf i Kristiania.⁹⁰ Det er trolig hans kone Helen som overtaler ham til å selge forretningen i Seattle, og i stedet satse som fotograf i Norge. 1. mai 1901 etablerer han seg som fotograf i Nedre Slottsgt. 13 i Kristiania (Rogstad 1926:77). Ved denne kursendringen og konfrontert med et helt nytt marked må Wilse ha stilt seg spørsmålet om hva slags fotografiske tjenester han ønsket å satse på.

I folketellingen for Kristiania i 1900 var det 65 personer som opplyste at de var fotografer. Disse var trolig i hovedsak fordelt på de 47 fotograffirmaer som er registrert i adressekalenderen for samme år (Erlandsen 2000:179). Innbyggertallet var snaut 250.000, mot Seattles drøyt 80.000 på samme tidspunkt. Forholdstallet mellom registrerte fotografatelierer og innbyggertallet var dermed nokså likt, dog med en noe større fotografetthet i Kristiania. Kristiania var en langt større by enn Seattle, men Seattle var på dette tidspunkt i mye hurtigere vekst og del av en langt større økonomi, og fotografen Wilse har trolig opplevd Norge på flere måter som hengende etter i utviklingen. I USA hadde Wilse opplevd å se en fotografisk bildepresse vokse frem før århundreskiftet, og hadde levert bilder til trykksaker, magasiner, til og med til dagsaviser. Så langt var ikke utviklingen kommet i Norge.

Det fotografiske «levebrød» i Norge var på den tiden nesten ensbetydende med portrettfotografi i atelier, ispedd enkelte eiendoms- og bedriftsdokumentasjoner. Man kan gå ut fra at de fleste av de registrerte 65 fotografene i Kristiania på en eller annen måte var involvert i portrettfotografi. I utgangspunktet syntes derfor ikke mulighetene å være store for den som ønsket å leve av en type «fri» fotografisk motivproduksjon, slik Wilse hadde lagt et visst grunnlag for i Seattle. Noen få, som firmaet Knud Knudsen i Bergen, hadde spesialisert seg innenfor turistfotografi med produksjon av landskapsprospekter. Men regelen var at den profesjonelle fotograf arbeidet innenfor rammen av en bestillingssituasjon der kunden, oppdragsgiver, var den som definerte hva slags bilde som var ønsket. Et stykke på vei gjaldt dette også turistfotografiet, selv om det her lå en langt større frihet for fotografene til å definere og prøve ut nye motivformuleringer. Det tradisjonelle turistprospektet som fotografisk handelsvare var imidlertid omkring århundreskiftet på vei til å bli utkonkurrert av rimelige masseproduserte trykk, først og fremst postkortet.

⁹⁰ I utgangspunktet synes ikke dette å ha vært i Wilses tanker. Bill Andrews, som møtte Wilse mot slutten av hans liv, har i samtale uttrykt at han trodde Wilse på slutten angret på at han ikke satset i Amerika.

I alminnelighet synes flere fotografer, ikke bare prospektprodusenter som firmaet Knudsen i Bergen, å ha følt sin profesjon truet i disse årene. Noen av fotografene følte det som en reell trussel at industrialiseringen skulle automatisere fotografifremstillingen fullstendig, mens andre fryktet at teknologiske forenklinger og amatørfotografi skulle undergrave og fjerne kundegrunnlaget for det profesjonelle fotografi. Fagfotografenes Forening ble stiftet i 1894.⁹¹ Fra 1898 til 1903 utkom uregelmessig *Meddelelser fra Fagfotografernes Forening* (etter hvert *Fotografiske Meddelelser*) under redaksjon av Worm-Petersen. I en usignert artikkel om «Fagfotografens fremtidsutsigter» innleder forfatteren (trolig redaktør Worm-Petersen):

Efterhaanden som fotografien er drevet hen til at blive, hvad vi har kaldt *allemands eiendom*, har spørgsmaalet angaaende fagfotografernes fremtidsudsigter blusset høiere og høiere op og brænder nu med en flamme, større end nogensinde. Ængstelige for hva der vilde ske, har fagfotografene paa forskjellige maader søgt at møde den fare, som de troede at se i udviklingens følge, en fare som desværre til dels er bleven undervurderet, men som ogsaa til fagets skade hyppig er overdrevet (Fotografiske Meddelelser No. 6-7 1901:53).

Diskusjonene i *Fotografiske Meddelelser* gir et godt bilde av hvordan fagfotografene rundt 1900 følte seg både presset og så muligheter i den teknologiske utvikling. Deler av klagene handlet om industrialiseringen av det som frem til 1880-årene hadde vært et håndverk, der fotografen fremstilte både de fotografiske negativer og kopipapiret selv. Truslene i dette var flere. Hovedproblemet var at fotografi var blitt så enkelt at det kunne utføres av «alle», uten opplæring. De etablerte fotografene fikk dermed konkurranse både fra en nesten helt ny type fotografer, amatørerne, og fra selvlærte fotografer som tilbød dårlige produkter til underpris. Kvalitetsnormer og prisgrunnlag ble undergravd.

Amatørene fotograferte selv i stedet for å kjøpe fotografens prospekter. Til gjengjeld kunne de få det fremkalt og kopiert hos fotografen, men her opplevde de etablerte fagfotografene ny konkurranse rundt århundreskiftet fra nye bedrifter som spesialiserte seg på fremkalling og kopiering, foruten «gratisportretter». I tillegg begynte amatørfotografer fra århundreskiftet å selge sine motiver billig til reproduksjon i bøker og magasiner. En annen trussel var de nye billige fotografiske reproduksjoner i form av postkort og andre trykk som undergravde fotografens marked for salg av fotografiske kopier: «Etsinger og lystryk

⁹¹ Fagfotografenes organisering og utvikling er beskrevet hos Roger Erlandsen frem til 1940 (Erlandsen 2000).

oversvømmer markedet i form af mapper eller brevkort og sølvaftrykkene kjemper forgjæves mod de billige trykmetoder» (Fotografiske Meddelelser No.4 1901:34).

Noen av fotografene følte det som en reell trussel at industrialiseringen skulle automatisere fotografifremstillingen fullstendig, mens andre så urealistiske muligheter i teknologiens fortsatte fremgang. Løsningen som oftest foreskrives er å høyne fotografiet som håndverk og som kunst. Det er flere innlegg om og hvordan fotografiet, i motsetning til amatørfotografiet, kan være kunst i *Meddelelser fra Fagfotografernes Forening 1898-1903*, både fra foreningens egne medlemmer og sakset fra utlandet.

Friluftsfotograf

Så hva gjør Wilse? Vi har ingen direkte kilder til Wilses vurderinger av denne situasjonen, men har i intervjuer og ikke minst i hans negativprotokoller en nokså sikker kilde til hva han *gjør*. Det som umiddelbart er mest slående, er imidlertid hva Wilse ikke gjør. I Seattle hadde Wilse hatt store inntekter på tjenester som portretter og blåkopiering. I Kristiania er han ukjent, og har ikke de samme kontakter med offentlige etater. Han er trolig heller ikke interessert i å fortsette med slikt reproarbeid. Det mest alminnelige fotografiske produktet, det profesjonelle atelierportrettet, velger han også nærmest helt bort de første årene. Her er den største konkurransen, dessuten vil Wilse ikke stå i atelier. Wilse satser nærmest på alle mulige måter på fotografering utenfor atelieret, noe som i noen tilfeller innebar å flytte atelieret ut på location. Han vil ut og fotografere, vil bli «friluftsfotograf», som han selv kaller det.⁹² Det omfatter det første året et seriøst forsøk på å etablere seg som skipsfotograf, enkelte oppdrag med eiendoms- og bedriftsdokumentasjon, og en fortsettelse av de samme fotografiske vandringene som da han møtte Thaulow.

Negativprotokollene viser at produksjonen ikke er så stor det første året som Wilse driver fotografforretning i Norge. Den lave aktiviteten i 1901 har sannsynligvis en del å gjøre med å forberede oppstart av ny forretning og salg av den gamle i Seattle. Salget må også ha gitt ham en økonomisk sikkerhet i en overgangsperiode. Wilse har imidlertid noen fotografiske oppdrag i 1901, tilsynelatende også ett allerede i desember 1900. I tillegg

⁹² Wilses egentitulering som «Friluftsfotograf» (I Seattle «Scenic Fotografer» – stavingen skyldes antagelig at Wilse vil markere sin norske bakgrunn) er oftest knyttet til Wilses praksis som turistfotograf og produsent av turistprospekter, altså Wilse som fotografisk «friluftsmaler», se for eksempel Erlandsen (Erlandsen 2000:239). Flere enn Wilse titulerte seg iblant som «friluftsfotograf», for eksempel fotografen Solveig Lund. Som det fremgår av min argumentasjon, mener jeg benevnelsen kan tolkes enda videre og mer spesifikt *fotografisk* – som et ønske om å drive et «øyeblikksfotografi» utenfor atelier.

fortsetter han å streife rundt i Kristiania og omegn for å gjøre fotografiske opptak. Ut fra motivene er det ikke mulig å skille motivene til Wilse som «turist» fra hans virksomhet som nyetablert fotograf i Kristiania, det er med andre ord ikke mulig å skille amatørfotografen fra den profesjonelle fotografen. Det er fortsatt en variert blanding av rene stemningslandskap, naturstudier, direkte beskrivende opptak, bilder av vedkjørere og tømmerkjøring, bylandskap, kjente bygninger, estetiske studier av parklandskap, serier med opptak av unge menn og kvinner på ski og akende på kjelke, reportasjeliknende serier fra skirenn og hopprenn i Konnerudkollen og Holmenkollen, unge piker som poserer på ski og på kjelke, og en lang rekke studier av egne og andres barn i lek og aktivitet. Denne motivsankingen, i praksis altså allerede fra høsten 1900 og frem til våren 1902 omfatter motiver fra området Kristiania og Drammen. Det første halvannet året reiser Wilse med andre ord ikke mye, men beveger seg og fotograferer mye i og rundt Kristiania. Dette er imidlertid motiver som det er vanskelig å se at Wilse har noen avsetning for, det synes snarere å være investeringer i et reproduksjonsmarked for fotografiske illustrasjoner som Wilse ser må komme.

1902 synes å være det første året med full drift i forretningen.⁹³ Dette året er volumet i bildeproduksjonen ifølge negativprotokollene oppe i ca. 1.485 opptak. De neste tre årene er volumet i underkant av tusen, inntil det i 1906 gjør et byks til drøyt 2.000 fotografiske opptak årlig, som skal bli et slags middeltall for produksjonen til langt opp i mellomkrigstiden (da Wilse eller kanskje helst hans sønn og kompanjong Robert tar i bruk Leicaformatet og rullefilmens produksjonskapasitet).⁹⁴ Tallene indikerer også at det store gjennomslaget kommer etter 1905, og at de første fem årene representerer en oppbyggingsperiode frem mot Wilses gjennomslag i offentligheten som den store «norges-fotografen». Dette stemmer også godt med det bilde som tegner seg når man undersøker Wilses gjennomslag på trykk (se kapittel 6 og 7).

Wilses fotografiske satsing sett gjennom hans negativprotokoller

En viktig kilde til Wilses fotografiske strategier er hans egen ordning av opptakene etter typer motiver i negativprotokollene. Disse protokollene synes først å være opprettet et drøyt år etter oppstart av forretningen. De er imidlertid tilbakeført, for «Hovedprotokollens» del helt tilbake til oktober 1900. Wilse har trolig ført dato og sted eller bildetittel fortløpende på

⁹³ I følge negativprotokollene synes forretningen å komme i gang for fullt først i 1902, men dette kan bero på feilføringer ved at negativprotokollen synes å være først begynt ført i 1902 eller 1903.

⁹⁴ Basert på Nasjonalbibliotekets (Galleri NOR) registrering fra Wilses negativprotokoller. Tallene her er litt for høye år for år, pga. manglende datering for en del fotografier som derfor går igjen som treff gjennom flere år, men synes ellers riktige nok.

negativkonvoluttene (slik han delvis fortsatte å gjøre), ellers hadde han ikke kunnet holde rede på informasjonen. Sannsynligvis har han også tidlig sortert negativene som fire opptaksserier, slik de fordeles på fire protokoller når han begynner å føre registre over de fotografiske platene. Selve nummereringen synes først å komme omtrent samtidig med at Wilse begynner å føre protokoll over opptakene. Dette synes å ha skjedd en gang i 1902–03.⁹⁵

Når Wilse begynner å føre registre over sine fotografiske opptak, fordeles disse på fire ulike serier: «Hovedprotokollen» (uten navn), A-serien, B-serien og C-serien. Alle protokollene – og dermed den ordning de innebærer – synes å ha blitt etablert omtrent samtidig. Hovedprotokollens motivområder er i hovedsak topografiske opptak og genreopptak. De to øvrige protokollene A og B samler i hovedsak bestillingsopptak, mens C-protokollen samler skips- og maritime opptak. Hovedprotokollen representerer Wilses hovedsatsing som fotograf, og samler hans (mer eller mindre) frie produksjon av opptak av motiver ment for salg. Først skal vi imidlertid kort presentere de øvrige katalogene for å se på fordelingen av type oppdrag hos Wilse de første årene.

A-protokollen inneholder de første årene opptak for bedrifter og private. Typiske opptak er eiendoms- og bedriftsdokumentasjon. Det er relativt få opptak per år,⁹⁶ og den går fra 1905 over til å bli en protokoll over Wilses portretter over kjente norske menn og kvinner. B-protokollen er i beskrivelser av arkivet angitt som bestillingsprotokollen. B-protokollens første innføring er datert 17. mai 1902 med *Havundersøkelses Conference ombord Isbjørn*, trolig et bestillingsoppdrag. Totalt er det 90 opptak i 1902. I 1903 øker opptak i B-protokoll til ca. 300, som noenlunde er snitt for opptak de neste ti årene. Det er en svak økning fra 1906 (som kanskje svarer til en omlegging eller justering i forhold til A-protokollen) frem mot 1912/13, deretter kraftig nedgang under verdenskrigen.⁹⁷ Det er uklart hvorfor Wilse i en periode har to bestillingsprotokoller.

⁹⁵ Nummereringen er gjort fortløpende, men med en veksling mellom opptak fra 1900, 1901 og 1902, for eksempel er negativ nummer 2 datert februar 1902. Dette kan tolkes som at både nummerering av de første opptakene og opprettelse av negativprotokoll skjer samtidig en gang i 1902, kanskje så sent som vinteren 1902–1903.

⁹⁶ A-protokollen starter desember 1900, kun ett bilde (Tidemands Gamle Gaard Oslo Desemb. 1900), fortsetter i 1901 med 12 Samson Möller Bryllup Uranienborg Kirke April 20de 1901, deretter 15: Nationaltheateret fra Stortingsgaden mai 6te, Foss Skole mai 25de, en serie på 12 fotografier med eksterior og hovedsakelig interiører fra Victoria Hotel 21. juni, 2 opptak fra Georges Samsons Landsted i september, 27 opptak av ulike rom i Slottet i november og desember, totalt 52 opptak. I 1902 blant annet serier fra Holmenkollen Turist Hotel, Kroken Granitbrud, Lilleborgs fabrikker, Heestrand Sverige Granite Brud, en serie fra kirkene i Christiania og Fram Expeditionen, totalt 103 opptak. Fortsetter med i 1903: 66, 1904: 119, 1905: 10. Herfra endrer protokollen karakter til å bli et register over Wilses portretter av kjente nordmenn. I 1906: 37 (inkl.en lengre serie med Edvard Grieg og en kortere med Bjørnstjerne Bjørnson), 1907: 124, 1908: 27, 1909: 99, 1910: mange.

⁹⁷ Opptak i B-protokoll: 1902: 90, 1903: 291, 1904: 290, 1905: 273, 1906: 355, 1907:175, 1908: 326, 1909: 410, 1910: 322, 1911: 360. 1912: 602 (tallene hentet fra protokoll frem til og med 1906, videre er tallene hentet fra Galleri NOR og ikke korrigeret for eventuelt tomme felter i protokoll).

Skipsfotograf

C-Protokollen omfatter Wilses fotografiske opptak av skip. Wilse opplyser selv at det første han satset på som fotograf i Norge var marinefotografering. «Det første jeg tok fatt på var å fotografere marinen på alle måter, og ruteskibene i full fart» (Rogstad 1926:77).

Marinefotograf blir Wilse allerede i mai 1901, samme måned som han åpner fotografforretning i Kristiania. I 1901 tar han 178 opptak av skip på Kristianiafjorden. Karrieren tar imidlertid ikke helt av, de neste ti årene er det ca. 50 opptak i året, for deretter å bli enda færre. Trolig har Wilse feilbedømt markedet for skipsmotiver. Han holder likevel et visst tak i motivområdet, og for ettertiden utgjør skipsfotografiene en viktig del av Wilses Norges-beskrivelse, som i dag er bevart på Norsk Maritimt Museum.⁹⁸

Et økonomisk fundament og en avsetningskanal for motiver finner Wilse året etter, når han i mai 1902 starter som postkortfotograf. Disse opptakene registreres i Wilses Hovedprotokoll. Hovedprotokollen inneholder 43 opptak fra høsten 1900, 147 opptak i 1901 og hele 1.435 opptak (alternativt 1.086) i 1902.

Postkortfotografen

Hovedprotokollens økning til drøyt 1.000 opptak i 1902 skyldes i hovedsak at Wilse i mai 1902 starter en karriere som reisende postkortfotograf. Denne postkortfotograferingen er ut fra de bevarte negativer særlig fokusert på byer i Sør-Norge, og dette stemmer også med Wilses opplysning til Rogstad: «Så var det landskaper til bruk for brevkort. Jeg gjorde kontrakt med et dansk hus om å levere bilder fra alle våre byer, og dette gav meg anledning til å se litt av landet» (Rogstad 1926:77). Det danske hus er trolig Peter Alstrup Kunstforlag i København, som også hadde filial i Kristiania.⁹⁹ Peter Alstrup Kunstforlag ser ut til å ha vært det eneste danske firmaet på det norske postkortmarkedet. Firmaet opprettet avdeling i Norge i 1900, og utga mest fotografiske postkort, og særlig fra byene (Ulvestad 2005:125).

Wilses reiser som postkortfotograf med båt, jernbane og på sykkel kan vi følge gjennom dateringene i hans negativprotokoller. Det begynner med at Wilse i mai og juni 1902 gjør sine første reiser nedover sørlandskysten med båt fra småby til småby. Flekkefjord,

⁹⁸ C-Protokoll: 1901: 178 opptak (litt usikkert hva som er overgangen 1902 – 1903, her valgt side 223), 1902: 56, 1903: 33, 1904: 94, 1905: 152, 1906: 44, 1907: 59, 1908: 94, 1909 – 1911: 161, hvorav ca 100 i 1909 (trolig), resten ant fordelt på 1910 og 1911, 1912: 37, 1913: 27, 1914: 36, 1915 – 1916: 0, 1917: 10, 1918: 27, 1919: 9, 1920: 62, 1924: 1, 1926: 6, 1928: 22, 1931: 46, 1932-1950: 136. I følge siste protokollnummer 1298 opptak.

⁹⁹ Takk til Tom Bloch-Nakkerud for å ha gjort meg oppmerksom på Alstrup Kunstforlag. I 1907 gikk Alstrup Kunstforlag konkurs, og den norske beholdningen og dens rettigheter ble solgt til Oppi Kunstforlag i følge Ulvestad (Ulvestad 2005:125).

Grimstad, Arendal, Risør, Kragerø, Sandefjord, Larvik, Tønsberg, Skien, Brevik, Porsgrunn, Holmestrand, Horten og Sandefjord blir trålet for severdigheter. Senere samme sommer og høst blir også byer på det sentrale Østlandsområdet besøkt og fotografert på samme måte: Drammen, Halden, Sarpsborg, Fredrikstad, Moss, Hamar, Gjøvik og Lillehammer. Videre ble det også turer til Ålesund, Molde, Kristiansund og Trondheim. Motivene er overalt sentrale gater og torg, kirker, fremtredende bygninger, museer, oversiktsbilder, parker og naturstemninger.

De ulike byprospektene skiller seg noe fra Knud Knudsen og Axel Lindahls tilsvarende motiver fra de foregående tiårene. De kontaktkopierte fotografiske kopier som frem til nå hadde vært turistfotografenes salgsartikkel ga en detaljrikdom som ikke var mulig i postkortets lille format og delvis svært simple reproduksjon. Detaljrikdommen og det større formatet støttet opp under de store panoramautsiktene. Det lille postkortet i grovt, dårlig trykk synes hos Wilse og andre ofte å ha blitt utnyttet til mindre utsnitt fra den lokale parken, gaten osv. Muligens tilsiktet synes Wilse på det beste å utnytte denne ulempen til å produsere postkortmotiv som skildrer småbyens fortrinn på måter som estetisk kunne assosieres med tidens kunstoffografis bruk av uskarphet, tekstur og volumbehandling i forenklede stemningsfulle komposisjoner. Mange av Wilses opptak fremstår imidlertid som en nokså skjematisk samlebandsproduksjon av motiver, typisk for den tidlige fasen av postkortmanien da nesten ethvert serveringssted skulle ha sitt eget kort.¹⁰⁰

Wilse gjør i 1902 også sine første fotografiske ekspedisjoner til Vestlandet, en i juli og senere en i september. Den første turen går over Filefjell på sykkel, ned til Hardanger og til Bergen, videre med båt sørover kysten og tilbake til Kristiania, med stopp for fotografering i kystbyene. Dette første møtet med Vestlandet produserer noen få større landskapsprospekter, og en rekke by- og kystprospekter, men ellers er det påtakelig hvordan visse typer landskapsmotiver er fraværende hos Wilse. Turen over Fillefjell resulterer i noen motiver med vei og høyfjell, og enkelte opptak fra Tyin, men ellers er høyfjellet som (sommer-) motiv nokså fraværende. I Wilses fotografering kommer høyfjell som landskapsmotiv først senere. Likedan er de mektige fjord- og fjellprospektene i tradisjonen etter Knudsen og Lindahl stort sett fraværende, ikke bare som postkortmotiv, men også som opptak til Wilses arkiv. Wilse tar noen få slike, for eksempel ett fra Stalheimskleiva (NF.W. 01444) og noen mindre vellykkede fra Nærøyfjorden og Odda, men denne type landskapsprospekt skal hos Wilse først komme i et større omfang når han begynner med cruisebåttrafikken i 1905.

¹⁰⁰ Det fotografiske prospektkortets gjennombrudd er beskrevet av Ulvestad (Ulvestad 1988: 49–59 og Ulvestad 2005).

De manglende fjord- og høyfjellsmotiver kan forklares med at de fotografiske platene spares til bymotivene som han skal levere. Turen over Fillefjell går på sykkel, glassplater er tunge, og det er begrenset hva han får med seg av bagasje. Samtidig gjør han faktisk en god del opptak som ikke er rettet mot Alstrup Kunstforlags bestilling på byprospekter. Men disse kostbare opptakene (målt i glassplatenes vekt) følger en annen interesse enn de tradisjonelle turistmotivene innenfor prospektradisjonen. Snarere kan de sees som en fortsettelse av Wilses fotografiske opptak fra sine streiftog vinteren 1900–01, der landskapet sees og behandles som stemninger og sjangermotiver, med kvernhuset, setra, utløa, menneskene og dyr som motiv i bygdlandskapet. I tillegg resulterer møter med arbeidende bønder, fiskere, barn og andre underveis i en rekke opptak, for eksempel klippfisktørring, hesjing, seterliv med geitemelking og setesdøler på gaten i Kristiansand. Slike opptak har hos Wilse allerede fra og med føringen av Hovedprotokollen i 1902 fått sin egen kategori; «Genere».

Wilses «Genere»-katalog

Parallelt med sitt arbeid som postkortfotograf arbeider altså Wilse med oppbyggingen av en katalog med fotografisk genremotiver, eller det vi i dag ville kalt fotografisk illustrasjonskunst. «Genere» er Wilses egen betegnelse, hentet fra hans Hovedprotokoll. Dette er en ganske radikal satsing. Som vi skal se fra fotografenes egen utstilling i Kristiania 1900 nedenfor, så var det en sjanger som knapt fantes på dette tidspunktet i Wilses direkte utførelse. Det virker heller ikke som Wilse har stor avsetning på disse motivene de første fire årene, men han satser like fullt. I første omgang skal jeg gi en beskrivelse av motivspekteret i hans illustrasjonskunst.

Wilse sorterer sine negativer tematisk i Hovedprotokollen, som dermed fungerer som en enkel motivprotokoll.¹⁰¹ I første omgang er dette bare to hovedgrupperinger. Den største gruppen er topografiske opptak som plasseres under steds- eller områdenavn, som Kristiania, Drammen, Sørlandet, Jæderen osv. Her finner man i de første årene Wilses postkortopptak, men ikke bare disse. En god del by- og landprospekter og andre motiver arkivert topografisk, grenser til den andre hovedgruppen, som er «Genere». Den første innføringen her dukker opp allerede på side 16 i protokollen, med motiver fra 1902 og 1903. I tillegg er motiver allerede fra oktober 1900 og fremover typiske for Wilses genremotiv. «Genere» er altså allerede fra det tidspunkt negativprotokollene blir ført, en del av Wilses fotografiske satsing.

¹⁰¹ Wilse fører først opplysninger om sted, dato og eventuell bildetittel på negativkonvoluttene. Negativene sorteres før de skrives inn i Hovedprotokollen og gis nummer. På denne måten kan Wilse operere med en ordning av de fotografiske opptakene på tema innenfor en løpende nummerering. På toppen av hver side i Hovedprotokollen påføres emne eller sted.



Lørdagsvask i barneværelset. Wilse bruker de første årene mye familien og venner som modeller i sin produksjon av fotografisk illustrasjonskunst. Det er sannsynligvis Wilses egne barn, Abby, Willie og Robert vi her ser, i en scene der barn og voksne er instruert til å holde posisjonene i en litt lang eksponering, synliggjort i en liten bevegelsesuskarpheit i Roberts ansikt i badebaljen. Scenen er sikkert ekte. Wilse har trolig kun eventuelt flyttet på delscener og personer for å få frem de ulike momentene som vask, tørking og hårbørsting i en trekantet pyramide som fremstiller lørdagsvaskens ulike scener. Slik er det blitt en fortettet fortelling, som samtidig fremstår som ekte med alle detaljene, som for eksempel tørkleet på lampen som Smith i 1937 husker: den var der for å skjerme lyset for det minste barnet som måtte legge seg først. Som et arrangert «øyeblikksbilde» gir det et glimt fra en alminnelig lørdagsvask – fortettet og komponert som en liten, anonymisert, fortelling. Dermed er det også et vellykket genrebilde. Wilse: *Lørdagsvask i barneværelset* 8. mai 1904. Svart/hvitt nitratnegativ 12 x 9 cm. Protokollnummer NF.W 2910, Norsk Folkemuseum. OB.Y1460 hos Oslo Museum.

Den første samlede genreinnføringen kommer i 1902, omtrent samtidig som Wilse ser ut til å ha påbegynt føringen av negativprotokollen, og omfatter en samling på ca. 100 motiver. Denne innføringen begynner med (Wilses egne titler i kursiv) *Navnet i Bjerken* (viser ung kvinne ved bjørk), fortsetter med *Blomsterpiken* (liten pike plukker blomster i blomstereng), *Blomsterpiken ved Grinden* (ung kvinne ved grind), *Hjertet i Bjerken* (et voksent par ved en bjørk). Denne serien med slike iscenesatte motiver omfatter flere bilder, noen tatt ved samme sosiale anledning eller utflukt. Modellene på bildene er trolig personer fra Wilses egen familie eller omgangskrets i det høyere borgerskap i Kristiania. I den samme innføringen finner vi også motiver som *Juledagsmorgen hos den syke* (kvinne ved barn i seng) og *Saa tender Moder alle lys og ingen Krog er mørk* (Kvinne tenner lys på juletreet, barna rundt), der motivene antagelig er hentet fra Wilses eget hjem og med hans egen familie i «rollene». Det samme er kanskje tilfelle med to andre motiver i samme innføring; *Sypikens Juleaften* (ung kvinne bøyd over symaskinen) og *Ungkarens Juleaften* (enslig mann). Andre bilder viser *Skipike* (ung borgerlig kledd kvinne på ski), *Kjelkeakning 5 paa en* (fem barn på en kjelke) og *Skiløper*. Den siste er en liten gutt på ski, i protokollen navngitt som Wilses sønn Robert.

Blant de første bildene i samme innføring finner vi også motiver som *Laksefiskeren og hans kone* (eldre par som sitter og ordner et garn), *Laksefiske i Hardanger* (fjordscene med båt og fiskere), *Nordlandsjagt*, *Nissen paa taket* (landsens gutt ifølge klærne på gresskledd tak), *Settesdøler* (en byscene med tre setesdøler i tradisjonelle drakter), *En lun gammel fisker* (eldre fisker sittende på en tønne på bryggen i Bergen), *En tigger paa Veien*, *Høst gammel Kone* (eldre kvinne som sitter og hviler i onnen), *Kornet slaaes gammel Kel* (eldre kar krumbøyd over sigden), *Gjeten melke* (pike som melker geit på en seter), *Et fiskerpar* (mann og kone som speider utover, bakgrunn retusjert bort). Flere av bildene i denne første samlingen av genrebilder hører til blant Wilses senere mest kjente og brukte fotografier. I 1903 kommer en ny innføring på rundt 200 «Genere»-motiver. Blant disse finnes forsøk på humoristiske bilder som *Napoleon paa St. Helena* (mann sittende på en liten sten ute i vannet). Andre motiver viser *Erende for Mama*, *Pike og Hundevalp*, *To Lam*, *Turister paa Sæteren* (kjøper melk?), *Fra Kystbyens Dampskibsbrygge* (en gruppe konverserende menn), *Gjeterguttene*, *Gjet*, *Den gamle Fisker*, *Stæren er kommet*, *Pløining*, *Lodsbaat*, *Pike med kaffekvern*, *Kreaturene ved Grinden*, *To piker ved Gjerdet*, *Skrepppekone med Strikketøi*, *Kreaturene paa Sæteren*, *Kattepus og Gutten*. Det er også flere atelierliknende portrett. Disse er ikke nødvendigvis tatt i atelier, oppsettet er enkelt med et bakgrunnstepp og en stol. At «Baby» (sønnen Robert) er med i enkelte av motivene i serien *Skreppekaren* indikerer at



Et utvalg fra Wilses katalog med genrefotografer fra 1902 og 1903. Stilt sammen på denne måten fremstår fotografiene som filmstills fra en dokumentar – eller fiksjonsfilm – som ikke ble laget. Wilse kan sees som å forsøke å realisere innenfor fotografi noe man ennå ikke greide å lage innen film, se for eksempel drøftinger i kapittel 5 og 8. Her hentet fra Wilses digitaliserte negativer på Galleri Nor, <http://www.nb.no/gallerinor/index.php>. Norsk Folkemuseum.

Wilse har improvisert et studio hjemme med et bakgrunnsteppe, eller rett og slett en mørklagt bakgrunn. Skrepppekaren er i protokollen navngitt som Olsen. Wilse får ham til å posere for flere motiver, som *En Fattigmansbøn* (se illustrasjon side 121), *I Tanker Gammelen*, *Skrepppekaren røgende*, *Baby tænder piben*, *Tænder piben*. En annen arrangert serie med en yngre mann viser de samme ulike røkescener, samt et par motiver med *Sweater trækkes paa – på skal den*. En liknende arrangert serie viser ifølge protokoll frk. de Flong poserende med racket i slagstilling og tennisball (tilsynelatende i luften), kalt *Lawn Tennis*. Et annet arrangert bilde viser *Avisgutten i kirsebærtiden*, stående hvilende barbent mot en vegg på ett ben, med aviser under armen, tyggende kirsebær. Wilse arrangerer også et motiv med en kvinne sittende lesende under en lampe i mørket, kalt *Ved Lampen*, og ett med samme tittel der Wilse selv poserer som den lesende (NF W 2158 og 2159).

De fleste genreopptakene er imidlertid tatt utenfor atelier. Disse kunne, som vi har sett ovenfor, ha karakter av snapshots av situasjoner Wilse får øye på, men kan også være nøye arrangerte opptak på location. Et eksempel fra 1904 på det siste er Wilses bildeserie *I Kirken* (NF W 2900-2009), der Wilse i et antall opptak viser «konfirmantene» frk. de Flong og frk. Thomsen i ulike posurer, knelende i bønn osv. Motivene kan ha vært tenkt som konfirmantkort eller som illustrasjoner på tro og religion. Et annet eksempel er opptak Wilse gjør en kveld under et ferieopphold, der et par poserer som *Elskende i maaneskinn*. De enkelte opptakene i slike eksempler kan sees både som en serie ulike opptak for å finne den beste motivløsningen for å fremstille en fortelling komprimert i ett bilde, men kan også sees som å nærme seg små bildefortellinger der en historie utvikles gjennom flere enkeltbilder. *Elskende i maaneskinn* fremstår som en slik liten komprimert fortelling i få bilder der vi følger de svermendes aktiviteter i sommernatten.

Mange av Wilses opptak dekker så vidt mange sider ved en tenkt hendelse, at de kan settes sammen i ettertid til bildeoppslag som gjennom flere bilder forteller om ulike sider ved for eksempel tømmerhugst eller påsketurens gleder. Dette gjøres med flere av Wilses bilder fra de første årene, når de først for alvor brukes i bøker fra 1906 og fremover. I en annen serie kalt *Sorg* med Johanne Mosling fra sommeren 1904, kan opptakene sees både som ulike måter å visuelt fremstille sorg på (ved graven, sittende, på en benk osv.), men kan også sees som en bildefortelling om sorgens stadier. Andre eksempler på motiver i 1904 er *Veltilfredse Griser sovende*, *Trosten i Snaren* (på sort bakgrunn), *Stemning paa Landet* (bilde av saueslaktning), *Laaven* (viser innkjøring på låven), *Ved Brønden Heste vandes*, *Furutop*, *Furugren*, *Høstdag Bygdevei*, *En Krøltop* (se s. 138), *Matende Ænderne*, *Hundehode – Irish Setter*, *Robaat i svær*

Sjø, Avisgutter røkende, Kyllinger, Gamlen steller i stand Ljaaen, Gamlemor med Strikketøi, Fyr ved solnedgang, Kystparti med bølger og Furutre Stemning .

Samlet tegner Wilses genrekatalog et slags visuelt følelsesregister i fotografiske motiver for Kristianias borgerskap de første årene på 1900-tallet. Det er ikke så ulikt slik man kan finne det i glimt i tidens malerkunst. I bredde er det likevel snarere samtidens litteratur som ville by på sammenlikningsgrunnlag og utfylling. Motivvalg og gjennomføring spenner fra det helt banale motiv (*To Lam, Trosten i Snaren*) og stiv posering, for eksempel *En Fattigmansbøn*, til de nesten genialt fangede snapshot (som *Settesdøler* og *En Krøltop*). Noen av disse motivene er lett fattbare, eller eier en universalitet, som barnemotivene. Andre igjen uttrykker motiver eller topoi glemt i dag, som *Sypikens Juleaften*.¹⁰²

Denne fotografiske eksperimenteringen fortsetter. Wilses satsing på «Genere» øker de nærmeste årene, og omfatter i årene 1905 til og med 1910 nesten 1200 innføringer. I tillegg blir fra 1905 «Vinter» skilt ut som en egen kategori eller genre i protokollen, et sted midt mellom landskap og genere. Wilses «Genere» fades etter 1910 gradvis ut, kanskje dels fordi det ikke blir noen genre, og dels fordi det rommer de viktigste fotografiske genrene som senere skal utkrystallisere seg. En viktigere årsak er kanskje at et mer spesifikt fotografisk estetisk fortellerspråk utvikles i denne prosessen.

Opptakene nevnt ovenfor og en rekke andre kan vi finne igjen på trykk, men i hovedsak først fra og med 1906, som i mitt materiale markerer gjennombruddet for en ny type fotografiske illustrasjoner på trykk i Norge. Wilses standhaftighet og satsing kan delvis forklares med hans erfaringer fra Seattle, og at han innså at markedet måtte komme. Trolig har han også solgt enkelte motiver, og slik hatt noe positiv feedback på sitt prosjekt. Denne iherdige satsingen sier også noe om amatøren i Wilse, han kan synes nokså besatt av sitt fotografi, og dyrker sin motivjakt langt utover de fleste profesjonelle fotografers rammer og grenser. Slik minner han også om de kunstnerisk orienterte fotoamatører, som på en basis av økonomisk uavhengighet og kulturell skoloring løftet frem tidens internasjonale kunstfotobevegelse. Men hans mål og estetiske preferanser er altså helt andre og Wilses ofte ubehandlede og røffe fotografi på trykk sto, som vi så i forrige kapittel, fjernt fra for eksempel Edward Curtis' fotografiske trykk. Neste kapittel skal drøfte Wilses eksperimentering og

¹⁰² Mottakelsen i Wilses samtid hadde naturligvis en helt annen bakgrunn enn vår, blant annet karakterisert av en stor bildefattigdom og bildesult, godt uttrykt hos etnologen Nils-Arvid Bringeus som i innledningen til sin bok *Bildlore: studiet av folklige bildbudskap* beskriver sin barndoms første møter med katalogenes og magasinenes bilder (Bringeus 1981:2–4). Da Wilse først opplevde sitt gjennombrudd, ble for eksempel *En Fattigmans Bøn* et populært trykk, blant annet som moralsk og estetisk utsmykning på skoler.

utvikling av genrefotografiets røffe og direkte stil gjennom «øyeblikksfotografiet». Dette representerer både spesialiseringen og oppløsningen av det fotografiske genrebildet.

Hvor sto fotografiet i Kristiania i 1900?

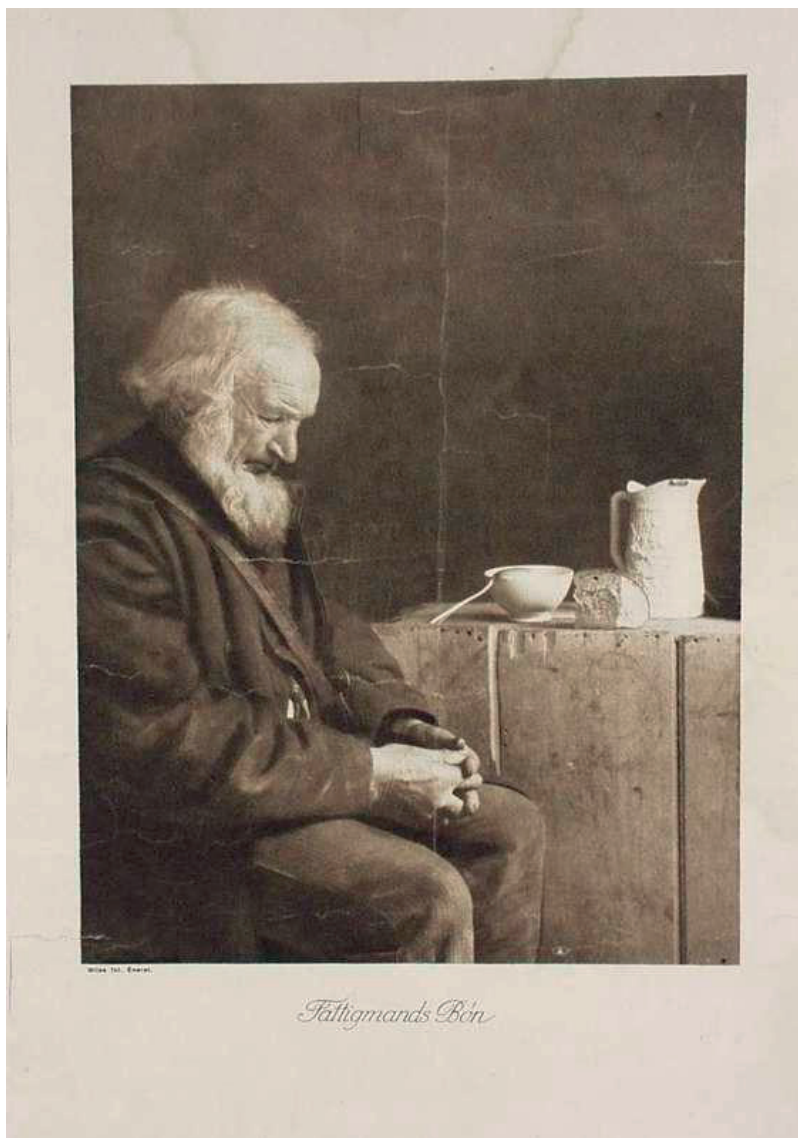
Ovenfor nevnte vi fotografenes bekymring for fremtiden. Det var en blandet holdning. Ifølge fotografen Worm-Petersen var kollegene enten for svartsynte eller for store teknologioptimister. Uroen var ikke ubegrunnet. Som vi har vært inne på tidligere, skulle de teknologiske innovasjonene føre til store endringer. Fotografiet var i 1900 fullt av muligheter: tørrplaten ble stadig hurtigere og den svart/hvite gjengivelsen gradvis følsom for hele fargespekteret, kameraene var blitt forbedret med momentlukker, linseoptikken ble stadig mer lyssterk, kunstig lys i form av elektrisk atelierbelysning og blitzlys ved magnesiumpulver hadde utvidet bruksområdene, forstørrelsesapparatet var blitt vanlig og ga nye fotografiske produkter, lysbildefremviseren ble forbedret med nye elektriske lyskilder, amatørfotografien var i ferd med å bli en massebevegelse ettersom prisene sank, reproduksjon av fotografiske bilder på trykk i bøker, ukeblader og magasiner og postkort var et marked i ferd med å åpne seg og i utlandet hadde man sett at fotografi kunne være kunst. I tillegg var filmen nettopp lansert: Brødrene Lumiere hadde holdt den første offentlige filmvisningen i Paris i 1895.

Fotografien var for mange i 1900 full av muligheter og uoppfylte løfter, mens den for andre skaket i sine håndverksmessige grunnvoller. Innenfor den gamle våtplateteknologien var den et håndverk, der fotografene fremstilte negativer og fotografisk papir selv. Nå var den i ferd med å bli «*allemands eiendom*». Mange fotografer fryktet amatørerne, både i form av konkurranse og for å miste kunder, og de var redd for automatisering, i form av billige reproduksjoner i form av trykk, og hva annet nye oppfinnelser kunne bringe rundt neste hjørne.

Fagfotografenes forening i Kristiania arrangerte fotografiutstilling i Kristiania i november 1900. Den ble høyst sannsynlig også besøkt av Wilse, som da hadde vært i byen om lag en måned. Utstillingen var som den første i sitt slag i Norge en stor begivenhet.¹⁰³ Ifølge Kristiania Dagsavis var utstillingen den største i sitt slag som til da hadde vært arrangert i Norden (Fotografiske Meddelelser No. 7 november–desember 1900:66). Her presenterte noen av landets fremadstormende fotografer seg.¹⁰⁴ De fleste av disse var fra Kristiania, som Worm-Petersen, Nyblin, Hilfling-Rasmussen, Rude, Borgen og Løkke, men

¹⁰³ Da ser man bort fra fotografenes deltakelse i håndverksavdelingen på industriutstillinger, som i Bergen 1898.

¹⁰⁴ Det var 14 utstillere iflg. Norske Intelligenssedler. Dette ser ut til å ha vært 12 fotografifirmaer og 2 reproduksjonsanstalter, det vil si bedrifter som fremstilte fotografiske klisjeer for trykk. Foreningens medlemmer



Fattigmands Bøn, genremotiv tatt av Wilse med samme modell brukt i en rekke motiver Wilse produserer i 1903, blant annet poserende som *Skreppeskaren gamle Olsen*. Det er verdt å merke seg at Wilse brukte modell, og i dette tilfellet også skal ha betalt modellen. Bruk av fotografiske trykk og lysbilder i skolen ble en av Wilses hjertesaker. *Fattigmands Bøn* prydet trolig mange vegger – det finnes i flere samlinger og dukker iblant opp på Finn. Her i en trykt versjon, 32 x 21 cm, som har tilhørt Granlund skole, Lillehammer, nå på Maihaugen, gjenstandsnummer SS-30289. Negativnummer NF.W 02131*B i Norsk Folkemuseums arkiv.

var på landsbasis ca. 100 ifølge Dagbladets referat fra utstillingen, gjengitt i *Fotografiske Meddelelser No.7*, november–desember 1900.

også fotograf Aune fra Trondhjem deltok. Dette var de unge og fremadstormende fotografene, der noen også hadde vært aktive i dannelsen av Fotografenes Fagforening i 1894. Med unntak av gamle Nyblin, så tilhørte de fleste Wilses generasjon.

Utstillingen kan sees som et svar på de utfordringer fotografene selv følte de sto overfor: som en demonstrasjon av fotografenes høye håndverksmessige og kunstneriske nivå, og som en markering både utad og innad av hvor fotografien sto ved århundreskiftet. Fotografenes eget tidsskrift, *Fotografiske Meddelelser*, gjenopprykte stolt all presseomtale.

De mange og detaljerte referatene i landets aviser gir en god beskrivelse av utstillingen, som synes å ha vært dominert av portretter, især av kjente personer. Fotograf Ernst Rude stilte ut portretter av blant annet Bjørnson og professor Waage, fotograf Albert Løkke viste bilder av komponistene Svendsen og Selmer, Hilfling-Rasmussen kunne skilte med assessor Knap, maleren Christian Krogh, kapellmester Halvorsen, skuespiller Fahlstrøm og billedhugger Jacobsen, mens fotograf Borgen hadde to svære portretter av Ibsen og Bjørnson. Om det siste het det at det «vil vække oppmerksomhet da det er tat for kun fjorten dager siden. Det er også præget af Bjørnsons sidste sygdom». Den aldrende fotograf Nyblin kunne på sin side vise ungdomsbilder av Ibsen og Bjørnson, samt portretter av politiets øverste sjefer (han var politiets faste fotograf).

Mens portretter synes å være hovedsaken, så er det også en del landskap og interiører. «Caroline Colditz udstiller en række interiører og friluftsbilleder, hvoraf særlig flere av snebillederne er fortrinlig sager.» Også Rude har ifølge Dagbladet gode interiører og landskap. Noen utstillere viser dessuten kolorerte fotografier. Dagbladet nevner spesielt Elisabeth Børresen og dessuten fotograf Bjørklund som viser «et pastelbillede over fotografi». Forstørrelser var en viktig sak på utstillingen. «Det som især dominerer, er de mange prægtige forstørrelser; i den retning har omtrent alle arbeidet og med held,» skrev VG. Dette omfattet blant annet et portrett i helfigur av en gardeløytnant i legemsstørrelse fra Hilfling Rasmussen, kommentert i Ørebladet 16de november. Worm-Petersen, på dette tidspunkt foreningens formann, stilte med et 4 til 5 meter langt panoramabilde, som viste Karl Johan fra Nationaltheateret til Stortinget, samt et «stort interiør fra Trondhjems domkirke, hvor helheden og detaljerne var lige udmærkede». Worm-Petersen viste også frem sin spesialitet lysbilder, samt kolorerte fotografier på glass som dekorasjon. Fotograf Rude stilte ut «forøvrigt mange udmærkede bromidforstørrelser, som i fagmæssig henseende er mønsterværdige», skrev Aftenposten. Alle sitatene her er hentet fra *Fotografiske Meddelelser No. 7 novembe--december 1900*. De mange omtaler fra lokalavisene viser at utstillingen var en landsbegivenhet.

Kunstoffotografi

Karl Anderson fremstår i anmeldelsene som utstillingens mest ambisiøse kunstner, og stiller med en rekke genrebilder og landskap som ifølge referatene synes motivmessig og teknisk å oppfylle alle krav til piktorialistisk kunst. Piktorialismen, eller billedmessig fotografi som det senere ble oversatt med i Skandinavia, var som nevnt den første internasjonale kunstfotobevegelsen. Den hadde sitt tyngdepunkt mellom ca. 1890 og 1910, og var i 1900 fortsatt på vei opp til sitt høydepunkt. Aftenposten understreker at Karl Anderson er den eneste som «i nævneværdig grad har inndladt sig på eksperimenter (...) som giver et indtrykk af de glimrende kunstneriske effekter, som fotografiens forskjellige fremgangsmaader aabner adgang til at udnytte». Aftenposten nevner

«saakaldt 'gummitryk', der lader fotografierne fremtræde som de fineste raderinger eller kulltegninger», videre «bromidforstørrelser (...) der med illuderende virkning imiterer fotografurver. Der er et par billeder, bl.a. 'En landsskomager' og 'I slaatonnen', som man aldrig vilde tro var direkte fotografier efter naturen, hvis man ikke vidste det». (Videre nevnes) «genrebilleder og studier i kultryk i forskjellige farver, sepia, ros, blaat og forskjellige toner af grønt». (Aftenposten 15de november 1900, etter Fotografiske Meddelelser)

To «reproduktionsfirmaer», Wilh. Scheel & Co og Alfr. Helheig, viste «flere hundred billeder fra bøger, tidsskrifter og vittighedsblade», ifølge Forposten 16de november 1900. Fremvisningens formål var trolig å vise kvaliteten på reproduksjonene hos de norske klisjéfremstillerne, som de første årene hadde vært nokså dårlig. Å ha en egen avdeling for reproduisert fotografi demonstrerer kanskje samtidig en åpenhet for hvilken retning fotografi skulle utvikle seg i. Selv om anmelderne ikke har problemer med å skille fotografi og trykt fotografi, så indikerer reproduktionsfirmaenes deltakelse at reproduisert fotografi fortsatt var en *fotografisk* nyhet. Samtidig demonstrerer deres deltakelse kanskje en usikkerhet omkring hvilke fotografiske teknikker som definerte fotografi. Et særtrekk ved fotografien i tiden er nærheten mellom fotografi og trykk, der ulike fotografiske trykkteknikker særlig var populære innenfor tidens fotografiske kunst. Ett av kriteriene på kunst var for mange en høyt oppdrevet overflatebehandling som skulle skille det kunstneriske fotografi fra et ordinært fotografi.

Noe av det slående i beskrivelsene er følelsen av et fotografi som i noen grad leter etter seg selv, eller i det minste etter ulike former for salgbare fotografiske produkter. Flere av utstillerne viste kolorert fotografi. Forstørrelser, i form av kolossale meterforstørrelser, var viet stor plass, dette var også en nyhet som følge av kombinasjonen av forbedrede

gelatinemulsjoner og introduksjonen av forstørrelsesapparatet. Anderson viste frem fotografier som var utført i ulike trykk (gummitrykk), samt ulike former for innfarget fotografisk trykk, som man «aldri vilde tro det var direkte fotografier etter naturen, hvis man ikke vidste det». Samtidig viste han også fotografier som på forbløffende vis imiterer trykk, men er fotografier. Andersons kunstfotografier i edeltrykk ved siden av utstillingene til klisjéanstaltene Wilh. Scheel & Co og Alfr. Helheig illustrerte nærheten og de uklare grensene mellom fotografi og trykk innenfor det nokså nylig utvidede rom for fotografisk reproduksjon.

Utstillingen viste hva fotografene nå kunne. Dette kan kanskje sammenfattes i stor portrettkunst, av både gammelt (retusjert) og nytt (uretusjert) merke, og forbløffende eksempler på fotografiens muligheter for å fremstille forstørrelser, både som utstillingseffekter og som veggkunst.¹⁰⁵ Videre demonstrerte den at det også fantes norske fotografer som i alle fall med hensyn til bruk av teknikker kunne produsere fotografisk kunst på høyde med det man så internasjonalt. Noen av utstillingens landskaper, som Colditz' «friluftsbilleder», var trolig ikke så ulike de som Wilse samlet på sine vandringer rundt i Kristiania på dette tidspunktet. Utstillingen viste også genrebilder, men disse var av et annet slag enn Wilses i hovedsak ubearbeidede fotografi, med unntak av negativretusj iblant for å forsterke detaljer, for eksempel snø og himmel. Andersons genrebilder er «kunst» etter tidens standard, mens Wilses ukunstlede genrefotografi er nærmere den fotografiske standard som skal karakterisere mellomkrigstidens reportasjefotografi. Wilse kan sies å kople fotografi og trykk på en mer moderne måte: i stedet for å lage fotografiske trykk, så fotograferer han for trykk. Det er mulig at det i en tid med relativt dårlig trykk også var et poeng å produsere så skarpt og uretusjert som mulig for å unngå at noe som i utgangspunktet var kunstnerisk bearbeidet og «uskarpt», ble enda mer diffust.

¹⁰⁵ *Norske Intelligenssedler* 17de november 1900 sammenfatter det slik:

«De fleste fotografer nu synes at have en eller et par specialiteter. *Worm-Petersen* tager et rundskue og et interiør af en bygning som ingen anden (...) *Hilfling-Rasmussen* er den elegante salonfotograf med et vist realistisk tilsnit, som røber sig i hans fortræffelige karakterhoveder. Han vil fotografere folk som de er, og han gjengiver hver mindste rynke i Chr. Kroghs ansigt, og tager ikke væk assessor N.N.s vorte ved øyet. Der er over *Hilfling Rasmussens* arbejder en kræsen enkelhed, der staar i modsætning til *Karl Andersons* stærke effekter. Hr. Andersons afdeling er flot og broget, fotografier i gummitryk, genrebilder, studier i kultryk i forskellige farver, blaåt, rosa, grønt, alt i alt en malerisk og righoldig udstilling, som vil faa mange beundrere.

Fotograf *Bjørklund* har sin force i smaa nette fotografier, frk. *Colditz* i interiører fra stuer og haver, *Alb. Løkke* i sine platinabilleder, hvoraf han paa udstillingen har en del aldeles udmærkede. Fotograf *Borgen* er overmaade heldig med fotografier i akvarelfarver, og hr. *Rudes* udstilling viser den omhyggelige og solide kunstner.

Mellem de unge staar veteranen *Nyblin* ikke tilbage. Alderen har ikke taget paa hans evne til at tage manden paa kornet, en egenskab der er han til stor nytte som politiets faste fotograf. Endnu bør forbryterne skjælve for hans skarpe øine, som speider efter hvert lidet træk i deres lumske fjæs.

Paa reproduktionens omraade møder *Scheel* og *Heleig* med førsterangs arbeide, og *Elisabeth Børresens* kolorede fotografier gjør stor virkning.»

Genremaleri

Wilses idé med å produsere fotografiske genrebilder er radikal nok: det innebærer ideen om å lansere en fotografisk «sosial» kunst (i den helt enkle betydning som samfunnskunst). Dette representerte både i norsk og internasjonal sammenheng et nytt viktig skritt i utbredelsen av fotografien innenfor populærkulturen. Det representerte samtidig et historisk skjæringspunkt mellom høykunst og lavkunst, der fotografi om få år skulle forskyve den male- og tegnekunst som på dette tidspunkt dominerte reproduksjonsmarkedet (se kapittel 6). Dette skjer parallelt med, som utstillingen demonstrerte, samtidige internasjonale forsøk på å etablere fotografi som kunst. Innenfor denne kunst var genremotivene også svært viktig. Wilses mål var imidlertid ikke kunstfototidsskriftene eller en plass ved siden av maleriet eller Karl Andersons fotografiske genrebilder på galleriveggen. Men genrebildet som mønster og formel var viktig også for Wilse.

Begrepet genre var velkjent i Wilses samtid. Begrepet «genre» betegnet rett og slett motiver fra hverdagslivet. Salomonsens store illustrerede konversationsleksikon (København 1897) formulerer det som: «det Fag inden for Malerkunsten, der fremstiller Tildragelser og Situationer fra Menneskelivet i al Almindelighet.»¹⁰⁶ Genremaleriet var i Norge og Norden den bildetypen som var mest populær blant publikum i andre halvdel av 1800-tallet, og xylograferte reproduksjoner av genremotiver fylte de illustrerte magasinene. Til Norden og Norge kom det på 1800-tallet, der det ble en sentral genre ved siden av historiemaleriet, portrettet og landskapet. Storhetstiden for denne stilarten i Norden var andre halvdel av 1800-tallet, men inn på 1900-tallet synker genren i kunstnerisk anseelse som en stein (Madsen 1988:79). Carl Lemche definerer i 1868 genremaleriet som «lifvsbild», der såvel «lifvets mindre sider» som store og gripende øyeblikk er egnede motiver (Carl Lemche 1868, etter Bengtsson 2000:35). Den samtidige kunsthistorikeren Lorentz Dietrichson avviser på sin side «lifvsbild» (genre humain) som for bredt, og vil skille ut en historisk og en litterær-mytisk genre som to undergrupper. Hans genrebegrep med betoning av det «som oppfångar och återger alla lifvets flyktiga moment» (merk den fotografisk fargede terminologien) (Dietrichson 1870, etter Bengtsson 2000:44) er likevel bredt nok. Wilses eget «genere»-begrep tilsvarer i denne diskusjonen det videste genre-begrepet, alle typer av «lifsbilder», der både livets mindre sider og dets mest gripende og avgjørende moment kunne skildres. Dette

¹⁰⁶ I sin helhet: «det Fag inden for Malerkunsten, der fremstiller Tildragelser og Situationer fra Menneskelivet i al Almindelighet, altsaa i Modsætning til Portrætkunsten, der skildrer bestemte Individier, og Historiemaleriet, der til Genstand har bestemte Begivenheder, hvis Eksistens enten er historisk virkelig eller har sin Realitet gennem nøje udformede Forestillinger i Religion, Myte etc.» (Holck 1897).

begrepet kunne – på 1800-tallet såvel som vi så ovenfor hos Wilse – også utstrekkes til å omfatte blomsterbilder, bilder av små søte dyr, og for eksempel bildet av fuglen i snaren. I løpet av de to siste tiårene av 1800-tallet blir norsk og nordisk malerkunst både mer realistisk og ofte mer «fotografisk», og behandles av kunsthistorien under andre merkelapper enn genremaleri, uten at det ifølge Bengtsson er noen større forskjell på motivkretsen (Bengtsson 2000).

Genrefotografi

Fotografiske genrebilder er ikke nevnt hos Salomonsen, og vi så det omtalt som både noe kjent og samtidig eksperimentelt og nytt på fotoutstillingen i Kristiania. Hanne Holm-Johnsen påpeker i sin gjennomgang av norsk og nordisk piktorialisme at begrepet «kunstnerisk» om fotografi først dukker opp i svensk *Fotografisk Tidsskrift* fra 1898 og fremover, og i det danske *Tidsskrift for Amatørfotografer* fra 1904–05 (Holm-Johnsen 2010:11).

I presseomtalen ovenfor så vi at kunstnerisk fotografi både som begrep og som praksis også var tidlig kjent i Norge. Genremotiver dukker også opp når den norske zoologen og amatørfotografen Robert Collett (1842–1913) i 1903 gir ut en kunstmappe med reproduserte fotografier av natur, landskap og folkeliv. Hans lite bearbejdede fotografier skiller seg imidlertid ut fra Karl Andersons tungt bearbejdede kunstneriske trykk, og Collett er trolig vår fineste og mest originale fotokunstner på dette tidspunktet. I hvilken grad han er piktorialist er omdiskutert, men han har utvilsomt kjent og forholdt seg til internasjonalt fremstående fotografiske kunstnere (Svendsen 2007:50–59).¹⁰⁷ Fotoutstysrleverandørfirmaet Nerlien skal noe senere etablere «genre» som en sentral klasse i sine amatørfotokonkurranser. «Genre» var med andre ord forløperen til senere tiders «dokumentarfotografi» så vel som til ymse varianter av malerisk kitsch, og var et kjent og aktet begrep omkring 1900.

I Norge var foreningen *Amatørfotografen* i virksomhet mellom 1888 og 1907. Trass i at den på det meste hadde nesten 100 medlemmer synes den (med unntak av foreningens siste formann grosserer Thomas Blehr hvis arkiv er i Preus museum) å ha etterlatt seg få spor

¹⁰⁷ Enkelte av Colletts genremotiver synes like inspirert av Thomas Bewicks xylografer fra rundt 1800 som mye annet. Sammenlikn blant annet Bewicks og Collets upretensjose idyller fra dyrelivet, for eksempel fra grisebingen, som er omslagsbilde på Colletts første kunstmappe. Thomas Bewick (1753–1828) var britisk tegner, xylograf og ornitolog, berømt for sine xylograferte illustrasjoner av fugleliv og folkeliv i en rekke bokutgivelser omkring 1800. Bewick er i stor grad tilkjent æren for å ha fornyet tresnittkunsten med xylografiet, og ga slik et vesentlig grunnlag for oppblomstringen av en illustrert presse på 1800-tallet. Zoologen Collett, som også tok mange av fotografiene til sin bok *Norges fugle*, kjente helt sikkert Bewicks arbeid, for eksempel hans illustrerte *British Birds* (der Bewicks motiv fra grisebingen dukket opp som vignett). Se for øvrig Johanne Seines Svendsens magisteravhandling *Fotografen Robert Collett* (2007) om Norges første fotokunstner. Illustrasjoner fra *British Birds* og det nevnte grisemotivet er for øvrig gjengitt i boken *Lysten og Hemmeligheten* (Bjorli og Guttormsgaard 2004:82–83).

(Holm-Johnsen 2009). Norske fotografiske kunstnere rundt 1900 synes derfor sjeldne. Både den profesjonelle fotografen Anderson og amatør fotografen Collett må ha vært nokså ensomme med sine forsøk som fotografiske kunstnere i Kristiania. Dette kan naturligvis skyldes mangel på kilder.

Internasjonalt var betegnelsen «pictorial» vanlig innenfor miljøer i England og USA som på slutten av 1800-tallet forsøkte å utvikle et kunstnerisk fotografi. Men i Skandinavia synes betegnelsen først å bli introdusert av den svenske fotografen Henry B. Goodwin, som i 1914 skrev at «Termen bildmässig åsyftar nära ett alster (dvs. «frembringelse, produkt») av målarkonsten (...) det anslutar sig til piktorialist, den bildmässig skapande» (etter Gange 1999:8). Hanne Holm-Johnsen skriver om introduksjonen av billedmessig fotografi i norsk fotografi i katalogen *Kunst eller Kitsch?* at piktorialismen i Norge og Skandinavia først fikk et bredt nedslagsfelt da den var på vikende front internasjonalt, det vil si fra omkring 1920 (Holm-Johnsen 2011). Tilsvarende kunstfotografiske miljøer som utviklet seg i Storbritannia gjennom andre halvdel av 1800-tallet med Henry Peach Robinson (1830–1901), etterfølgeren Peter Henry Emerson (1856–1936) og en Francis Meadow Sutcliffe (1853–1941) synes vi altså å ha fått først et par tiår etter århundreskiftet i Norge, etter at den sosialt elitistiske amatør- og kunstfotobevegelsen hadde gjennomgått en omfattende demokratisering. På 1920-tallet forsøker både norske profesjonelle fotografer og amatører seg som fotografiske kunstnere, som regel gjennom amatør fotografenes foreninger, der Oslo Kameraklubb etablert 1921 ble den viktigste arenaen (Mortensen 1946).

Andersons demonstrasjon av kunstfotografiske teknikker på utstillingen i 1900 (og de tydeligvis informerte kritikken av hans bilder) viser likevel at kontakter fantes til den internasjonale kunstfotobevegelsen som i årene omkring århundreskiftet hadde et høydepunkt. Innenfor det sosialt elitistiske britiske amatør fotografmiljøet som gjennom hele andre halvdel av 1800-tallet hadde eksperimentert med å produsere fotografisk kunst, var genre helt fra starten en selvfølgelig motivtype, med maleriet som forbilde. Et av litteraturens mest siterte fotografiske bildeeksempler er Henry Peach Robinsons *Fading Away* fra 1853. Det viktigste målet for disse miljøene var å etablere fotografi – for alle kanskje ikke på høyde med maleri – men i alle fall som en bildende kunstart. Bildene ble vist i gallerier og salonger på linje med maleri, og ble etter hvert også reproduert i disse bevegelsenes tidsskrifter og bøker som fremragende eksempler på fotografisk kunst. Etter oppfinnelsen av autotypien ble det viktig for disse kunstfotografene å distansere seg fra den fremvoksende bruk av fotografi til å illustrere magasinenes reportasjer – og trolig også fra de nye horder av fotoamatører.

Avgjørende for Wilses satsing på en fotografisk massekunst var oppfinnelsen av autotypien, som muliggjorde en mekanisk reproduksjon av fotografiet på trykk. Uavhengig av denne type reproduksjon, var genrefotografi av ulike typer et utbredt populærmotiv på billige visittkort i de mer industrialiserte land, men noen tilsvarende produksjon av betydning har så vidt jeg vet ikke nedfelt seg i norske arkiver. Eksempler på forsøk på slike motiver finnes likevel, som det kjente bildet i Bergensfotografen Marcus Selmers (1818–1900) arkiv av en gategutt trukket inn i studio og utstyrt med en fele.¹⁰⁸ Genrefoto ble imidlertid aldri noen genre i norsk fotografi. Knud Knudsen forsøkte seg, som vi så i kapittel 1, men ble henvist til å sette opp en salgskatalog med genremotiver som forelegg for malere. En del av forklaringen var både manglende visningsmuligheter og den begrensede distribusjonen av fotografi som fotografisk salgsvare. 1800-tallets britiske amatører viste bildene i utstillingssalonger innenfor rammen av de britiske amatørfotografklubbene.

Fotografenes utstilling i Kristiania 1900 viste at i alle fall én profesjonell fotograf hadde spesialisert seg på kunstnerisk genrefotografi. Dette betød en vektning av det maleriske, slik vi så det i beskrivelsen av Andersons genrebilder fra utstillingen over. En liknende eksklusivitet kommer til uttrykk når det i en notis i *Fotografiske Meddelelser* meldes at Anderson har vært på en reise rundt i landet og sikret seg en samling genreopptak. Da ser man for seg Andersons opptak som eksklusive opptak og utgangspunkt for kunstferdige genrefremstillinger, som kunne reproduseres og henges på vegg, presenteres på en utstilling eller presenteres som fotografisk kunst på trykk i et magasin. Innenfor et slikt univers er Anderson på et vis lik både fotografen som er henvist til å levere maleren det fotografiske forelegget, og samtidig «fotomaleren» som med grafisk utstyr bearbeidet forelegget til det viktigste av alt i det kunstfotografiske univers på dette tidspunkt, nemlig et «bilde». «Picture» var ifølge biografen Whelan gjennom hele 1890-tallet nøkkelbegrepet i Alfred Stieglitz' forsøk på å få amerikanske amatørfotografer til å levere ikke bare teknisk perfekte produkter men også det Stieglitz anså som kunst (Whelan 1995:108). «Picture» var kunst. Fotografi var det ikke.

Fotografisk illustrasjonskunst

Karl Andersons motivjakt på den norske landsbygda og hans forsøk på å skape et kunstnerisk genrefotografi var slik i intensjon nærmere Curtis enn Wilse. Et illustrasjonsfotografi lik Wilses ubearbejdede og «streite» genrefotografi synes ikke å ha vært, og var trolig heller ikke,

¹⁰⁸ *Den fattige Musikant* av Marcus Selmer, datert 1850-1860, er gjengitt i Norsk fotohistorie (Larsen og Lien 2007:86).

en del av fotografenes utstilling i 1900. Trolig lå Wilses forsøk med fotografiske genremotiver for nært amatørfotografiet både i stil og i fotografisk praksis til å fremstå som «kunst». Dermed kan Wilses valg litt paradoksalt sees som både å være mer direkte inspirert av samtidig genremaleri som reproduert illustrasjonskunst, og samtidig være mer moderne, eller fremsynt, fotografisk. Det første fordi Wilse kan sees som både å adoptere genremaleriets formel, motivverden og samfunnsfunksjon, og det siste fordi Wilse ikke bryr seg med å legitimere det som (fotografisk) kunst. Wilse gjør ikke som Anderson fotografi til kunst, men gjør snarere kunst til fotografi. Erfaringene fra Seattle og med USAs fremskredne illustrerte presse må ha betydd mye for denne satsingen på et marked og en «kunst» som ennå ikke fantes i Norge.

Wilses genrefotografi skiller seg altså fra Andersons genrefotografier ved at han i hovedsak satser på et kommersielt genrefotografi, et fotografi som kan omfatte negativretusj men ikke tar i bruk kunstneriske bearbeidinger i kopifremstillingen. Det finnes eksempler på det i forstørrelser, men dette er ikke Wilses hovedmål. Wilses estetiske mål er annerledes, et i forhold til Andersons bearbeidede genrebilder nokså direkte og rått genrefotografi, som i ettertid derfor er oppfattet som «dokumentarisk». En mulig enkel grunn til dette er at Wilse tenker reproduksjon som opptakets hovedmål, at han tenker klare og tydelige originaler for trykkoriginaler. Men dette er også Wilses fotografiske stil som han hadde med seg fra Seattle, der hans produkter fremsto på samme måte som svært upolerte i forhold til Edward S. Curtis' mer bearbeidede piktorialistiske bilder. Ovenfor så vi at Wilses satsing også skilte seg markert fra Andersons satsing både i form av mengden opptak, gjennom valg av motiver og gjennom eksperimentering med ulike opptaksstrategier for et profesjonelt «øyeblikksfotografi».

Wilse, som sannsynligvis hadde lært den amerikanske versjonen av denne kunstbevegelsen å kjenne i Seattle, og i alle fall hadde sett det fotografiske illustrasjonspotensialet i amerikansk presse, tar altså et helt annet grep. Han tar ideen om et billedmessig fotografi, det vil si ideene om at et fotografi kunne være noe mer enn en faksimile av virkeligheten, og skaper en kommersiell katalog med fotografiske illustrasjoner. Ideen er ganske radikal, spesielt i Kristiania 1900. Bildebyrået, det engelske «stock photography», ideen om et salgsarkiv med et bredt utvalg av fotografiske illustrasjoner, er på denne tiden knapt i sin begynnelse, i hovedsak som et biprodukt av bildemagasinenes voksende arkiver. Internasjonalt finnes enkeltfotografer, som norskættede Beatrice Tonnesen (1871–1958) som er en pioner i amerikansk profesjonelt fotografi med sin bruk av levende

modeller, og som leverer motiver til magasiner og annonsører.¹⁰⁹ Wilse begynner på en liknende måte å bruke familie, bekjente og andre som modeller for motiver i sin genrekatalog. Wilses tilnærming representerer imidlertid noe annet sammenliknet med Tonnesens utsøkte utvalg av og instruksjon av modeller i atelieret. Wilse flytter både fotograf og kamera ut av atelieret, og blir selv titulert «friluftsfotograf».¹¹⁰ Wilse flyttet opptakssituasjonen ut av atelieret og arrangerte sine opptak på location eller, som han i økende grad skulle komme til å gjøre, komponerte sine motiver genremotiver ut av ulike hverdags situasjoner.

Øyeblikksfotografi

Wilses adopsjon av genremaleriets konvensjoner og motiver skjer gjennom en – i profesjonell norsk sammenheng – relativt ny teknikk: momentbildet eller øyeblikksfotografiet. Dette utgjør på flere måter et brudd med den innarbeidede fotografiske arbeidsmåten. Ikke bare flytter Wilse ut av atelieret, og gjør sine opptak på «location», slik vi så Karl Anderson forsøkte seg på. Wilses genrefotografi innebar også en eksperimentering og utprøving av nær sagt hele registeret av opptaksmuligheter: dokumentariske snapshot, regisserte studioopptak, regisserte opptak med venner og familie, situasjoner fra egen familie og samvær med venner, til og med små forsøk på fotografiske bildefortellinger eller «fotonoveller» finnes i denne delen av hans arkiv fra de første årene. Iblant arrangerer han atelieropptak, men mange av disse er trolig gjort på stedet ved hjelp av et improvisert atelier, med for eksempel en sort duk og kontroll på lyset. Wilse arrangerer motiver, og følger handlinger, og komponerer fotografiske bilder ut av hverdagslivets kjente hendelser.

Bruken av et håndholdt og bevegelig kamera var fortsatt oppfattet som noe nytt og spesielt blant fagfotografene i 1900. I *Fotografiske Meddelelser* blir det referert til som

¹⁰⁹ For mer om Tonnesen se for eksempel nettsiden <http://www.beatricetonnesen.com/2008/01/oshkosh-daily-northwestern-wednesday-september-29-1954/> Her er blant annet gjengitt et intervju med Tonnesen: «As Tonnesen herself put it in an interview with the *Oshkosh Daily Northwestern* in 1954: 'One day we thought up a fine scheme. We would make advertising pictures using live models, which had never been done before.' The idea took off, and Tonnesen and her 'Famous Tonnesen Models' gained nationwide fame. A 1903 advertisement 'Introducing The Famous Tonnesen Models' proclaimed: 'We operate the largest Photographic Print establishment in America.' At the same time, Tonnesen was cultivating a specialty in calendar art. Creating photos of appealing family scenes, as well as more risqué (for the time) studies of beautiful ingenues and glamorous flappers, Tonnesen sold her work not only to advertisers, but also to publishers and artists. A November 18, 1896 article in *The Chicago Daily Tribune* titled 'Ideas for Dull Artists' outlined the various uses of Tonnesen's photos: Advertisers often used them with little or no alteration; publishers often assigned staff illustrators to embellish or paint them using water color, pastels or oils; and independent artists painted from them, capitalizing on Tonnesen's talent for posing and composition, in order to meet the demands of the rapidly expanding art publishing trade. Two of the era's more successful calendar artists, R. Atkinson Fox (1860–1935) and Homer S. Nelson (no dates), who specialized in romanticized depictions of Indian maidens, are among artists known to have painted from Tonnesen's photos» (lest 23.10.2013).

¹¹⁰ Begrepet «friluftsfotograf» er etablert før Wilse presenterer seg, se for eksempel presseomtalen av utstillingen 1900 i *Fotografiske Meddelelser*.

øyeblikksfotografi, momentfotografi (den mekaniske lukker ble kalt for momentlukker) eller eventuelt med det engelske uttrykket snapshot. Små håndholdte kameraer var blitt vanlig på 1890-tallet. Betegnelsen var imidlertid ikke reservert for det håndholdte kamera, slik vi gjerne assosierer et «hurtig» fotografi med. Rundt 1900 var det fortsatt fotografer som foretrakk å bruke objektivdeksel i stedet for mekanisk lukker ved portrettfotografi. En artikkel av Karl Anderson i *Fotografiske Meddelelser* om «Momentfotografering i atelieret» foreslår at fagfotografen skal ta i bruk amatørfotografens bruk av momentlukker (mekanisk lukker) og hurtige plater ved portrettbilder om vinteren i atelieret. På denne måten vil man kunne få naturlige barnebilder, noe som etter Andersons mening ikke kan oppnås ved den tvang som kreves ved de lange eksponeringstider (*Fotografiske Meddelelser* nr. 8 1901 s. 69).

Mot slike nymotens forslag inneholder også *Fotografiske Meddelelser* henvisninger til at eldre medlemmer av Fagfotografenes Forening som har opplevd våtplateperioden, klaget på det generelle forfall som introduksjonen av tørrplaten i 1880-årene medførte. De vektla det kvalitative forbundet med all investeringen, målt i arbeid og konsentrert i ett eller to opptak, som gjorde at resultatet ble helt annerledes enn i de nye opptaksteknikker basert på tørrplatedekningen (som med raskere emulsjoner gled mot snapshotet). Det siste ble et annet øyeblikk, fylt av kontingens der atelierportrettet ikke bare hadde kontroll på gester, bevegelser og blikk som en dyd, men også opprinnelig, den gang filmen var lite lysfølsom, som en nødvendighet for å få et tilnærmet skarpt bilde, uten bevegelsesuskarphet. Denne kritikken ville ikke rammet kunstfotografiets omhyggelig komponerte genrefotografi, men den kunne rammet Wilses ukunstlede «øyeblikksfotografi». Wilse gjorde en dyd ut av det «øyeblikksfotografi» som enkelte av hans eldre kolleger klaget over.

Fotografene hadde naturligvis fotografert ute hele tiden, det var der lyset og landskapet var. Men en bruk av kamera der man utnyttet filmemulsjonens økede hurtighet til rett og slett å «knipse» situasjoner, ble fortsatt oppfattet som ny i 1900. Fra profesjonelt hold ble det nedsettende assosiert med *amatørfotografier*, som ifølge tidens kronikør Emil Smith ble kalt «øyeblikksbilleder» helt frem til årene før første verdenskrig (Smith 1936:211).

Disse betegnelse refererte derfor til ulike sider ved det moderne fotografi, basert på raske filmemulsjoner og mekanisk lukker. Øyeblikksfotografi kunne mer positivt definert bety å ta kamera ut av atelieret og komponere sine fotografiske bilder på virkeligheten, basert på den bevegelse, smidighet, hurtighet som de nye raske emulsjoner muliggjorde. Det var dette Wilse gjorde.

I neste kapittel skal vi se hvordan Wilse med sitt tunge klappkamera utvikler en estetikk og betegnende praksis som skal foregripe mange av Leica-kameraets estetiske

problemstillinger. Gjennom denne skal Wilse i praksis (om ikke alene) komme til å etablere mange av bildeskjemaene for profesjonelt og amatørmessig fotografi i store deler av det 20. århundre. En slik drøfting er mest interessant hvis vi greier å holde fast og synliggjøre det tidsspesifikke ved Wilses fotografi. Her skal jeg derfor i fortsettelsen drøfte slike kvaliteter ved Wilses genrefotografi som et *øyeblikksfotografi*. I motsetning til moment og snapshot, som også kunne vært gode valg, tjener dette også til å markere Wilses nærhet til amatørfotografi: Wilse, lystfotografen, Norges største amatørfotograf.

Hverdagsbilder

Motivene i Wilses genrekatalog er hentet fra hverdagslivet: «Hela världen är en genre, och den skickliga målaren behöfver blott sticka ner handen och taga, för att frembringa de skönaste bilder», skrev Carl Lemche i 1868 (Etter Bengtsson 2000:44). På mange måter er det dette Wilse gjør. Med kameraet som et langt mer effektivt verktøy enn penselen produserer han en omfattende katalog med genre-motiver som i bredde og antall langt overskrider hva 1800-tallets genremaler kunne drømt om. Wilses motivjakt er som genremaleren fokusert på temaer som kan illustrere tidens aktuelle emner så vel som mer tidløse spørsmålsstillinger knyttet til liv og død, og der de to perspektivene kan kombineres desto bedre. Kjærlighet, ung og gammel, julehøytid kombinert med ensomhet (ungkaren), nød (syipiken som må arbeide på julaften), moderne familieglede (bestemor som tenner julelysene), elektrisitet og lesing (Wilse selv ved lampen), sykdom (juledagsmorgen hos den syke), vintersport, spesielt ski og kjelkeakning, som ofte fremstilles med barn eller unge kvinner, som reflekterer tidens opptatthet av barndom og ungdom. Mange av motivene fremstiller scener fra Kristiania-borgerskapets hverdagsliv, og Wilses egen posisjon innenfor dette blir et synlig utgangspunkt for genrekatalogens samtidsbeskrivelse. Slike motiver har i ettertid bidratt til å etablere Wilse som Norges første store dokumentarfotograf, men dette er ikke dekkende for Wilses ambisjon.¹¹¹

Wilse legger ned mye arbeid i «Genere»-katalogen. De rundt 140 opptakene fra 1902 blir fulgt opp med 84 opptak i 1903, 322 opptak i 1904, og frem til og med 1910 totalt 1.725 opptak. Selv sett i forhold til hans samlede produksjon i denne perioden på omkring 13.193 opptak,¹¹² er dette en nokså stor andel. Det er med andre ord en omfattende satsing, ikke minst fordi mange av hans genere-opptak krever planlegging og iscenesetting. I praksis er

¹¹¹ Wilse kan drøftes som Norges første dokumentarfotograf, men da er et bedre utgangspunkt hans første omfattende fotografiske bildereportasjer, se kapittel 8.

¹¹² Søk på Wilse i Gallerinors registreringer fra protokollene gir 13.193 treff for perioden 1900–1910.

andelen også større, fordi grensene er uklare mellom bildegruppene i protokollen. Genre-liknende opptak blir gradvis en viktigere del av landskapsbeskrivelsene, og vintermotiver blir som en subgenre fra 1905 skilt ut som en egen kategori i Hovedprotokollen. Fra 1911 blir antall opptak kategorisert under Genere færre, og opptrer mer sporadisk med noen opptak år for år. På 30-tallet får genre et nytt oppsving, men nå er bildenes karakter endret i retning av en mer nostalgisk og folkløpreget feiring av en norsk folkekarakter. Feiringen av det moderne, med fotografiske fremstillinger av borgerskapets små og store livserfaringer i den tidlige katalogen med «Genere» er borte, og også blikket på for eksempel jordbruket har mer preg av 1930-tallets «Heimat»-kultur. Opptakene hos Wilse katalogisert som Genere og Genre fra 1900 til 1940 omfatter totalt 3.885 bilder.¹¹³

Wilses hovedsatsing på «Genere» skjer altså de ti første årene som fotograf i Kristiania. Nesten halvparten av Wilses genreopptak – 1.725 – er produsert i årene frem til 1910. Det er også en kontinuitet i valg av motiver fra hans første streiftog som fotograf i og rundt Kristiania høsten 1900, til de motivtyper som etter hvert samles under genre, og senere under subgrupper av genre som «Jul» og «Vinter-Genere», etter hvert bare «Vinter». Et par av hans aller første opptak høsten 1900, som *Høstpløining* og *Den flyvende Hollende* dukker senere opp som genremotiv på postkort.

Wilses satsing på fotografiske genrebilder er forståelig, sett på bakgrunn av hans erfaringer med en langt mere fremskredet fotografisk illustrert amerikansk presse. Samtidig er intensiteten i hans satsing forbløffende, etter som han ikke synes å ha solgt så mange slike fotografiske illustrasjonsbilder de første tre-fire årene. Faktisk så synes han å ha kjempet mot forestillinger om hva fotografiske bilder kunne være. Først etter flere års opparbeiding av en fotografisk genrekatalog, skal Wilse oppleve et gjennombrudd med sin illustrasjonskunst. Wilse kan derfor i sin genresatsing sees som en av optimistene i sitt laug: hans satset på et marked som ennå ikke var der.

Wilses eksperimentering med en katalog med fotografiske genrebilder kan sees som et program for et nytt fotografisk «språk», en ny type fotografisk signifikasjon eller meningsskaping. Wilse tenker trolig ikke i slike baner selv, og i alle fall ikke med slike termer, men det er en mulig innfallsvinkel til hva han gjør og utvikler. Wilse prøver å skape en fotografisk illustrasjonskunst, ved å adoptere genremaleriets konvensjoner så vel som dets motiver. Wilse henter sine motiver fra «virkeligheten», tar kameraet ut av atelieret (og

¹¹³ Min optelling i Wilses Hovedprotokoll for negativer viser at han mellom 1910 og 1920 produserer ca. 376 genremotiver. Dette er omtrent like mye som han gjorde tidligere på ett enkelt år, f.eks. 1904. Like lite produseres mellom 1920 og 1930, i alt ca. 427 motiver. På 1930-tallet tar aktiviteten seg opp: Mellom 1930 og 1940 ca. 1.348 motiver som Wilse har kategorisert som «Genre».

atelieret ut i verden) og henter sine motiver fra den flytende kjeden av hverdagshendelser. Det materielle grunnlaget for å gjøre dette er de nye teknologiske oppfinnelser og forbedringer som har muliggjort et mer lysfølsomt, mer bevegelig og mer mekanisk effektivt kamera, i sum muliggjort det som ble kalt «øyeblikksfotografering». Disse to faktorene er en ny form for fotografisk praksis – et bevegelig, «menneskelig» kamera som fortolker omverdenen fotografisk – og som produserer nye virkelighetsbilder, produserer verden som «genre».

Hastighet og bevegelse var tidens tegn. Wilse er på ingen måte alene om å rette kameraet mot nye motivtyper eller bruke fotografiapparatet på nye måter, århundreskiftet er på mange måter karakterisert ved at «det fotografiske» eksploderer. Den danske fotografen Peter Elfelt, som Wilse iblant sammenliknes med, er et godt eksempel på dette. Men mens Elfelt synes å være periodens fotografiske overflødigshorn, som retter kameraet i alle mulige retninger og på alle tenkelige måter, er Wilse snarere en mann med et program. Wilse forfølger sitt genrefotografi over år for å skape et moderne kommersielt billedmessig fotografi. Wilse ser i en norsk (kanskje også nordisk) kontekst ut til å være nokså alene om en slik målrettet profesjonell satsing, hvilket blir tydeligere når vi senere skal se på gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst på trykk.

Wilse gjør med andre ord en form for «program» ut av det som mange beskjefter seg med på denne tiden – å rette kameraet mot «virkeligheten» – og hos Wilse i tillegg bringe den til å bære en påtvunget fortelling. De to perspektivene forenes i det fotografiske bildets potensial for betydningsdannelse og meningsproduksjon. I neste kapittel skal vi se nærmere på Wilses fotografiske eksperimenter med å kombinere genremaleriets formler, spesielt bildetittelen med øyeblikksbildets magi.

5 FOTOGRAFISK SANSING OG SIGNIFIKASJON

Views of ANYTHING, taken ANYWHERE, at ANYTIME
A.B.Wilse¹¹⁴

Wilses adopsjon av genremaleriets konvensjoner og motiver skjer gjennom en – i profesjonell norsk sammenheng – relativt ny teknikk: øyeblikksfotografiet. Dette utgjør et brudd på flere måter med den innarbeidede fotografiske arbeidsmåten. Wilse flytter ut av atelieret, og gjør sine opptak på «location». Hans genrefotografi innebar en eksperimentering og utprøving av nær sagt hele registeret av opptaksmuligheter, til og med små forsøk på fotografiske bildefortellinger eller «fotonoveller» finnes i denne delen av hans arkiv. Iblant arrangerer han atelieropptak, men de fleste av disse er trolig gjort på stedet ved hjelp av et improvisert atelier, med for eksempel en sort duk og kontroll på lyset. Wilse arrangerer motiver, følger handlinger og komponerer fotografiske bilder ut av hverdagslivets hendelser.

Wilses genrekatalog kan sees som et program for et fortellende fotografi. I den grad den fotografiske bildemodellen fortsatt var konkret eller referensiell slik bruken av fotografiske illustrasjoner antyder (dette er uansett en periode der fotografiske bildemodeller er i sterk bevegelse), kan Wilses genrekatalog sees som et forsøk på å bryte med en slik modell og innsette en annen forståelse av fotografisk bildebruk. Wilse kan sees som å ta utgangspunkt i genremaleriets bildeformular, og forsøke å reproducere dette med kameraet som en langt mer effektiv fiksjonsbildeproduksjon. I begynnelsen er det også mange iscenesettelser, mange poserte hverdagsbilder, blandet med snapshot og stemningsbilder eller «impresjoner». Dette er ikke noe klart brudd. Gradvis blir vekten flyttet til øyeblikksbilder komponert direkte på virkeligheten, men det viktige er øyeblikket som estetisk ideal, ikke hvordan det er gjort.

Fiksjoner og fikseringer

De to avgjørende momentene i Wilses genre lest som et usystematisk program, er skapingen av en fotografisk fortelling, en fotografisk meningsproduksjon, og at denne meningsproduksjonen skjer på hverdagens flytende kjede av hendelser. Det første innebærer for Wilse et utgangspunkt i genrebildets formel for metaforisk lesing av virkeligheten, et

¹¹⁴ Slagord i annonse for «WILSE SCENIC FOTOGRAFER.»

utgangspunkt ivaretatt gjennom katalogbetegnelse og tittelbruk. Det siste (tittelbruk) innebærer til en viss grad det motsatte av hva jeg drøftet i kapittel 2 om lesingen av fotografiets to meningsdimensjoner: Å flytte perspektivet fra betrakter av fotografiet til fotografens perspektiv, innebærer å anlegge et estetisk blikk på «virkeligheten» som potensielle serier av ubestemte og bestemte «tegn». Dette skjer for Wilses del i en bestemt kulturell kontekst av modernitet som av kritikere og historikere er definert gjennom sin opptatthet av erfaringene med konstant skiftende (særlig) visuelle inntrykk, og nye former for estetisk omgang med omgivelsene. Øyeblikksfotografi, som amatør/eller profesjonell virksomhet (grensen er flytende hos en Peter Elfelt eller Wilse), er selv et uttrykk for og et fenomen innenfor dette. I drøftingen nedenfor trekker jeg inn noen slike perspektiver for å belyse Wilses utvikling av det fotografiske genrebildet.

Wilse gjør en form for «program» ut av en type fotografiske eksperimenter som mange amatører så vel som profesjonelle fotografer beskjeftiger seg med i disse årene rundt 1900, nemlig å ta «snapshots» av «virkeligheten». Wilse legger til dette genremaleriets formular for å forsøke å få virkeligheten til å bære en påtvunget fortelling. Disse to perspektivene møtes i det fotografiske bildets potensial for betydningsdannelse og meningsproduksjon. Det er muligens også den fotografiske utviklingen i dette skjæringspunktet som til slutt ender genrekatalogen som satsing. I så fall representerer Wilses drøyt ti år med sin satsing på genrekatalogen, på et fortellende fotografi, et materiale for å drøfte en bestemt type fotografisk utvikling, men kanskje også et materiale med mulighet til å drøfte fotografiets grenser.

Det er mulig å lese Wilses genrekatalog som et eksempel på «oppfinnelsen» av et moderne fotografi, i den forstand at det inneholder i prinsipp de viktigste problemer og teknikker som mellomkrigstiden skal arbeide videre med. Wilses genresatsing er på denne måten en slags ekstrem variant, en overdrivelse som ser hele verden (dvs. «Norge») som genre. Den nasjonale hybris er på noen måter en uadskillelig del av Wilses fotografiske utvikling i disse årene.

Et av filosofen Gilles Deleuzes (1925–1995) utgangspunkt i boken *Cinema I* er at hvis den antikke kunstens poseringer (som i den greske skulptøren Myrons fremstilling av diskoskasterens kraft i en stilling av harmoni og balanse) korresponderer med antikkens filosofi, med dens mål om å tenke det evige og allmenngyldige, så kaller moderne forestillinger, virkelighet og vitenskap på en annen filosofi: «When one relates movement to any-instant-whatever, one must be capable of thinking the production of the new, that is, of the remarkable and the singular, at any of these moments: this is a complete conversion of

philosophy» (Deleuze 2009:8). Deleuze skriver ikke om fotografi annet enn i relasjon til film. Men, hvis Deleuze har rett i at film representerer en filosofisk utfordring, så gjelder dette sannsynligvis ikke mindre for fotografi. Det betyr i så fall at snapshotet representerer et brudd og en utvidelse av det fotografiske, beslektet med, men annerledes enn film, og (uten å følge Deleuze over i filosofien) muligens representerer noe fundamentalt nytt. Dette nye kan i så fall sies å ha noe å gjøre med en fotografisk betydningsproduksjon basert på virkeligheten, eksemplifisert gjennom amatørers og profesjonelles nye måter å utnytte øyeblikksfotografiets bevegelse, dets tidsarrestasjon og de nye muligheter for fotografisk meningsproduksjon. Wilses genrekatalog representerer et slags usystematisert forsøk på å bringe virkeligheten i tale gjennom slike nye teknikker. Sentrale spørsmål i dette kapittelet er: Hvordan gjør han dette? Og hvor leder dette i hans utvikling av en fotografisk illustrasjonskunst?

Any-Instant-Whatever og det bevegelige bilde

Øyeblikksfotografiet er også den tekniske forutsetningen for film, i den sammenheng først utforsket gjennom Marey og Muybridges forsøk med hurtige eksponeringer for å «fryse» og studere bevegelse. Gjennom Edisons og brødrene Lumieres apparatutvikling, resulterte dette som kjent med den første offentlige filmfremvisning i 1895. I innledningen til boken *Cinema I* tar Gilles Deleuze opp filmens ontologi (Deleuze 2009). Her knytter Deleuze filmens viktigste utgangspunkt, ikke til tidlige projeksjonsapparater eller ulike former for projiserte illusjoner, men til fremkomsten av det han kaller det fotografiske any-instant-whatever (A-I-W), det fotografiske moment- eller øyeblikksbildet, filmruten som filmens minste bestanddel.

Deleuze gjør med andre ord et stort poeng av det som kunne kalles en økning i den fotografiske reproduksjonens hastighet som overskred evnen til det menneskelige blikk. Deleuzes eksempel er Mareys og Muybridges bruk av sekvensielle snapshot og eksponeringer på 1/1000 sekund for å synliggjøre momenter i bevegelse som øyet ikke kan fange – for eksempel det berømte spørsmålet om hesten alltid har ett ben i bakken. Denne økningen i hastigheten endrer ifølge Deleuze vår oppfatning av og fremstilling av bevegelse. Den modellen som det brytes med, er den klassiske eller antikke modellens fremstilling av bevegelse som ifølge Deleuze er karakterisert ved posering (pose), en form for ideell syntese av bevegelsen fanget i sitt mest ekspressive øyeblikk, stillestående, men likevel uttrykkelige bevegelse. Deleuze fremhever tilsvarende at perioden rundt århundreskiftet er en epoke da man på flere områder kan se et brudd med den klassiske modell for bevegelse, også innen visuelle kunstarter som skulptur, maleri og dans.



Tre opptak med piken. Prot: Genere – Pike med Dukke ved Tønden 6/8 1904. Rødtangen, Hurum. Serien (NF.W 03124, 3125 og 3126) demonstrerer hvordan Wilse arbeider med å kombinere komposisjon og det kontingente – det «øyeblikk av liv» – i øyeblikksfotografiet. Her fra skannede s/h glassnegativer 21 x 16 cm. Norsk Folkemuseum.

Dette skillet i fremstilling av bevegelse gjelder for Deleuze også fotografien allment. Deleuze skiller mellom fotografi med lange eksponeringer, som er avhengig av at den rette poseringen allerede er satt opp, og snapshotet, som skaper bevegelse gjennom any-instant-whatever. Et slikt skille basert på reproduksjonens hastighet minner også om Walter Benjamins lovprising av det tidlige fotografis lange eksponeringer, og den tilhørende klagesang over fotografiets forfall med øyeblikksfotografiet i *Liten fotografihistorie* (1975). Som vi skal se nedenfor, så drøfter Thierry de Duve et vendepunkt i fotografien ikke så ulikt Deleuze, når han skiller mellom tidseksponeringer og snapshot.

Deleuze knytter altså filmens grunnlag til snapshotet. Filmens stillbilde er hos Deleuze et bilde som ikke kan sees før kameraet stopper (eller før det starter som i brødrene Lumieres berømte åpningsscene). Filmen er i seg selv et paradoksalt uttrykk for bevegelse, bygd på snapshots som i seg selv ikke beveger seg. Denne any-instant-whatever er en i filmapparatet vilkårlig (fordi den er maskinell) frysing av et øyeblikk. Multiplisert med 18 (eldste standard) eller 24 bilder i sekundet, rommer filmbildet sin egen bevegelse, det er ingen bevegelse lagt til og det er ingen abstrakt bevegelse mellom et punkt A og et punkt B (før man begynner å sette sammen filmklipp i en montasje). Film er derfor i enkleste form for Deleuze en sammensetning av en rekke any-instant-whatever. Slike «immobile sections of movement», er dens minste enhet. Satt i bevegelse ved hjelp av filmfremviseren oppstår det Deleuze kaller «movement-images which are mobile sections of duration». Film er for Deleuze komponert ut av movement-images og time-images, som han grovt sett knytter til henholdsvis Hollywood-filmens kronologiske narrativ og ny europeisk film i etterkrigstiden med sine eksplisitte brudd med kronologi og en annen utforskning av filmens tid, karakterisert ved ifølge Deleuze: «time-images, that is, duration-images, change-images, relation-images, volum-images which are beyond movement itself» (2009:12).

Øyeblikksfotografiet og den bevegelige fotografen

Snapshotet utvikles naturligvis annerledes for stillfotografiet enn for film. Men kvalitetene i snapshotet og A-I-W binder fotografi og film sammen, også utover sammenfall i teknologi og tid og det generelle argumentet om påvirkning mellom fotografiske medier. Det siste skal jeg berøre kort i forhold til Wilses utvikling av den trykte fotoreportasjen. Som vi skal se i kapittel 8, så er også en form for klipp, tidsforkortinger (eller tidsutvidelser) og montasje noe som øyeblikksfotografiet kan gjøre som en type papir-film. Men først: Hva gjør øyeblikksfotografiet?

Deleuze' begrep Any-Instant-Whatever minner litt om Wilses slagord: Anything-Anywhere-Anytime (A-A-A), et slagord som Wilse delte med flere fotografer i Seattle i andre halvdel av 1890-tallet.¹¹⁵ Wilses A-A-A, eller *Hvasomhelst-hvorsomhelst-nårsomhelst* uttrykker ikke bare Wilses forretningsmessige innstilling, men også noen av øyeblikksfotografiets fortrinn.¹¹⁶ Filmen er en teknisk komplisert produksjon, mens det bærbare kamera er individuelt, et mekanisk opptaksapparat som kan opereres som en forlengelse av sansene. Film krever en form for industriell produksjon, et større apparat, effektene som utvikles, er knyttet til forskjellige konsepter om bevegelse uttrykt i avspilling av 18 eller 24 Any-Instant-Whatever i sekundet, dernest kamerakjøring, klipp (redigering), tidsforkortinger og montasjer. Stillfotografiet eller øyeblikksfotografiet er i sammenlikning nærmest forbrukervarianten av dette, som tillater den individuelle fotografen (fysisk) bevegelighet og en form for fysisk internalisering gjennom at stativet forsvinner, kroppen blir en del av det mobile opptaksstyret og kameraet (billedlig og ofte i praksis) løftes til øyet. Innenfor stillfotografien representerer snapshotet muligheten for individuell produksjon av any-instant-whatever (eller det mer kommersielle anything-anywhere-anytime), der fotografen selv er en del av eller konstituerer bevegelsen. Det som kjennetegner øyeblikksbildet er et bevegelig kamera, løsrevet fra stativet, og med kroppen som en bevegelig tripod. Dette gjelder også i prinsippet Wilses øyeblikksbilder, selv om de fleste bildene trolig er tatt på stativ eller med stativ som støtte for et relativt tungt kamera. Dette bevegelige kamera gir en mulighet for en annen type individuell og intuitiv produksjon av virkelighetsbilder.

John Szarkowski ga i utstillingen og katalogen *The Photographer's Eye* (1966) et forslag til fem estetiske og teknologiske aspekter eller kvaliteter som særpreger en estetisk fotografisk bildeproduksjon. Szarkowskis forslag er ment å karakterisere all fotografisk bildeskaping, men hans fothistoriske beskrivelse og eksemplifiseringer vektlegger i sterk grad den samme fotografiske modernisering omkring 1900 som er Wilses kontekst.

Szarkowskis forslag er at fotografisk utvikling kan sees gjennom fem slike forslag til en tematisering av fotografimediets spesifikke uttrykksregister: 1) *The Thing Itself*, 2) *The Detail*, 3) *The Frame*, 4) *Time* og 5) *Vantage Point*. *The Thing Itself*, eller «virkeligheten» spiller på den fotografiske indeksikalitet, den mekaniske og «sannferdige» gjengivelse, den fotografiske virkelighetseffekt. *Detailjen* er viktig ifølge Szarkowski, fordi fotografen etter å

¹¹⁵ Det fulle slagordet er views of *anything*, taken *anywhere*, at *anytime*, uthevningene er Wilse i annonse for hans firma.

¹¹⁶ Riktignok eksperimenterer man raskt innen filmen med ulike måter å «kjøre» et kamera på, for eksempel ved å feste det til en bil eller gjøre det bevegelig på andre måter, men stillbildekameraet åpner for andre muligheter.

ha forlatt atelieret, ikke kan komponere som maleren, men må velge den betydningsfulle detaljen: «His work, incapable of narrative, turned towards symbol» (Szarkowski 2007:42). *Rammen* er fra Szarkowskis side løftet frem fordi fotografen starter med rammen, mens maleren ifølge ham starter på midten av arket. Bildets ramme, som er det samme som den fotografiske «søkeren», definerer innholdet. Den bevegelige ramme isolerer betydningselementer, og gjennom denne isoleringen etableres nye relasjoner mellom elementene innenfor rammen. Avgrensingen, snarere enn det vide utsynet i det eldre landskapsprospektet, kan sies å bli både et ideal og en teknikk med det nye bevegelige kamera, dømt ut fra Wilse. *Tiden* begrunnes av Szarkowski med at fotografen bare beskriver nåtid, han isolerer et tidssegment, mer subtilt det som Henri Cartier-Bresson kalte «The Decisive Moment». I slike øyeblikk, skriver Szarkowski, ble virkelighetens flytende, skiftende former og mønstre fanget i et øyeblikk av balanse, klarhet og betydning, «because image, for a moment, became picture» (Szarkowski 2007:100). Om det femte punktet, *Vantage Point* som vi kan oversette med kameraposisjon, skriver Szarkowski: «If the photographer could not move his subject, he could move his camera». For å se subjektet klart – iblant for å se det i det hele tatt – så måtte fotografen forlate sitt normale utsiktspunkt. «He discovered that his pictures could reveal not only clarity but the obscurity,» skriver Szarkowski, og legger til at slike bilder, på sin egen måte, kunne sees som ordnede og meningsfulle (Szarkowski 2007:126). Kameraet åpnet nye makro- og mikroperspektiver på virkeligheten, alt fra ørnens fugleperspektiv til motiver fra cellenes liv.

Alle disse fem kvalitetene ved kameraet har å gjøre med oppøvelsen og utviklingen av et fotografisk blikk. Alle fem kvalitetene kan videre sees som en spesiell form for fotografisk signifikasjon eller aspekter ved fotografisk meningsproduksjon. Szarkowskis fem kvaliteter får ikke bare ny betydning når kameraet tas ut av atelier, men de aller fleste av Szarkowskis egne eksempler beskriver et bevegelig kamera.

Szarkowskis fortattede fotohistoriske skisse for å beskrive disse fem kvalitetene unngår ikke bare i stor grad det atelierbaserte og det kunstneriske fotografi, men vektlegger også i forbausende sterk grad fotografiets utviklingshistorie som en vilkårlig tradisjon ut fra selvlærte fotografer. Det er vel sannsynlig at Szarkowski snarere tenkte på en figur som Stieglitz fremfor en som Wilse. Dog, i den grad Szarkowski virkelig har et poeng her, så støtter i alle fall Wilses egen karriere opp om dette poenget. Men mer interessant i vår sammenheng er kanskje at også Szarkowskis korte fotohistoriske beskrivelse av fotohistorisk utvikling gjennom disse fem kvalitetene slipper fotografiet «løs» gjennom moderniseringen av det teknologiske grunnlaget som skjer før og etter 1900.



Wilse: Genere – Fra Kystbyens Dampskibsbrygge 1. Aug. 1903. Motivet minner om en av de tegnede illustrasjonene i humorbladet Trangviksposten, en satire over norske småbyforhold utgitt som søndagsbilag til Aftenposten 1899–1907. En annen bildeserie hos Wilse fra Drammen i 1902 er kalt Trangvik. Wilse mener alvor med sin fotografiske illustrasjonskunst, og samtidig litteratur er kanskje en like viktig bakgrunn som maleri og illustrasjonskunst, selv om de siste er de letteste både å kopiere og å gjenkjenne som inspirasjon. NF.W 02127. Norsk Folkemuseum.

Den «moderne» fotografen i Szarkowskis beskrivelse¹¹⁷ opererer altså med en bevegelig apparatur med en ramme, finner det riktige utsiktspunktet, leter etter den avgjørende detaljen, og til slutt det avgjørende øyeblikk da virkeligheten så å si komponerer seg selv. En slik sammenfatning gir assosiasjoner til mellomkrigstidens berømte Leica-fotografer, til en Henri Cartier-Bresson (1908–2004) som vi ovenfor så var Szarkowskis eksempel. Men også storformatfotografen Wilse med sitt stativ og store klappkamera er øyeblikksfotograf.

Fotoflanøren

En grunnleggende bevegelse for øyeblikksfotografiet er fotografen som en form for vandrende kamera. Kapittel 4 ble innledet med fotografen som på sine vandringer møtte maleren. Flanøren er noe av en klisjé i beskrivelser av det modernes fremvekst, som bilde på et sansende menneske som vandrer gjennom storbyens sanseintrykk. Samtidig er flanøren reell nok også i Kristiania eller i Bergens gater både før og etter århundreskiftet 1900 (Telste 2002). Både litteratur, maleri og ikke minst fotografier gir mange beskrivelser av fenomenet. Flanøren representerer en moderne måte å dyrke de sansemessige gleder på, og særlig synssansen, i møte med et skiftende bybilde. Flanøren representerer et overskuddsfenomen, hun eller han vandrer og dyrker sine sanser av lyst. Flanøren representerer en estetisk bevegelses- og persepsjonsmodell, der særlig synssansen er viktig.

Et kjent norsk eksempel på koplingen mellom flaneri og fotografi er studenten, den senere matematikeren og nordlysforskeren Carl Størmers (1874–1957) fotografering på Kristianias gater med skjult kamera under jakken.¹¹⁸ Kodak og andre utstyrsleverandører forsynte flanørene med kamera. Fagfotografenes blad, *Fotografiske Meddelelser*, inneholder mange vittigheter rundt 1900 om denne «kamerareien» som skremte folk og dyr landet rundt. I noen av disse vitsene var kameraets linseblikk både noe som skremte vettet av folk, og noe som man gjorde seg til for og spilte opp mot.

Dette gjaldt imidlertid ikke bare amatørfotografene. Nordens mest kjente fotografiske flanør var den danske fotografen og filmprodusenten Peter Elfelt (1866–1931). Elfelt¹¹⁹ er i

¹¹⁷ Szarkowski bruker ikke selv uttrykk som «moderne».

¹¹⁸ Størmer var en aktiv amatørfotograf. I 1909 utviklet han sammen med sin assistent Ole Krogness et kamera for å fotografere nordlyset. Størmer organiserte en aktiv fotografisk overvåking av nordlysstrålingen som resulterte i over 40.000 bilder (Grøn 2009).

¹¹⁹ Peter Elfelt åpnet sitt atelier i 1890, opprettet i 1892 sitt store «Stereoscop-Galleri» og ble fra 1901 «Kongelig Hoffotograf». Elfelt gjorde det første filmopptak i Danmark i 1897, åpnet biograf i 1901, laget den første danske fiksjonsfilm i 1903 og er sentral i tidlig dansk filmhistorie. Han hadde også Københavns mest kjente atelier, der han også inviterte tidens store personligheter til fotografering i sitt atelier. Elfelt etterlot seg ca. 110.000 portretter, ca. 100.000 utendørsopptak og ca. 7.600 stereoskopier. Elfelt er kanskje den fotografen med en karriere som mest likner Wilses i Norden (Dansk fotografihistorie 2004:105–106). Elfelt kan ha inspirert Wilse, for eksempel i hans oppbygging av en portrettkatalog over kjente norske menn og kvinner, men har neppe spilt

dag mest kjent som dansk filmpioner, men synes å ha vært minst like lidenskapelig opptatt av fotografering, ikke minst på Københavns gater, der han fotograferte:

... nødlidende barn, byoriginaler, livet på arbeidshjem og omsorgshjem. Og mellom de to poler i samfunnet knipsede han bilder af alle mellemstationerne, og selvfølgelig med alle de kameratyper der blev udviklet, fra panoramkameraet der i bogstaveligt forstand kunne dække alle horisontens 360 grader, til det Kodak stereoskopkamera, som han altid havde med sig når han var ude at gå i gaderne (Sandbye 2004:105–106).¹²⁰

Den fotografiske flanøren Wilse kan knapt overdrives i disse første årene. «Turisten» Wilse vandret og fotograferte høsten og vinteren 1900/01, og fortsatte på samme måte også etter at han etablerte seg som profesjonell fotograf. En stor del av Wilses genre-, by-, landskap- og stemningsbilder er produsert på slike vandringer. Iblant er koplingen mellom fotografi og flanørfenomenet helt konkret. Oslo Museum har en serie bilder fra gatelivet i Kristiania som er «snapshots» av forbipasserende som minner mye om Størmers snikfotograferinger på 1890-tallet (med knapphullskamera), og trolig enda mer om Peter Elfelts fotografiske gatebilder i København. Så Wilse er den moderne byfotografen også, og ikke minst amatørens lystfotograf i samme betydning som Elfelt. Hvordan skal man tolke og plassere denne fotografiske flaneringen? Både Elfelt og Wilse fotograferer langt mer enn de behøver eller hva som til og med kan synes fornuftig, i alle fall økonomisk sett. Dette gjør fotografiet selv til en del av flaneringen. Fotografi som aktivitet blir selv et uttrykk for tidens opptatthet av bevegelse, sensasjoner, blikk og poseringer.

Både profesjonelle fotografer og amatører tok med seg kameraet ut på vandringer i Kristianas gater og omegn. En annen var Wilses venn, amatørfotografen Oscar Hvalbye (1864–1938). Hvalbye arbeidet for bymisjonen (Kristiania Indremisjon) og var prest i Sagene menighet. Hvalbyes fotosamling i Oslo Museum viser at han tok mange av de samme motivene som Wilse, eller en Elfelt og mange andre: ulike gatebilder med Kristianas borgere, barn, veiarbeid, badebilder, sosiale motiver, stemninger og genremotiver som for eksempel et

noen rolle for Wilses satsing i utgangspunktet, eller for den spesielle utvikling som Wilses egen karriere og fotografi tar.

¹²⁰ Bruk av fotografi i norsk offentlighet synes å ha utviklet seg senere enn i Danmark. Blant annet ble det første danske pressefotografi trykt i 1889, hele 16 år før det første rastrerte fotografi i norsk presse (Aftenposten 1905). Tilsvarende fikk Danmark sin første pressefotograf i 1908 (norske Aftenposten først i 1925), og det danske «Journalistfotograf forbundet» ble dannet i 1912, hele 21 år før det norske Pressefotografenes klubb (Dansk fotografihistorie 2004).



Muligens det bildet Wilse var i ferd med å ta da han ble fotografert av Oscar Hvalbye på bildet nedenfor. Prot: *Fra Sognsvannet – Gutter i Baat* 1. Juli 1903. NF.W 02239, Norsk Folkemuseum.



Wilse produserer genrebilder i 1904. Foto Oscar Hvalbye. OB.OH595, Oslo Museum.

bilde kalt *Sommer* med en gutt som sitter og fisker ved Sognsvann, muligens tatt på samme fotografiske utflukt sammen med vennen Wilse i 1903 eller 1904, som han også fotograferer i aksjon med kamera (se illustrasjon). Amatørfotografen Hvalbye og den profesjonelle fotografen Wilse tar delvis de samme motivene, men det er en forskjell på den fotografiske flanøren, amatøren, og den profesjonelle fotografiske bildeskaperen. Wilse komponerer og utforsker mer bevisst de fotografiske mulighetene i det nye «øyeblikksfotografiet».

Flanørestetikk

Flanøren representerer en estetisk bevegelses- og persepsjonsmodell, der særlig synssansen er viktig. Flanørens estetikk har sitt utgangspunkt i Charles Baudelaires skille mellom en evig og en flyktig, forbigående skjønnhet, som Baudelaire kalte modernitet. Modernitet er for Baudelaire ingen periodebetegnelse, men betegner erfaringene med den moderne storbyens sanselige og unike øyeblikk (Bale 2009:124–125). I Baudelaires modell handler det om skjønnheten i det flyktige, det som skaper seg selv, og forsvinner, i kontrast til den klassiske, evige skjønnhet. Den klassiske flanøren er også tett på dandyen: det gjelder å fremstille seg selv, å bli sett så vel som å se estetisk.

Modernitet som estetisk erfaring er i stor grad identifisert med den menneskelige erfaringen med storbyens flom av sansemessige inntrykk og distraksjoner, uttrykt ovenfor i Baudelaires flanør. Dette presset på sansene skapte en interesse for muligheten til å erfare øyeblikkets sanseopplevelse. Mange samtidige og senere kritikere og filosofer var opptatt av øyeblikket som en kategori for å fastholde muligheten for sanseerfaringer i møte med en modernitet som ble opplevd som en ustoppelig flyt av sansesjokk. Øyeblikket som konsept ga et verktøy for å fiksere et øyeblikk av sansing, selv om dette øyeblikket aldri sto stille. Modernitet ble i følge Leo Charney av kritikere som Walter Paters, Walter Benjamin, Martin Heidegger og Jean Epstein definert gjennom to gjensidige konsepter: tømningen av et stabilt nærvær gjennom en evig bevegelse og den resulterende splittingen mellom sanseopplevelsen, som kunne føle øyeblikket i øyeblikket og kognisjonen, som kunne erkjenne øyeblikket først når det var i ferd med å forsvinne (Charney 1995:279). Klokken, kanskje det fremste symbol på det modernes mekaniske verdensbilde, kunne dele tiden i sekunder, men den menneskelige erfaringen med tid var ifølge den franske filosofen Henri Bergson at den var udelelig: «*Practically we perceive only the past, the pure present being the invisible progress of the past gnawing into the future*» (Bergson 2004:194).



Wilse: Gateliv på Karl Johan, fra en serie. Fra 1904 finnes en serie bilder av Wilse med spaserende på Karl Johan i Kristiania, litt i samme stil som Størmers 1890-talls bilder med skjult kamera. Øverst fra venstre: OB.A01108, -1122,-1135,-1127,-1132, -1118. -1125 og OB.A01116. Fra digitaliserte negativer, størrelse 38 x 59 mm, på nettstedet Digitalt Museum. Eier Oslo Museum. Aftenposten lagde en stor bildereportasje basert på disse opptakene i 1935: «Karl Johan for 25 år siden.» Her er Wilse (som er usikker på når bildene er tatt, men tror det er 1910) intervjuet og mange av personene på bildene identifisert (Aftenposten 22. juni 1935).

Flanørmødelen kan sees som å overlappa med bestemte typer av øyeblikksfotografi (som hos Wilse, Elfelt og amatører som Størmer og delvis Hvalbye), men også med poeter som Herman Wildenvey (som debuterte under eget navn i 1907) og Olaf Bull (debuterte 1909) som i sine dikt uttrykker tidens oppfatning av sanssemessige opplevelser, spesielt synssansen

Denne sanselig orienterte estetikken kan i følge Jonathan Crarys bok *Techniques of the Observer* (1992) sees på bakgrunn av vitenskapelige eksperimenter og utforskninger av synssansen gjennom hele 1800-tallet. Også Deleuzes skille mellom posering og A-I-W (den mekaniske frysing av bevegelse) har en parallell i Crarys påstand om at camera obscura-modellens privilegerte betrakter fra tidlig 1800-tall gradvis erstattes av en observatør-modell der persepsjonen etableres i en fysiologisk betinget modell, en kroppsliggjort persepsjon.¹²¹

Crary illustrerer den eldre synsmodellen med Camera Obscuras skille mellom observatørens utsiktspunkt og virkeligheten utenfor. Ifølge Crary leder en rekke fysiologiske eksperimenter med synssansen gjennom hele 1800-tallet til at denne modellens klare skille mellom betrakter og virkelighet – mellom indre sanseintrykk og ytre tegn – tilsløres. Parallelt med oppløsningen av et fast grunnlag for observasjon, vokser det ifølge Crary frem et mangfold av metoder for å rekode øyets aktivitet, for å øke dets produktivitet og for å avgrense dets distraksjoner. Samtidig som klassisk visjon ødelegges, skapes nye teknikker for å skape visuell oppmerksomhet, rasjonalisere sanseopplevelsene og administrere synsopplevelsene. Crarys fotografiske eksempel er stereofotografiets bilde som et tredimensjonalt fenomen skapt gjennom øyets sammenføring av to separate bilder ved hjelp av en optisk brille (Crary 1992:116–136). Crary hevder at effekten av en slik kroppsliggjort persepsjon er tvetydig: En vei åpnet opp mot standardisering og regulering, en annen mot «all the multiple affirmations of sovereignty and autonomy of vision derived from this newly empowered body, in modernism and elsewhere» (Crary 1992:150). I den siste gruppen er øyeblikksfotografiet et viktig og prominent fenomen.

Crary kan kritiseres for å skape inntrykk av rigid skille mellom to synsmodeller som i virkeligheten lever godt side om side – fotografiets reproduksjonskarakter gjør det ikke vanskelig å finne eksempler på dette.¹²² Crarys modell for den nye observatørens

¹²¹ Crary tidfester skiftet til 1840-tallet. Crary imøtegår en eldre forklaringsmodell som relaterer nye måter å betrakte og gjengi verden på til nye malerstiler på 1870- og 1880-tallet (Crary 1992:149).

¹²² Crary er også kritisert for å ha lagt for stor vekt på det fysiologiske, der han ifølge Friedrich Kittler burde lagt større vekt på det teknologiske (Kittler 2010:147–148). Men han er også kritisert for å ha tatt for lite hensyn til den kroppslige dimensjonen i sin behandling av den nye observatørmodellen (Williams 1995:6–9). Det er lett å se Kittlers poeng. Men i min drøfting av fotoflanøren virker Williams' påpeking av kroppens betydning mer relevant.

kroppsliggjorte blikk har imidlertid relevans for øyeblikksfotografens bevegelige blikk og «jakt» etter estetiske inntrykk. Flanøren og øyeblikksfotografen kan sees som en dyrking av et kroppsliggjort estetisk blikk. Betraktet som en del av tidens vitalisme kan en slik aktivitet sees som å være på kanten av disiplinering og snarere å være en del av gatens «spektakkel», som er Rune Slagstads oversettelse av den franske samfunnskritikeren Guy Debords begrep «spectacle» (Slagstad 2010:650). Nedenfor skal jeg se nærmere på hva flanørblikket og øyeblikksfotografiet har felles i spillet med visuelle overraskelser, estetiske nytelser og det kontingente.

Snapshots

Øyeblikksfotografen beveger seg i det samme kulturelle og fysiske landskapet som flanøren, men har et apparat til disposisjon som kan fryse øyeblikket. Snapshot har litt ulike betydninger, men knyttes særlig til fremveksten av amatør fotografi. Begrepet gikk også raskt inn i språket som en generell term for å isolere noe for derved å gjøre det synlig. Fra Wilses samtid er for eksempel kjent en signatur, en herr eller fru Snap-Shot, som i Bibsys er listet med utgivelsene *Hvalfangst ved Færøerne* (1903) og *Fru Hansens og fru Petersens samtaler i København* (1913).¹²³ I nyere tid er «snapshot-estetikk» blitt et begrep innenfor kunsthistorie. Da henviser termen til en estetikk utviklet fra amatør fotografens tilfeldige og lite kontrollerte utsnitt gjennom et bokskamera: sikt og skyt! I Wilses samtid var dette gjerne et Kodak bokskamera med rullefilm. Wilse opplyser at han selv hadde en Kodak Bulls Eye No. 2 (Wilse 1943:141).¹²⁴

Å isolere øyeblikket fotografisk blir en måte å fange det isolerte sanseintrykk på. Men for det sansende menneske er dette noe som kognitivt bare kan erfares i etterkant, idet inntrykket allerede er over og på vei bort. Forskjellen mellom flanøren og øyeblikksfotografen er at øyeblikksfotografiet på et vis forlater den seende virkelige verden, og tar utforskningen av verden noen skritt lenger enn det seende blikk. Wilses serie av gatebilder fra Karl Johan illustrerer dette ved å vise utsnitt av gatescener som er så bevegelige, at fotografen knapt kan sies å se det samme som kameraet fanger: han må vente til han kommer hjem og har fremkalt bildet for å se hva han faktisk «så».

¹²³ Fru eller herr Snap-Shot er kanskje journalist: «Hvalfangst fra Færøerne» er trykt i *Hver 8. dag* 1903 nr. 4, det andre var fra dagbladet *København* i følge opplysningene i Bibsys om Snap-Shots registrerte utgivelser.

¹²⁴ Wilse utstyrte Amundsens Sydpolekspedisjon med åtte Bull's Eye bokskameraer som han modifiserte slik at de kunne brukes med votter. Wilse opplyser at han på dette tidspunktet hadde brukt kameraet i masng år (Wilse 1936:140-141). Kodaks Bulls Eye ble produsert 1896-1913, og var et bokskamera med rullefilm, det første kamera med et rødt vindu som indikerte antall eksponeringer.

Øyeblikksfotografiet utvidet også portrettets muligheter, som vi så i Karl Andersons argumentasjon for å bruke momentlukker på barneportrett: Det ga en mulighet for å fange spontaniteten og vitaliteten hos barnet. Dette ga naturligvis et nytt problem for øyeblikksfotografen, i portrettopptak så vel som i andre fotografiske sammenhenger: det lot seg ikke kontrollere på samme måte som tidseksponeeringens posering, det var like lett å fange en grimase som et smil, eller en feil bevegelse.

Øyeblikksfotografiet åpnet med andre ord opp for et spill med det kontingente, og spontanitet, fotografiets refleks av liv, blir et ideal. Barneportrettets spontane liv returnerer et annet blick enn den avbildedes fastholdte blick i tidseksponeering. Denne spontaniteten måtte imidlertid kontrolleres for å bli et leselig tegn. Idealet for Wilses arrangerte genrebilder er å kombinere en god komposisjon med et spontant uttrykk, idealet er at de skal se like «virkelige» ut som et øyeblikksbilde. I det perfekte øyeblikksbilde har virkeligheten tilsynelatende komponert seg selv, eller fotografert seg selv. Fotografisk «pose» og any-instant-whatever, eller tidseksponeering og snapshotet eksisterer ikke bare side om side, men også i samme fotografi, ifølge Thierry de Duve (Duve 2007). Hans drøfting av øyeblikksfotografiet skal jeg komme tilbake til nedenfor.

Det fotografiske øyeblikksbildet er ikke mekanisk tilfeldig (som filmruten), men er en annen type kognitiv operasjon, som på egne særskilte måter kombinerer det mekaniske med det epistemologiske. En sentral bevegelse i øyeblikksbildet er den bevegelige fotooperatøren, som håndterer kamera som en forlengelse av en kroppsliggjort persepsjon – men samtidig mer enn en persepsjon, det er en betegnende operasjon. I forrige kapittel tok jeg opp Wilses adaptasjon av genremaleriet. Her vil jeg ta opp igjen et aspekt ved Wilses genreformel, nemlig hans bruk av bildetittel.

Neste side: Wilses *Første Skiløper paa Myrdal Station*. Tittelen spiller på åpningen av Bergensbanen (1909), og er slik viktig for lesingen av fotografiet. Det lille barnet (med posebuksen og luens sterke assosiasjoner til nissen) ble trolig assosiert med den unge nasjonen som hadde greid kraftstykket å bygge banen som overvant naturen (fjellet) og bandt nasjonen sammen. Wilses komposisjon med klokkeringing (avgang, begynnelse!), de også i dag kule solbrillene, og øyeblikksfotografiets typiske «hook» i den lille skiløperens blick mot betrakteren er alt sammen med og gjør den litterære lesingen mulig og sannsynlig. Motivet av stasjonsmesteren og datteren er reproduisert flere steder i samtiden, blant annet boka *Bergensbanen* (1909). Opptaket gjort 21.4.1908, registrert i Wilses negativprotokoll som NF.W 08803, her reproduisert fra boken *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* (1906), som omtales nærmere i kapittel 7.



Fot. Wiise

DEN FØRSTE SKILØBER PAA MYRDALS STATION

DER ERSTE SCHNEESCHUHLÄUFER AUF DER STATION MYRDAL

THE FIRST SKI-ER AT MYRDAL STATION

LE PREMIER SKIEUR DE LA GARE DE MYRDAL

Genrefotografiets tittel: sansing og signifikasjon

En slik fotografisk semiotisk praksis som Wilse legger opp til og gjennomfører i sin genrekatalog er selvfølgelig for oss i dag, men det var i 1900 ikke like selvfølgelig at et fotografi skulle handle om noe annet enn referenten.¹²⁵ Et slikt program som Wilse legger opp til, innebærer en metaforisk signifikasjon, et signal om å se noe som-om, som samtidig er både å se og å se noe som noe annet. Wilses signal er tittelen, som er et fast følge til alle genreopptak i negativprotokollen.

I en betraktning mot slutten i *Liten fotografihistorie* hevder Walter Benjamin at det nye «øyeblikksfotografi» åpnet for fotografisk-visuelle analfabeter: fotografer som ikke kan lese sine egne bilder, og som derfor også produserer bilder som er helt avhengig av bildeteksten for å produsere mening (Benjamin 1975:79).¹²⁶ Benjamins opposisjon av fotografi og tekst har gjenklang i mye teori om fotografi og språk (se Barthes 1994, Price 1994, Scott 1999). Her i min drøfting av Wilses utvikling av sitt genrefotografi er dette snarere snudd på hodet: Wilse forsøker å skape et fotografisk illustrasjonsfotografi, og hans tittelbruk er åpenbart viktig i denne nye fotografiske betydningsproduksjon. Et praktisk utgangspunkt vil være å skille mellom tittel som uttrykk for kunstnerens intensjon, og bildetekst som hørende til en konkret bruk eller reproduksjonssituasjon. Det innebærer å flytte fokus fra tittel eller bildetekst som noe som er satt på et bilde, og i stedet knytte det til opptaksprosessen.

Ikke alle vil være enig i det. Clive Scott, som har skrevet en hel bok (*The Spoken Image*) om forholdet mellom fotografi og språk, skiller mellom det fotografiske opptak og det fotografiske bildet. For ham er fotografiet på det første stadium språkløst: «The photographer knows what he is taking and he is taking no more than he knows» (Scott 1999:35). For ham kan språket på dette første stadiet, som han betegner som det indeksikale stadiet, kun informere om omstendigheter rundt opptaket, det kan være pragmatisk, men ikke semantisk: språk kan ifølge Scott ikke på dette stadiet si noe om hva og hvorfor. Først når fotografiet er fjernet fra opptakssituasjonen, vendt fra et snapshot til et bilde, kan det fotografiske bilde få en kulturell uavhengighet, bli et tegn, og derved også bli underlagt språket, ifølge Scott. Scotts standpunkt her minner litt om Barthes' posisjon i *Bildets retorikk*. Kress og Leeuwens påpeker i *Visual Grammar* at Barthes' drøfting av forholdet mellom det fotografiske bilde og

¹²⁵ Det er trolig også i en slik kontekst at vi skal oppfatte Wilses nokså bastante tillemping av genremaleriets formel: Han kunne i en forstand ikke bare ta et bilde (selv om dette nå var på gli med snapshotet).

¹²⁶ Benjamin snakker om det han oppfatter som den nye bildepressens ukritiske bildebruk. Benjamins utsiktspunkt er 1930-tallet (*Liten fotografihistorie* er skrevet 1931).

fotografiets tekst ikke tar høyde for det at handler om to ulike semiotiske systemer (Kress og Leeuwen 2006:18).

Bildeteksten representerer naturligvis bildets tilknytning til en språklig eller visuell diskurs, men betraktet som tittel kan den også representere fotografens idé eller impuls som fikk ham til å se og produsere nettopp dette fotografiske bildet. Noen ganger er den konstruert i etterkant, men oftere (i innhold, om ikke nødvendigvis i eksakt formulering) er den produsert i forkant (ved arrangerte scener) og er en del av opptaksprosessen ved spontane opptak, eller hører til prosessen der ulike scener arbeides frem gjennom reposisjoneringer og nye opptak fra samme hendelse. Tittelen er derfor ofte vesentlig i den metaforiske signifikasjon,¹²⁷ som fotografens forsøk på å fravriste hverdagslivets flytende kjede av hendelser en betydning. All semiotikk er *intensjonell* hevder Kress og Leeuwens, og det gjelder ikke minst Wilses øyeblikksfotografi (Kress og Leeuwen 2006:8).

Den enkleste betydningen av tittelen er at den endrer statusen til det fotografiske bildet: Tittelen signaliserer en «genre», en konvensjon som tilsier at det fotografiske bildet ikke skal leses bokstavelig, men skal leses som det metaforiske *as-if* eller *som-om*. Bortsett fra at Wilse ikke får gjennomslag med denne type illustrasjon før etter noen år, synes genrebildet i seg selv så etablert at gjennombruddet skjer motstandslost når det fotografiske genrebilde etableres på trykk. Dernest skal genrebildets tittel, lik en bildetekst, styre lesningen av bildet. I Wilses egne titler er dette som regel en tekst som, ofte metaforisk, utvider bildets mening, det som Barthes i *Bildets retorikk* kalte forsterkning (i motsetning til forankring) (Barthes 1994:27). I praksis får naturligvis ikke Wilse alltid sine titler med på trykk, men likevel nokså ofte de første årene.

Det som imidlertid interesserer mest med tittelen i denne sammenheng, er dens rolle for Wilse i hans nye fotografiske meningsproduksjon. Det ene viktige i dette er tittelen som adopsjonen av genremaleriets *som-om*, en form for metaforisk operasjon og semiotisk signifikasjon anvendt i en fotografisk opptaksprosess på virkeligheten.¹²⁸ Wilses bruk av tittel er slik mer vesentlig enn en ren kopiering av en genres konvensjon, den hører prinsipielt til opptaksprosessen, selv om den kan endres i etterkant. Spørsmålet da er om dette fungerer

¹²⁷ Den visuelle komponenten i en «tekst» (for eksempel bildet i en annonse med bilde og tekst) er ifølge Kress og Leeuwen et uavhengig organisert og strukturert budskap, knyttet til teksten, men på ingen måte avhengig av den, og heller ikke teksten av bildet (Kress og Leeuwen 2006:18).

¹²⁸ Dette *as-if* endrer også statusen på det fotografiske bildet. Fra å være en representasjon av en konkret person, hendelse eller sted, blir fotografiet en form for et «flytende» bilde, som kan betegne litt ulike ting i ulike kontekster. Denne overgangen til et flytende bilde underbygges og forsterkes av den økede reproduksjon, og det faktum at fotografisk reproduksjon nå overskrider en fotografisk bærer, viktigst naturligvis som trykte fotografiske bilder, men også som projeksjon (og etter hvert også som elektroniske signaler).

annerledes for fotografen enn for maleren, om det fungerer på en måte innebygd i opptaksprosessen for en øyeblikksfotograf med Wilses hensikter?

Tittelbruken er slik også knyttet til oppøvingen av et fotografisk blikk, et nytt blikk, det bevegelige kamera, flanøren fotografisk operasjonalisert, fordi det ikke lenger kjenner de fysiske begrensinger som våtplate-teknikken eller tidseksposeringen satte. Det er knyttet til et blikk som øver seg på å se annerledes estetisk på virkeligheten. Samtidig signaliseres en annen type signifikasjon, en overskridelse av det fotografisk konkrete, der genrebildet ikke er «pakket» inn som et kunstprodukt. Det er ingen bearbeiding som signaliserer kunst, det er kun en tittel og en konvensjon som setter referenten i parentes og innfører en ny referent i stedet: se som. Det er et skritt som er kjempestort og ganske lite på samme tid.

Det er virkelig både et svært kort og samtidig nokså langt skritt fra en genreformel og tittelbruk og iscenetelser av et genremotiv som *Lørdagsvask i barneværelset* (side 115), via enkle snapshot og til en «moderne» fotografisk signifikasjon, slik vi for eksempel ser det i fotografiet *Siste Reis*, som vi skal se på nedenfor. Hva ligger imellom? Hva gjør Wilse? Wilses produksjon av genrebilder, hans fotografiske meningsproduksjon basert på «virkeligheten» er ledsaget av titler, men er knyttet til en utvikling av et nytt visuelt fotografisk «språk». En slik fotografisk semiotisk praksis eller program som Wilse legger opp til, innebærer en metaforisk signifikasjon, et signal om å se noe og samtidig se det som noe annet. Hele prosessen minner om at språklig nyskaping av tegn heller ikke er noen rett frem prosess, slik det er demonstrert i Ricæurs drøfting av metaforisk betydningsskaping, som en ikke-lineær sammenføring av elementer som ikke var beslektet før de ved et slumpetreff ble ført sammen og skapte en ny mening, en tredje betydning.

Wilses fotografiske meningsproduksjon basert på virkeligheten kan kanskje også sees som en form for fotografisk «objektivering». Et viktig aspekt ved øyeblikksbildet er at det kan brukes til å isolere scener og få dem til å tre frem. Wilse bruker familiemedlemmer og familiesituasjoner (arrangerte og spontane) til å produsere bilder om familiehygge, om barndom, sport, moderne juletradisjoner, kjærlighet, forhold til dyr osv. Gjennom dette kan han også sies å «objektivere» kjente og dagligdagse situasjoner, det vil si å tilegne seg dem og gi dem et bestemt betydningsinnhold. Objektivering er innenfor kulturvitenskap et begrep for hvordan mennesker tilegner seg de materielle omgivelser, eller sagt mer presist: Objektivering er en form for appropriering eller internalisering av materielle omgivelser (Rogan 2011: 341). I Wilses genrebilder er det er en form for appropriering av virkeligheten i visuell, fotografisk form, en estetisering av hverdagen. Dette innebærer en form for metaforisk betydningsskapende fotografisk praksis, som også kan beskrives som en form for

objektivering av virkeligheten, en aktiv fortolkning av «virkeligheten» som en form for potensielle (verdens-)bilder. Eller «Norge» som det her til slutt handler om. Som program betraktet er Wilses genrekatalog også en søknad om opptak i forfatterlauget. Der ender han ikke, så langt kom fotografiet ennå ikke. Men som vi etter hvert skal se, så kom han forbausende langt i å skape nye fotografiske fortellinger.

Et fotografisk genrebilde er ikke avhengig av snapshot-teknologien, slik de tidligste kunstneriske fotografene demonstrerer. Men snapshotet bringer inn en kvalitativ forskjell i fotografi som semiotisk system. Tittelen tilhører egentlig et annet semiotisk system, men hører samtidig til den fotografiske opptaksprosessen (om ikke alltid), og peker mot det fotografiske imaginære blikk. Snapshotet kombinerer den analoge ubegrensede virkelighetsreproduksjonen i det fotografiske opptaket med en analogi til blikket, til persepsjon, i et utsnitt av persepsjon, som på samme måte er ubegrenset og usett. Fotografens virkemidler er i dette Szarkowskis fotografiske verktøy som redskaper for en fotografisk signifikasjon. Szarkowskis fem perspektiver kan sees som redskaper for å spille på eller synliggjøre det ubestemte estetisk-indeksikale meningspotensial i fotografiet.

Fotografiets paradoks

I artikkelen *Time Exposures and Snapshot: The Photograph as Paradox* (1978) presenterer Thierry de Duve et skille i fotografien som minner om Deleuzes motstilling av posering og A-I-W, og som også tar utgangspunkt i øyeblikksfotografiet. Duve er ikke opptatt av film, men interesserer seg for hvordan snapshotet innstifter en ny spenning i fotografiet. Duve skiller mellom tidseksposeringen, der portrettet er det typiske eksempelet, og snapshotet. Duves utgangspunkt er også Muybridges eksperimenter, som han hevder synliggjorde et paradoks i fotografiets behandling av tid. Muybridges eksponeringer av hestens bevegelser i opptak på 1/1000-dels sekund, synliggjorde to uforenlige sannheter: opptakene viste hvordan hestens bevegelse var, men de inneholdt ikke følelsen av bevegelse. Kunstnerne ble konfrontert med to uforenlige og uløselige realismeparadigmer. Frem til nå hadde kunstnerne arbeidet innenfor et realismeparadigme der fotografiet var regelen. Men etter lanseringen av Muybridges bok *Animal Locomotion* (1887) følte artistene det umulig å uttrykke virkelighet og adlyde fotografiets «dom» i samme bilde (Duve 2007:54).

Duve mener fotografiets særegne semiotiske struktur, dets rom-tid, kan lokaliseres som det kritiske møtepunkt av to serier. Den ene serien eller linjen i fotografiet kaller han den



Wilsø: *Setesdøler*, et opptak han gjorde i Kristiansand på en av sine reiser som postkortfotograf i 1902. Interessen i bildet ligger i kontrasten mellom byens moderne murarkitektur og setesdølenes tradisjonsdrakt. Dette nye folkelivsbildets skildring av det norske møtet mellom by og land ble blant annet brukt i jernbanens og cruiseselskapenes bok *Sunlit Norway: Nature's Wonderland* i 1916 (tredje utgave). Her fra digitalisert negativ NF.W 00734, Norsk Folkemuseum.

overfladiske eller flyktige serien. Dette er den bildeproduserende linjen som produserer fotografiet som et semiotisk objekt, et tegn abstrahert fra virkeligheten. Den andre linjen er den virkelighetsproduserende, som Duve kaller den referensielle, som produserer fotografiet som en indeks. Kryssingen av disse to linjene organiserer fotografiets rom-tid. Mens kombinasjonen av disse to linjene i tegnede eller malte bilder er uproblematisk, skaper de ifølge Duve et paradoks i fotografiet. Den referensielle eller indeksikale linjen er rent syntagmatisk ifølge Duve, mens den overfladiske, flyktige, linjen er rent paradigmatisk. Enten tar vi tak i tegnet, for eksempel en hest i galopp, men dette skjer ikke i den indeksikale linjen, som egentlig bare rommer verbet: hesten galopperer. Duve beskriver dette som to uforenlige størrelser, der den overfladiske linjen er knyttet til tidseksponeeringen, poseringen, bildet som tegn, en hest som galopperer, mens den referensielle linjen er knyttet til snapshotet, bildet som fysisk indeks, hesten galopperer. Fotografiets paradoks for Duve er i kryssingen av de to linjene, der fotografiet presenterer et unaturlig og likevel naturbestemt tegn. Duve mener snapshotet her innstifter en ny spenning i fotografiet, der det indeksikale eller det som jeg med Osborne har kalt den estetisk ubestemte meningsdimensjonen skyves frem i fotografiet gjennom snapshotet.

I avslutningen av sitt essay antyder Duve at den spesielle vridningen av kategoriene tid og rom mellom fotografiets tidseksponeering og snapshot trolig har betydning for den psykiske respons på fotografiet. Denne skjer ifølge Duve ikke som en bevisst lesing; men hører til det underbevisste:

... of course the unconscious is involved in reading too. What is in question here is the affective and phenomenological involvement of the unconscious with the external world, rather than its linguistic structure. It is most probable that the necessity of stressing this aspect once again proceeds from the indexical nature of the photograph (Duve 2007:56).¹²⁹

Wilses øyeblikksfotografi produserer den overfladiske serien, fotografiet som semiotisk objekt på virkeligheten. Den referensielle serien (i Duves terminologi), tvinges til å inngå i en konstruksjon av et semiotisk objekt (den overfladiske serien), som på samme tid er virkelig. Wilses genrefotografi setter det som Duve kaller fotografiets paradoks, eller med Barthes' ord «the real unreality», i arbeid, i det som man også kunne kalle et nytt semiotisk system, med henvisning til at dette er en ny type fotografi så langt som den fotografiske bildemodellen

¹²⁹ Duve har en referanse til at Rosalind Krauss har et lignende forslag i «Notes on the Index» (Duve 2007:61, note 6).

fortsatt oppfattes som konkret, og også et nytt semiotisk system fordi det opererer annerledes (andre virkemidler enn språket), og også annerledes enn maleriet.

Et «moderne» fotografi?

I 1910 tok fotograf Anders Beer Wilse fotografiet *Den syke paa Dekket*, også kjent som *Siste Reis*¹³⁰, et rørende fotografi av en gammel syk kone, liggende inntullet på skipets dekk, med det som sannsynligvis er ektemannen stående ved siden. I fotografens nedtegnelser er personene anonyme, men de er i ettertid blitt identifisert som Ingeborg og Ola Hustad på vei til hospitalet i Ålesund. Det ble heller ingen «Siste Reis», for Ingeborg Hustad ble leget på hospitalet og kom hjem igjen.

Bildet har vært trykt en rekke ganger i de hundre år som er gått, blant annet i *National Geographics* store Norgesreportasje i 1924. Senere har det vært en gjenganger, for eksempel i nyere historieverk i videregående skole. Det er også gjengitt i Erlandsens bok om fotohistorien frem til 1940 (Erlandsen 2000:230). Dagens bildebetraktere vil sannsynligvis se dette fotografiet som et fremstående reportasjebilde eller, med litt fotohistorisk kunnskap, som et tidlig eksempel på norsk dokumentarfotografi.

Da er de også på linje med resepsjonen av Wilse som den store dokumentarist og bildekronikør over moderniseringen av Norge i det 20. århundre. Dette er en lang tradisjon, der en rekke dokumentariske fotografier av Wilse sees som eksempler på en ny realisme i norsk fotografi, som dokumentarfotografi eller reportasjefotografi, delvis muliggjort ved nye og raskere filmtyper, men fortsatt (som i dette eksempelet) begrenset av et relativt tungt håndterlig kamera på stativ (formodentlig). Bilder som dette har bidratt til å befeste inntrykket av Wilse som en av dem som introduserte det dokumentariske bilde i norsk fotografi.

Mange av oss vil kanskje også se et bilde som *Siste Reis* som et symbol over en svunnen tid. Da lar vi oss bevege av en scene der enkelte elementer som klær, båt, gammel form for syketransport tydelig er fra en annen tid, i kombinasjon med det tidløse motivet med den aldrende ektemannens bekymring for sin kone. Bildets formulering av dette motivet – den historiske situasjonens gitte begrensinger med dampbåtens fart versus konens sykdomstilstand og mannens uttrykte bekymring – lader scenen med en bevegende kraft som gjør motivet allmenmenneskelig; gjør det til et bilde som åpner for personlige refleksjoner over menneskets kår og dets livskamp, både i historien og i det enkelte individs livsbiografi. Med

¹³⁰ I bildeksemplet som jeg innledet med, er *Siste Reis* en bildetittel påført negativkonvolutten, og *Den syke paa Dekket* er innført i protokollen. Det er ikke godt å si hvilken tittel som kom først (kanskje negativkonvoluttens «Siste Reis?»), og begge titlene er brukt i ettertid. I negativprotokollen er bildet plassert verken under «Vestlandet» eller «Hjørundfjord», men under «Genere».



Wilse: *Siste Reis* (1910) NF.W 11942 B (som ser ut til å være en retusjert og forsterket versjon sammenliknet med A som er originalopptaket). Ifølge Nasjonalbibliotekets registrering lyder påskriften på negativkonvolutt «*Siste Reis*». Påskrift på plate: *Fra Folkelivet. Den Syge paa Vei til Hospitalet*. En annen versjon (NF.W 11943) viser den eldre mannen sittende ved siden av kvinnen, og har påskriften på platen *Den Syge Passager*. I negativprotokollen er begge opptak innført som *Den Syge paa Dækket*. I National Geographic 1924/6: 686 er Wilses bildetekst beholdt: *Crossing the Bar: On a Passenger Steamer in one of the deep Westlands Fjords*. Her fra originalpositiv i Wilses salgsarkiv (album nr. 1), med samme beskjæring som i National Geographic. Norsk Folkemuseum.

slike mer poetiske fortolkninger er vi neppe langt unna lesemåten av bildet i Wilses samtid. Et relativt godt utbygd dampskipsnettverk var et moderne, men velkjent fenomen, og det de så og gjenkjente i bildet – det som Wilse forsøkte å billedliggjøre i fotografiet – var en allmennmenneskelig erfaring med frykt for tap av sin elskede livsledsager. I dag har vi

merkelig nok ikke noe godt begrep for slike bilder (vi skiller mellom dokumentar og fiksjon, mellom pressens nyhetsbilder og featurebilder), men Wilse og hans samtid hadde det. Wilse var neppe (og i hvert fall ikke med tiden) fremmed for at dette fotografiet også kunne være et historisk dokument, men først og fremst var dette for Wilse et genrebilde.

Et fotografi som *Siste Reis* skiller seg på flere punkter vesentlig fra Knudsens og Lindahls folkelivsskildringer. Forskjellen er først og fremst det trange utsnittet som fokuserer, isolerer og bidrar til å fortette dramatikken i hendelsen. Men også bruken av en stor blender for å løfte frem hovedpersonene bidrar til et inntrykk av at bildet er tatt av en dreven reportasjefotograf med en håndholdt Leica snarere enn det store klappkamera som vi vet Wilse har brukt. I effekt bidrar fokus på hovedpersonene mot en uskarp men diffust lesbar bakgrunn til å forsterke dramatikken i bildets fortelling om en syk gammel kone og en dypt bekymret eldre mann. I skapingen av dette trange utsnittet har også Wilse beveget seg (han tok to opptak, og et repro-opptak), slik at båtrælingens skrå linje er på vei mot å bryte den uklare horisontale strandlinjen i bakgrunnen, og bidrar til å dramatisere en følelse av hastverk, som mannens lutende og mørke skikkelse (som også kan gi en assosiasjon til døden i form av mannen med ljàens lutende skikkelse), skrånende i samme retning, understreker. I tillegg til det faktum at hun ligger på et dekk (og ikke i en lugar), bidrar tauverk og en slange som synes i forkant av bildet til et inntrykk av improvisert hastverk. Det kan kalles et «snapshot», men det er intet tilfeldig lykketreff. Den snapshotestetikk vi ser hos Wilse er snarere resultat av en systematisk eksperimentering med et fotografisk isolerende blikk, en vilje til å se verden fotografisk, og en rekke påfølgende handlinger med forflytninger, innstillinger og organisering av motivet som gir et alt annet enn et tilfeldig utsnitt av virkeligheten. Det tette utsnittet og motivorganiseringen er fortellergrep som fokuserer historien og bidrar til å fortette spenningen. Tittelen er heller ikke tilfeldig påsatt etterpå, den er snarere en ganske presis forklaring på hva Wilse så og som fikk ham til å prøve å komprimere denne virkelighetskonfrontasjonen i et fotografisk bilde. Snapshotet handler om å se virkeligheten estetisk, som et bilde.

Dette fotografiet er tatt i 1910, et år som kan sies å representere et høydepunkt i Wilses fotografiske produksjon. Dette året gjør Wilse den store fotografiske reportasjen fra Nord-Norge og Lofotfisket, som trolig er Norges første eksempel på en større dokumentarisk reportasje der fotografen bruker flere uker på å produsere en bildereportasje om ett tema. Dette er også året da Wilse gjør noen av sine mest kjente genrefotografier, som *Siste Reis* og *Graveren*.

Det fotografisk utopiske?

Wilses utvikling av sin genrekatalog frem til 1910 kan sees som et forsøk på å utvikle et fortellende fotografi, en form for eksperimentering med en fotografisk meningsproduksjon i spenningen mellom maleriets posering og Any-Instant-Whatever (Deleuze), eller mellom tidseksposering og snapshot (Duve). Det er innenfor disse 10 årene en utvikling som starter med en hovedvekt på det iscenesatte øyeblikksbilde, slik vi kan se det i Wilses to kvinner på ski i *Munsey's Magazine* (side 238) eller *Lørdagsvask* (side 115). Utviklingen er ikke entydig, flere av Wilses mest kjente snapshots som *Settesdøler* (side 156) eller *Fra Dampskibsbryggen* (side 142) er tatt tidlig. Utviklingsforløpet som en glidning fra det iscenesatte virkelighetsbilde til bilder komponert direkte på et handlingsforløp, på virkeligheten selv, er likevel klart nok. I årene mellom 1905 og 1910 er de iscenesatte familiebildene langt sjeldnere, samtidig som øyeblikksbildene utvikles i retning av raske synsinntrykk, som *I Kjølvandet* (side 258) og det raskt sette og komponerte bilde som for eksempel *Siste Reis* (side 159).

Det fotografi som Wilse utvikler, skapes i et møte mellom genremaleriets bildeformel og øyeblikksfotografiets eksperimentering med å søke meningbasert på den fotografiske reproduksjon av virkeligheten. Resultatet synes hos Wilse nærmest å oppheve seg selv. Det paradoksale ved denne utviklingen er at det på den ene siden er en utvikling av et moderne fotografi som henter og komponerer sine motiver basert på virkeligheten, som et moderne reportasjefotografi eller dokumentarisk fotografi. På den andre siden er det både oppfinnelsen, blomstringen og avslutningen av genrefotografi som et satsingsfelt for Wilse. Det siste kan skyldes flere forhold, for eksempel at Wilse syntes han nå hadde motiver nok. Eller kanskje han også på et vis var i mål, hadde knekt koden på det enestående fotografiske genrebildet. I alle fall kan 1910 sees som et slags høydepunkt og avrundning for Wilses genrefotografi. Når Wilse for alvor tar genrekatalogen opp igjen på 1930-tallet, er det blitt noe helt annerledes nostalgisk. Wilses «originale» genrefotografi skal snarere sees som å løftes og avrundes i form av større fotografiske dokumentasjoner, som i reportasjen fra Lofotfisket i 1910 og fra sildefisket ved Haugesund i 1911.

En annen mulig forklaring knytter an til Wilses ambisjoner om å fortelle med fotografiske bilder. Wilses genrekatalog er både i sin bredde og i sine ambisjoner trolig uten paralleller i norsk fotohistorie. Wilses ambisjoner kan kanskje kun forstås i lys av en form for utopisk øyeblikk rundt århundreskiftet, der mulighetene for fotografisk bildeskaping syntes både ubegrensede og uklare. Wilses genrekatalog er unik, en genre som omfatter det meste av

hva som senere skal komme. I seg selv en genre som ikke ble en genre. Hva er kjernen i dette «unike»? Et forsøk på et «litterært», et fortellende fotografi? Genre som en form for «feature-film» som aldri ble noe av? Er det en del av forklaringen på dens oppløsning og avvikling? Og tilsvarende: er det genrekatalogens utvikling av et mer genuint fotografisk fortellerspråk som er årsaken til at genre ikke kunne bli noe genre? Det vil i så fall si at Wilse forsøkte noe som fotografiet ikke riktig kunne bære – at det ble «fotografi» i stedet? Dette forsøket faller i så fall inn i det «utopiske» ved tiden, at den – for noen – synes full av fotografiske muligheter. Hvis dette har noe for seg, innebærer Wilses utvikling av genre som en fotografisk signifikasjon på virkeligheten, samtidig en motsetningsfull eller kontrær bevegelse mot fotografiets grenser som narrativt medium.

Den enkleste forklaringen, eller en delforklaring, er kanskje det eksemplariske versus det fotografisk singulære, at genrekatalogens forsøk på å bryte med indeksikalitet og kontekst kun var mulig på et plan der nasjon og det nasjonale fortsatt var tilstrekkelig som «sted» og «referanse». Et slikt svar ville på en måte være forenlig med Wilses særskilte opplevelse av popularitet (se kapittel 11). Det forutsetter at «nasjon» var noe annet mellom 1905 og 1910 enn senere, eller at oppfatning av nasjon og oppfatning av fotografi møtes på en helt spesiell måte i disse årene. Komplementært ender da Wilses genrefotografier fra virkeligheten i en utforskning av det fotografisk singulære, som ender med at det fotografiske genrebildet må ha en forankring i sted for å være troverdig. Wilses genrefotografi går med andre ord over sine grenser som fiksjon, eller i utforskningen av fotografi som et fortellende medium, og ender i reportasjen. Da er i så fall Lofotfisket og Siste Reis, den store reportasje og det ikoniske bildet, de to logiske utgangene på genrekatalogens ambisjoner i det den møter grensene. Herfra går også Wilse videre til en videre utforskning av det fotografiske som først og fremst skjer innenfor hans egen spesielle interesse: naturen.

6 WILSES FOTOGRAFIER PÅ TRYKK

«Mine Fotos gaar Verden Rundt!»¹³¹

Det fotografiske massemarkedet var fra daguerrotypiets lansering i 1839 og gjennom nesten hele 1800-tallet forsynt med produkter som var originale fotografier. Dette var i første rekke portretter, i form av det populære visittkortet. Dermed var det turistbilder, både for den som hadde reist og den som måtte nøye seg med beundre den fotografisk, i seg selv et stort fremskritt. Landskapsprospekter ble kontaktkopiert fra glassplatenegativene og solgt som løse eller monterte fotografier på kartong.¹³² Disse massemarkedene for fotografiske produkter fikk utover på 1890-tallet en voksende konkurranse fra fotografiske motiver reproduert i trykk, og skulle i løpet av det neste tiåret bli utkonkurrert. Wilse, som var svært markedsorientert, synes å ha sett mulighetene i det markedet som nokså brått var der i form av postkort med fotografiske motiver, men også det marked for fotografiske motiver og illustrasjoner til magasiner og bøker som ennå bare var i sin begynnelse.

Når Wilse starter opp i Kristiania i 1901, synes han derfor – som vi har drøftet i foregående kapitler – rett og slett å ta sats på hoppkanten til en ny fotografisk virkelighet som han i det norske markedet bare kan ha sett konturene av og mulighetene i. Noe av grunnlaget for hans vurdering må ha vært hans erfaringer med det større og mer fremskredne markedet for bildemagasiner i USA. En satsing på å selge motiver på dette nye markedet var likevel en dristig satsing for en som bare hadde vært profesjonell fotograf i fire år. I 1901 var ennå alt bare i sin begynnelse, og det var ingen garanti for at dette skulle gå bra. Som vi skal se nedenfor, gikk det for eksempel ikke så bra for firmaet Knudsen, som på tross av sin markedsdominans, sitt store bildearkiv og sine kontakter, i løpet av en tiårsperiode skulle se seg skjøvet tilbake fra en posisjon som nasjonal prospektleverandør til å bli en regional kortutgiver, og med hovedfokus på mer tradisjonelle fotooppdrag (Morgenstern 1994). Men Wilse satser. Hans hovedfokus de første årene frem mot 1905 var, som vi har sett,

¹³¹ Slagord på Wilses brevhode, lest på et brev datert 1910, der teksten fyller to bånd som ligger rundt en tegnet klode. Samme brevhode hevder at Wilse er «Representant for Die Woche, Der Tag og flere udenlandske Blade».

¹³² Det samme gjaldt stereofotografier. Disse fikk rundt århundreskiftet en ny oppblomstring, både fordi turistmarkedet økte og fordi øyeblikksfotografiet gjorde det mulig å ta slike selv i spesielle stereokameraer. Wilse, som andre fotografer, reklamerer med at han leverer både stereokort og lysbilder. Stereokortet fikk en oppblomstring rundt århundreskiftet og fremover, blant annet fordi man nå kunne få kjøpt stereokameraer for amatører. Tilbudet om lysbilder var trolig ennå i første rekke et tilbud til foredragsholdere. Når lysbildefilm og lysbildefremvisere blir vanlig også blant amatører, blir lysbildet en populær souvenirartikkel.

fotografering mot det nye postkortmarkedet samt oppbyggingen av en katalog med «Genere», en type fotografiske motiver som det er vanskelig å tenke seg i et slikt omfang uten mulighetene for reproduksjon i trykk.

Ny teknologi – og nye «kunster»

I nyere fotohistorier er denne overgangen – eller utvidelsen for «det fotografiske» til trykk – lite problematisert. Der hvor den er behandlet, som i *Norsk fotohistorie* (Larsen og Lien 2007), markeres den som en overgang fra en fotografi- og kunsthistorisk til en mediehistorisk innfallsvinkel. Emnet blir dermed de nye tekst- og bildemedier, og de fotografiske spesialiseringer i tilknytning til dette, med pressefotografen som den viktigste nye fotografprofesjon. Dette er riktig nok, men samtidig er det slik som Peter Larsen fremhever, at pressefotografene ikke ble særlig mange eller innflytelsesrike i Norge før etter andre verdenskrig (Larsen og Lien 2007).¹³³ Gjennom de første førti årene av 1900-tallet er det andre fotografer som fyller andre medier enn dagspressen, som bøker, magasiner, ukeblader, bildebøker, postkort, kalenderbilder osv. med en økende og rik strøm av fotografiske bilder. Disse bildeskjemaene eksisterte delvis heller ikke i 1800-tallets fotografi. De kommer i norsk fotografi omtrent samtidig med at «offentlig» fotografi blir et reproduisert trykt fotografi. Snarere er det slik at etterkrigstidens presse- og reportasjefotografer i *Aktuell*, *Dagbladet*, *VG* og *Aftenposten* i sine reportasjer i stor grad bygde på og videreutviklet bildeskjemaene slik de ble utviklet i de første tiårene av 1900-tallet.

Overgangen fra fotografiske produkter til fotografiske motiver kan også ut fra andre målestokker, som for eksempel i konsekvenser for fotografprofesjoner og fotografisk spesialisering, synes mindre viktig. Innenfor 1800-tallets turistfotografi var det kanskje bare Knudsen og Lindahl som i en lengre periode kunne ha det som en hovedinntektskilde. For andre fotografer som for eksempel Per Adolf Thorén (1830–1909) var det sannsynligvis bare en biinntekt.¹³⁴ Dette synes heller ikke å endre seg umiddelbart ved overgangen til trykk – de nye muligheter åpner ikke brått for mange nye spesialiseringer av typen postkortfotografer eller fotojournalister. Hvis de opptellingene som jeg har gjort i ulike publikasjoner av fotografer som fikk sine bilder reproduisert gir et representativt bilde, så er muligens Wilse også den eneste fotografen frem til omkring 1920 som kunne ha levd av å få sine bilder på

¹³³ Utviklingen av nyhetsbilder og illustrasjonsfotografi i aviser og magasiner er viet bred omtale i *Norsk fotohistorie*, og kan leses som en samlet fremstilling gjennom Larsens kapitler i boken (Larsen og Lien 2007).

¹³⁴ Det er mulig at P.A. Thorén var mer aktiv som turist- og landskapsfotograf. Fotografregisteret (www.nb.no) opplyser at Thorén fotograferte en rekke landskapsbilder fra forskjellige steder i Norge fra 1860- årene og utover, og nevner bl.a. en serie på minst 581 nummer.

trykk. Men også Wilse hadde store inntekter på andre typer fotografisk arbeid og bildesalg. Derimot synes det mulig for langt flere fotografer å delta, få biinntekter og se sine fotografier på trykk i de nye norgesbøkene så vel som på postkort. Betydningen av fotografiets integrering i trykk og de fotografiske bildemedier synes derfor stor for utviklingen av det fotografiske bildet. De nye magasinene og fotobøkene kreerer en ny og mer synlig fotografisk offentlighet der et langt større antall fotografer, også amatører, deltar.

Bildebyrået, eller på engelsk «stock photography», skulle på sikt vokse frem som det nødvendige salgs- og bindeleddet mellom den aktive fotografen og markedets omsetning av de fotografiske bildene. I begynnelsen var dette biprodukter av ulike typer bestillingsfotografi, som i effekt produserte store arkiver der det i etterkant kunne bli spørsmål om andrehåndssalg av fotografiske motiver. Dette kunne være aviser og magasiners kjøp og egenproduksjon av fotografiske bilder, og det kunne også være turistfotografi, som firmaet Knud Knudsen i Bergen. Senere på 1900-tallet skulle det dukke opp spesialiserte bildebyråer, som solgte fotografiske motiver lisensiert for spesielle typer av bruk i for eksempel reklame, bok- eller magasinillustrasjon. Et av de første store slike i USA ble etablert i USA av H. Armstrong Roberts i 1920.

Rundt 1900 var det ennå få som – lik Wilse – hadde begynt å spesialisere seg på en fotografisk produksjon av illustrasjonsbilder. En av disse var Wilses samtidige, den norskøstede Chigago-fografen Beatrice Tonnesen (1871–1958).¹³⁵ Tonnesen er i nyere tid gjenoppdaget som en pioner rundt 1900 i bruk av levende modeller i fotografering for motiver som kunne brukes i reklame og kalendre, noe vi har sett at også Wilse gjorde. Wilse var i realiteten i ferd med å bygge opp et bildebyrå som kunne tilby ferdige motiver til et bildesøkende reproduksjonsmarked. Wilse var altså en norsk pioner også på dette området, og tidlig ute også i internasjonal sammenheng. Men en stor utfordring for Wilse var å få oppmerksomhet omkring sine bilder i et marked som ennå ikke riktig hadde fått øynene opp for at fotografier kunne brukes som illustrasjon på linje med malte eller tegnede bilder. Wilses idé om å bygge opp en katalog med genremotiver, innebar å bygge opp en form for bildebyrå som salgsinstrument for sine fotografiske motiver. Det var, eller kunne være, andre som valgte ut de fotografiske motivene fra fotografens arkiv. Mens jeg i de forrige kapitlene fokuserte på *fografen* Wilse, skal jeg i dette og de neste kapitlene bevege meg over til de bøker og publikasjoner der Wilses fotografier etter hvert ble reproduert. Da er ikke

¹³⁵ Beatrice og hennes søster Clara drev et studio i Chigago som skal ha revolusjonert reklamebransjen omkring 1900 ved å ta opp bruk av levende modeller i reklame. Deres far, Tonnes Tonnesen, var immigrant fra Norge. Tonnesen-søstrene er omtalt tidligere, se side 119.

fotografen lenger nødvendigvis hovedpersonen. Fotografiets overgang til trykk betød at det ferdige bildeproduktet ofte ble resultatet av en mer komplisert produksjon, der fotografen var en av flere aktører. Andre var forleggere, bilderedaktører, forfattere og designere, som sammen eller hver for seg kunne ha – og ofte hadde – langt større innflytelse på utvalg og resultat enn fotografen.

Å produsere fotografiske illustrasjoner for de nye reproduksjonsmarkedene betød en direkte konkurranse med kunsternes bildeproduksjon. I rasterklisjeen og andre nye reproduksjonsteknikker møttes fotografi og maleri, ikke i oversettelse som i xylografiet som oversetter alt til tresnitt, men som fotomekaniske reproduksjoner av de respektive medier. Når fotografiet ble «fortellende», så kom det også i direkte konkurranse med andre bildeformer. De ble konkurrerende, i en konkurranse der maleri og tegning eller grafiske teknikker de første årene med fotografi og maleri på trykk i Norge fremstår som overlegne i beskrivelse av «kultur» og «folkesjel». Her skal det argumenteres for at gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst skjer i 1906, i den forstand at i alle fall noen typer av bildeoffentlighet på trykk fra nå av skal domineres av fotografi. Gjennombruddet for fotografi på trykk er en tilsidesettelse av maleri og tegning som motivleverandør for visualisering av norsk kultur. Det er også delvis et farvel til fotografiet som fotografisk konsumartikkel. En av årsakene til fotografiets suksess er affiniteten mellom fotografisk avbildning og fotografisk reproduksjon.

Fotografi på trykk – postkortet

Oppfinnelsene og utviklingen av fotografi og mekanisk bildereproduksjon i trykk er nært beslektet. Nicéphore Niepce eksperimenterte allerede i 1827 med fotomekanisk reproduksjon av graveringer, og kunne presentere fotomekaniske dypptrykksgjengivelser allerede ti år før fotografikunsten ble kjent. Niepce videreutviklet imidlertid ikke metoden, som først på 1910-tallet skulle åpne for en masseproduksjon i rotasjonstrykk av fotografiske bilder (Hassner 1977:183). Fra midten av 1800-tallet var det mange forsøk på å finne gode fotografiske trykkeprosesser, men det var først med utviklingen av rasterklisjeen (autotypien) at fotografier ble integrert i trykkeprosessen (Eskildsen 2004, Hassner 1977). Henry Fox Talbot hadde allerede tidlig på 1850-tallet eksperimentert med en form for raster, og etter ham følger en hel rekke av ulike forsøk på å finne en industriell metode. Ut av Talbots forsøk springer både fotograpyren og rasterklisjeen. Gjennombruddet for den siste knyttes i Europa særlig til Georg Meisenbach (1841–1912) og i USA til Frederic Ives (1856–1937) (Hassner 1977:203–212). Både Ives og Meisenbach bygde seg opp som ledende klisjéleverandører på hvert sitt

kontinent på 1880-tallet.¹³⁶ Utviklingen aksellererte på 1890-tallet og frem til århundreskiftet, da markedet for magasiner, bildehefter og bøker som baserte seg på fotografiske bilder nærmest eksploderte i de mer utviklede industriland (Hassner 1977).

Like heftig er ikke utviklingen i Norge. Vendepunktet for bruk av fotografiet i trykk synes i Norge å skje en gang etter 1890.¹³⁷ *Norsk fotohistorie* opplyser at i løpet av 1890-åra blir det etablert klisjeanstalter i alle de store norske byene (Larsen og Lien 2007:147).¹³⁸ De første 15 årene etter 1890 blir fotografier (så vel som malerier) mekanisk reproduisert på trykk i økende grad en vanlig illustrasjon i bøker og hefter, men i disse årene også fortsatt hyppig ved siden av xylografiet, 1800-tallets massebilde. Det er viktig å huske at for å kunne integrere bildet med tekst i bok, magasin eller avis, så var oppfinnelsen av rasterklisjeen like viktig for reproduksjon av maleri og tegning som av fotografi. Når fotografekteparet Louise og Hans Abel starter kunstforlag i 1884, så er det i starten nasjonalromantikkenes malerkunst som er den store salgsartikkelen (Økland 2009).

Det første trykte mediet der fotografiet blir dominerende, og der det åpner seg en ny mulighet for fotografene for spesialisering, er postkortet, eller mer bestemt prospektkortet med by- og landskapsmotiv.¹³⁹ Det første norske postkortet med bilde er fra 1887,¹⁴⁰ men slike blir først vanlige mot slutten av 1890-årene (Ulvestad 1988). De første bildepostkortene var i hovedsak tegnede kromolitografiske trykk, først omkring 1900 blir fotografiske motiver mer vanlig på norske postkort. De tidligste kortene hadde også ofte flere små tegnede motiver

¹³⁶ Meisenbach presenteres iblant som rasterklisjeens oppfinner, se for eksempel *Norsk fotohistorie* (Larsen og Lien 2007:147). Rune Hassner er uenig og viser til at autotypens utviklingshistorie inneholder for mange navn og forsøk. Amerikaneren Frederic Ives og tyskeren Georg Meisenbach synes dessuten å utvikle sine metoder uavhengig av hverandre ifølge Hassner. Hans understreking av at utviklingen og bruk av rastret fotografi skjer like tidlig og dessuten i et mye større omfang før 1900 i Nord-Amerika enn i Europa er av betydning her – det er denne utviklingen Wilse tar del i før han vender tilbake til Norge. Se Hassners detaljerte utvikling av det amerikanske illustrasjonsmarkedet (Hassner 1977:183–238).

¹³⁷ I 1889 og 1890 utga en av norsk litteraturvitenskaps stamfedre, Henrik Jæger (1854–1895), bøkene *Bergen og Bergenserne*, og *Kristiania og Kristianenserne* illustrert med henholdsvis 10 og 12 innmonterte kartonger med albumkopier. Utgiver var F. Beyer, Kristiania.

¹³⁸ *Norsk fotohistorie* nevner at Centraltrykkeriet i Kristiania gjør de første eksperimenter tidlig på 1880-tallet. Deretter kommer etableringen av klisjeanstalter ved Brd. Brunskow, Kristiania 1894, John Griegs Boktrykkeri i Bergen 1894, enda en klisjeanstalt i Bergen i 1896, en i Stavanger 1897 og en i Trondheim 1898, samt enda to i Kristiania i 1897 og 1899 (Larsen og Lien 2007:147).

¹³⁹ Norsk fotografihistorie kan sees som delvis skrevet frem fra distriktene. Et fint eksempel er Lisabet Risas mange artikler om fotografihistorie i Rogaland, og også bøkene *Bilete frå Hå* (1990) og *Fotografihistoria – sett frå Rogaland* (2011). I den siste forteller hun blant annet detaljert om den tidligste postkorthistorien i Rogaland (Risa 2011:105–11).

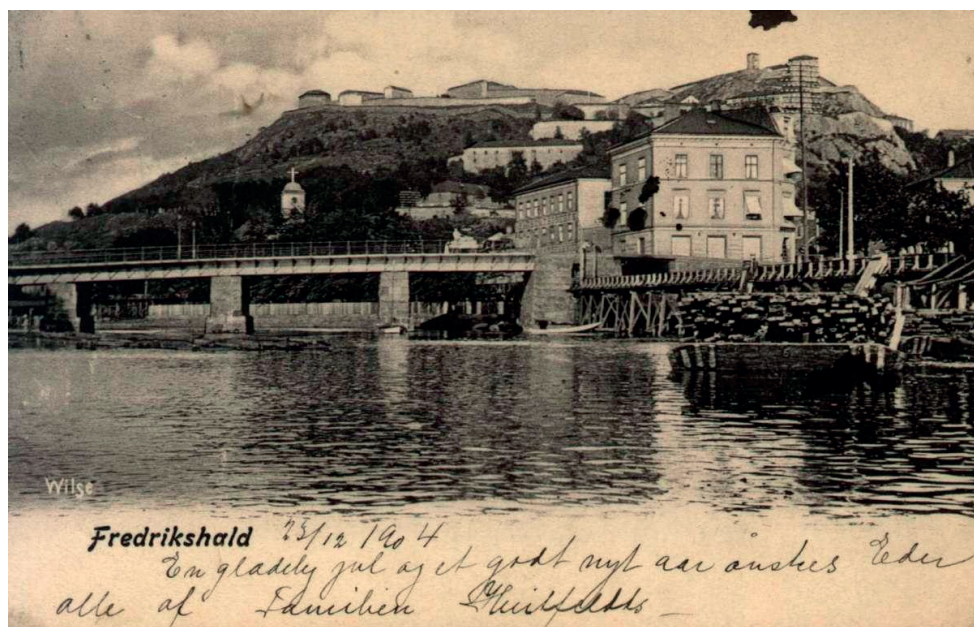
¹⁴⁰ Dette var et turistkort beregnet på utenlandske reisende om bord i Det Nordenfjeldske Dampskibsselskabs båter i Nordnorge-trafikken. Motivet er et lite litografert prospekt i det ene hjørnet med en dampbåt utenfor Nordkapp.

på bildesiden, og i en overgangsform byttes disse ut med små fotografiske motiver. Først fra omkring 1900 blir det så mer vanlig at et fotografi dekker hele bildesiden, og fra «omkring 1900–02 fikk vi en virkelig blomstringstid for postkortforlagene» (Ulvestad 1988:51). Perioden frem til 1914 er den perioden postkortet var mest populært ifølge postkorthistorikerne, inntil verdenskrigen tok bunnen ut av turistmarkedet. I mellomkrigs- og etterkrigstiden fikk prospektkortene en ny oppblomstring med firmaer som Normanns Kunstforlag, som Carl Normann (1886–1960) startet 1906 (Hosar 2009). Wilse er en stor motivleverandør til postkort også i mellomkrigstiden, men her skal vi holde oss til de første årene, som er den perioden da Wilse virkelig synes å ha satset på, og vært avhengig av, postkortet.

Disse tidlige årene vet vi ikke så meget om. Boken *Vennlig hilsen. Postkortets historie i Norge* (Ulvestad 1988) skiller mellom to typer entreprenører i postkortindustrien: forleggere og fotografer, som iblant kunne være samme person eller firma. Noen fotografer kunne opptre som forleggere for egne postkortoptyper (for eksempel firmaet Knudsen og Berg Høegh) og tilsvarende kunne forleggere gjøre egne fotoopptak (for eksempel Abels Kunstforlag). Blant de sentrale postkortforleggere før første verdenskrig nevnes Mittet, Petter Alstrup, C.A. Erichsen, Berg og Høegh, Anton J. Karlsnes og Atelier K.K. (Knud Knudsen) som eksempler på større utgivere (Ulvestad 1988:39). Blant serier med spesielt god kvalitet nevnes Mittets og Per Alstrups tidlige turistserier fra ca. 1901–03, Mittets og C.A. Erichsens serier med ekte fotografier i sepiatoner 1907–12, samt av mer regionale serier Anton J. Karlsnes' serie fra Bergen og Vestlandet ca. 1903–10 og Berg og Høeghs serier fra Kristiania i samme periode. Atelier K.K. (Knud Knudsen) skal også ha startet postkortproduksjon ca. 1900. Desiderert størst blant postkortforlagene i denne perioden skal være Mittet, etablert 1899.

Det vanligste var ifølge Ulvestad at forlagene sendte «ut fotografer på avtalte turnéer» (Ulvestad 1988:40).¹⁴¹ Det har sikkert skjedd. Mer sannsynlig i denne perioden var det vel likevel at forleggere, regionalt eller på landsbasis, kjøpte motiver fra fotografer til sine postkortserier. Som et eksempel på en fotograf som synes å ha en mer freelancepreget tilknytning, nevner Ulvund Wilse, som har sitt navn på kort utgitt av de forskjelligste forlag (Op.Cit.: 41).

¹⁴¹ Påstanden går igjen i senere omtaler av emnet. Det er litt pussig at vi ikke kjenner navnene på noen av disse pionerene. Det virker ikke sannsynlig på meg at det var «vanlig» at postkortforlagene engasjerte fotografer til omreisende norgesturneer. Det var også kostbart å sende fotografen på reise – se for eksempel Morgensterns gjengivelse av Knut Digernæs' (Knud Knudsens etterfølger) overslag over kostnadene med å sende ut en fotograf rett etter 1900 (Morgenstern 1994:40-41).



Postkort fra årene mellom 1902 og 1905 da Wilsø reiste rundt og fotograferte motiver fra de fleste byene i Sør-Norge. Motiv fra Fredrikshald (Halden). Fredriksten festning. Påtegningen fra avsender er datert 23.12.1904, Wilsø gjorde opptaket i juni 1902 (NF W 01268). Utgiver Peter Alstrup, kort nr.1121. Norsk Folkemuseum, NF.04887-012.

Postkortet ser altså for alvor til å slå igjennom omtrent samtidig som Wilsø etablerer sin forretning (1901). Som vi så i kapittel 4 startet Wilsø i mai 1902 en karriere som omreisende postkortfotograf over store deler av Sør-Norge. Wilsøes reisevirksomhet fortsetter i 1903 og 1904 med uforminsket styrke. Hovedområdet er fortsatt Østlandet og Sørlandskysten, og motivene i hovedsak (i antall) de samme; nøkterne, hurtig produserte byprospekter, kirker, jernbanestasjoner, landskapsprospekter, broer osv. Wilsøes produksjon av denne type postkortmotiv ender ikke her, men som hovedsatsing er den avgrenset til årene fra 1902 til 1904. Det er mulig at han skummer fløten av noe som er en farsott i disse årene (hver kafé sitt postkort). I alle fall tar for Wilsøes del denne mer mekaniske produksjonen av lokale motiver i hovedsak slutt rundt 1905. Denne sommeren deltok han på det første av en rekke turer med turistbåtene på vestlandet og nordover.

Inn i den «store» turistprospekttradisjonen

Ifølge Wilse selv begynte Foreningen til Reiseliv i Norge (etablert 1903) tidlig å bruke hans bilder. Dette ble lagt merke til av direktør Bull-Simonsen i Det Nordenfjeldske Dampskibsselskap, som skrev til Reiselivsforeningens direktør Malling for å bli satt i kontakt med Wilse. Dampskipsselskapene hadde behov for fotografiske motiver til egen markedsføring. Bull-Simonsen «ville at jeg skulle skaffe et nytt billedstoff til den store turistbrosjyren, som selskapet sammen med Det Bergenske Dampskibsselskap utgav hvert år» (Wilse 1943:9). Dette er innledningen på første kapittel i boken *Norsk landskap og norske menn*, og kan leses som en markering av at det er her hans norske fotografiske karriere for alvor starter. Wilse var i ferd med å få et fotfeste blant de store reiselivsaktører, utgivere og forleggere.

Malling anbefalte Wilse, som dermed tok steget fra å være en «sliter» (men også en pioner) på det lokale postkortmarkedet til å entre det man kan kalle den «store turistprospekttradisjonen». I juni 1905 deltar Wilse på sin første tur med turistbåter på cruise nordover. Disse turene hadde pågått i flere år, og attraksjonene og turistmotivene var etablert over flere tiår med voksende turisme (Brudvik 2002).¹⁴²

Wilse trer med dette inn i den «store» turistprospekttradisjonen, der fotograf Knud Knudsen siden oppsvinget på slutten av 1870-årene hadde vært den store motivleverandøren, fra slutten av 1880-årene også med konkurranse fra svenske Axel Lindahls norske prospekter. Wilse fikk nå anledning til å ta opp flere av de sentrale motivområdene i denne prospekttradisjonen slik den var etablert av Knud Knudsen, Axel Lindahl og andre som hadde gjort det til et levebrød å fotografere på de etablerte reiserutene for utenlandske turister. Samtidig var dette bildemarkedet allerede i sterk endring gjennom fotografiets nye reproduserbarhet i trykk. Ikke minst var det fotografiske landskapsprospektet på vei til å utkonkurrert av det billige prospektkortet som møtte turistbåtpassasjerene i bunker på alle steder de besøkte. Salget av for eksempel Knud Knudsens fotografiske prospekter på hoteller, bokhandlere og anløpssteder stupte, fordi de ble utpriset av billige postkort og turistenes egne kameraer (Morgenstern 1994:44–46). Wilse forsøkte seg heller ikke på det fotografiske landskapsprospektet som salgsartikkel. Men cruisetrafikken ga ham anledning til å ta opp de samme motivtypene.

Nå tar Wilse sine første dramatiske fjordbilder (Raftsundet, Trollfjord), brebilder (Svartisen), og fotograferer de andre turistmotivene på Nordlandscruise som Torghatthullet,

¹⁴² Turistfarten til Norge på cruiseskip omkring 1900 er beskrevet i Agnes Ingeborg Brudviks hovedoppgave «*Combining the Maximum of Comfort with the Minimum of Trouble*» (2002).

Hjelmsøystauren, Fiskerhavna i Svolvær, samer og reinsdyr (iflg. protokoll først i 1906), Nordkapp, Lyngsalpene og midnattssol. Midnattssolen i kombinasjon med sjø og skyer, eventuelt turister i motlys, gir Wilse mulighet for å utøve sin «stemningskunst». Han tar også nærbilder av multer og bjørkeskog ved Tromsø. På det samme cruiset tar han ifølge protokollen også noen bilder fra Vestlandet (Sognefjorden, Nærøyfjorden og Romsdalen i juni 1905). I 1906 er det et nytt nordlandscruise, denne gangen også Svalbard. Nå er også fotograferingen fra Vestlandet mer omfattende, og protokollen er fylt med flere sider merket «Vestlandsfjordene». Vestlandsmotivene får en mer fullstendig utbygging: Nærødalen, Stalheim, Nordfjord, Oldenvann og Briksdalsbreen, Laatefoss, Folgefonna, Hardanger, Geirangerfjord med De 7 søstre. Nå tar Wilse for alvor opp Knudsens bildeskjemaer for vestlandsfjordene med de monumentale motivene fjord-møter-fjell. Fotograferingen betyr for Wilse en viktig anledning til å fylle ut sin bildekatalog for presentasjonen av turistlandet Norge med sentrale motiver som han til nå har manglet. Wilse skal utnytte dette til fulle i motivproduksjon og markedsføring.

Wilses avtale med Nordenfjeldske var at selskapene kunne bruke bildene uten kostnad, men at bildene forble Wilses eiendom, og at han kunne selge kopier til passasjerene om bord. Nordenfjeldske Dampskibsselskap fikk bruke de fotografiene Wilse tok på cruisene i markedsføring, mens Wilse selv beholdt alle andre inntekter fra bildesalg i ettertid og om bord på båten. Wilses umiddelbare inntekter på nordlandscruisene som profesjonell fotograf kommer altså av hans profesjonelle tilleggsytelser til amatørfotografenes egne opptak, som supplement ved gruppeopptakt, prospekter og snapshots til de rikes egne kameraer. Wilse innrettet mørkerom om bord på båtene, presenterte bilder og tok bestillinger på fra passasjerene. Wilses store direktesalg av fotografiske kopier gjennom bestillinger fra turistene var her knyttet til at han så og fotograferte det samme som sine medpassasjerer, han solgte med andre ord genuine fotografiske minner og ikke «årgangsbilder», verken i form av dyre fotografiske prospekter eller rimelige postkort. Skal vi tro ham på hans bemerkning om de mange gullforsendelser hjem, så tjente Wilse godt på dette. De øvrige inntekter kom ved et eventuelt senere salg av motiver fra hans bildearkiv (Wilse 1943:9).

Med invitasjonen til å fotografere for turistbåtene fikk Wilse en effektiv tilgang til de store turistattraksjonene. Dette skulle på kort tid bidra til at hans arkiv ble mer komplett, og at Wilse som motivleverandør kunne konkurrere med de store etablerte turistprospektleverandører som firmaet Knudsen. Invitasjonen til å fotografere for turistbåtene, betød også at Wilses virksomhet som omreisende postkortfotograf tok slutt i 1905. Det betød ikke at han sluttet å ta postkortmotiv, eller sluttet å levere motiv til

postkortforleggere, men reisen som «menig» slitende postkortfotograf som støvsugde småbyene for mulige motiver var ikke lenger en nødvendighet.

Nordenfjeldske og Bergenske Dampskibsselskaps utgivelser av egne billedrike kombinerte guide- og minnebøker var et uttrykk for at de fotografiske prospektene som var Knudsens og Lindahls produkter og som frem til århundreskiftet hadde vært en hovedartikkel på dette markedet, nå ikke bare fikk konkurranse fra postkort, men også fra trykte fotografiske bildebøker og -hefter.

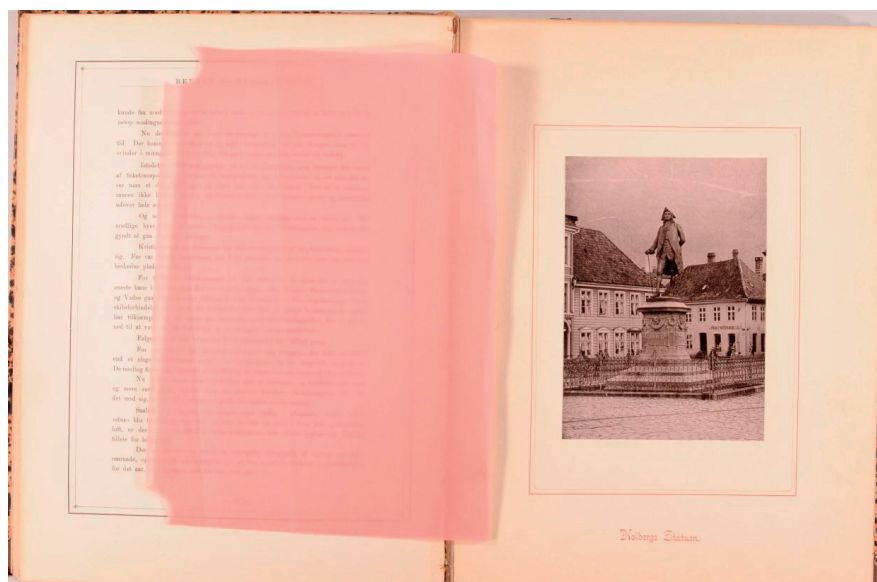
Dampskipsselskapet tar i henhold til avtalen Wilses bilder fra første sommer på cruisebåttrafikken i bruk allerede året etter. Det Bergenske Dampskibsselskab utgir sammen med Nordenfjeldske Dampskibsselskap i 1906 den første utgaven av *Norway: the land of the midnight sun* (utgaver også i 1907 og 1908) med fotografisk rikt illustrerte reisebeskrivelser for cruisene fra Bergen til Nordkapp og Svalbard. Wilse er her hovedleverandør av fotografiske bilder.¹⁴³ Dette året er Wilse også hovedleverandør til Reiselivsforeningens utgivelse, og han leverer også bilder til Mittets første utgivelse. Året 1906 er Wilses gjennombruddsår som leverandør av fotografiske genre- og landskapsmotiver på trykk. Wilse skal fra nå av dominere som leverandør av illustrasjoner til slike utgivelser i årene fremover. Før vi ser nærmere på Wilses bidrag, skal vi se på status for bruk av fotografiske illustrasjoner før Wilse blir «oppdaget».

De første norske fotografiske bildebøkene

Den vanligste formen for å integrere bilder i boktrykk var på 1800-tallet å oversette det til tresnitt for å kunne trykke bildet sammen med teksten.¹⁴⁴ Et alternativ for fotografiets del var å klebe originale fotografier inn i hele bokopplaget. En slik variant sees i Henrik Jægers utgivelser *Bergen og Bergenserne* (1889) og *Kristiania og Kristianienserne* (1890) der fotografiske byprospekter på kartong er bundet inn mellom tekstarkene i boken. Disse prospektene var de samme bildeartiklene som kunne kjøpes hos for eksempel det bergenske bokhandlerfirmaet F. Beyer (som leverte disse) og andre reiselivsbedrifter og bokhandlere. I 1890 blir Jacob Riis berømte bok *How the Other Half Lives* utgitt i New York. Ifølge Parr og Badger er dette den første boken med en større bruk av fotografiske

¹⁴³ Året etter, i 1907, utgis et større antall av Wilses bilder fra Nordlandscruisene på Komanditselskabet Narvesens Kioskcompagni med tittelen *Nordland – Finnmark – Spitsbergen* (Wilse 1907). Billedboken eller -heftet (med mykt omslag) er i samme store liggende format som Mittets «Norgeshefter», og inneholder 42 helsides fotografier av Wilse, samt 7 fotografier der fotografen ikke er kreditert (og sannsynligvis ikke Wilse, men kanskje fotograf Helgesen fra Bodø).

¹⁴⁴ Kåre Olsen har en artikkel om xylografi og den illustrerte presse i Norge i *Norsk Fotohistorisk* årbok 1985/86. Her tar han også opp konkurransen mellom xylografi og autotypi rundt århundreskiftet (Olsen 1987).



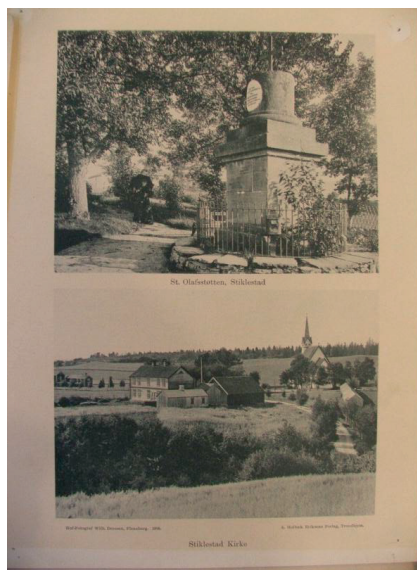
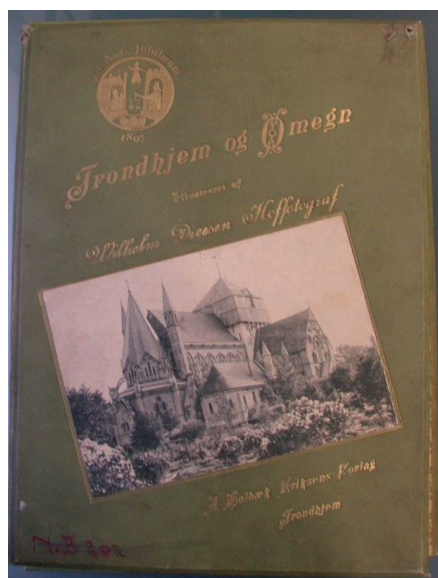
Frem til oppfinnelsen av rasterklisjeen gjorde det mulig å mekanisk reproducere fotografi i trykk i boken, var alternativet å lime inn originalpositiver. Eller som det ble gjort i boken *BERGEN og BERGENSERNE* (1889) av Henrik Jæger, der fotografiske prospektmotiver monterte på kartong ble bundet inn i boken. Samme teknikk ble brukt i oppfølgeren *KRISTIANIA og KRISTIANIENSERNE* (1890).

halvtoneillustrasjoner.¹⁴⁵ Utover på 1890-tallet blir fotografiske illustrasjoner mer vanlig i bøker.¹⁴⁶

Fotografiets integrering i boktrykk skjedde i Norge nokså raskt, mens utviklingen av den fotografiske illustrasjonsbruken skulle ta noe mere tid. Fotografiet synes å ha blitt ganske raskt integrert i trykk i bøkernes illustrasjoner i løpet av 1890-tallet. De fotografiske illustrasjonene var imidlertid portrettet og landskapet, der både portrett og landskap var direkte representasjoner av den eller det avbildede. Fotografiske illustrasjoner ble på et vis reproduisert som representasjoner av fotografier, og ikke som bilder. Det tar også noen år før vi ser de første rene fotografiske bildebøkene, og det tok enda litt tid før vi ser på trykk et fotografi som utnytter dette nye utvidede markedets muligheter for fotografiske fortellinger.

¹⁴⁵ I Jacob Riis berømte bok *How the Other Half Lives*, utgitt i 1890, var 23 illustrasjoner xylografer og 18 illustrasjoner fotografier reproduisert med bruk av halvtoneraster. I følge Parr og Badgers er dette den første ekstensive bruken av rastrede fotografier i en bok (Parr og Badger 2005:53).

¹⁴⁶ I *Norsk fotohistorie* har Peter Larsen en oversikt over introduksjonen av de første rastrede illustrasjoner i magasiner som *Ny Illustreret Tidende* og *Skillings-Magazin* fra 1883 og fremover. Larsen opplyser at det ble opprettet klisjeanstalter i alle de store norske byene i løpet av 1890-årene (Larsen og Lien 2007:147).



Trondhjem og Omegn. 900 Aars Jubilæum 1897, utgitt av A. Holbæk Eriksens Forlag, Trondhjem.

En av de eldste norske trykte mappene eller bildebøkene basert helt eller overveiende på fotografier, er bildemappen *Norge: Midnatssolens Land*.¹⁴⁷ Denne inneholder 23 plansjer med fotografier av Wilhelm Dreesen, og utgiver er sannsynligvis A. Holbæk Eriksens Forlag, Trondhjem, som også er utgiver for *Trondhjem og Omegn. 900 Aars Jubilæum 1897*. Også her er fotografiene signert «Hof-fotograf Wilhelm Dreesen fra Flensburg, 1896». Disse to synes å være begynnelsen på en lang rekke regionale og noen nasjonale utgivelser, men først etter århundreskiftet. Bennet's Tourist-Office i Trondheim utga omkring 1901 eller noe senere *Norge i bilder* og *Fra Norge*. Begge disse enkle trykksakene inneholder stort sett de samme motivene med vekt på byprospekter med enkelte severdigheter som for eksempel Sarpsfossen, Parti ved Lillehammer, Fantoft, Nærøfjorden og Nordkapp. Trondheims betydning som knutepunkt for turistbåttrafikken på Nord-Norge kan være årsaken til at de første fotografiske bildemappene og bildebøkene synes å være produsert her.¹⁴⁸

En annen tidlig utgivelse er Narvesens *Panorama: Trondhjem – Nordkap* fra 1902. Dette var Narvesens første utgivelse i denne sjangeren, og skal ha solgt godt, ikke minst på

¹⁴⁷ Det er den eldste jeg har sett i min leting etter slike fotografiske norgeshefter. Det kan godt dukke opp eldre eksempler, samtidig som det i alle fall helt sikkert vil dukke opp nye fotografiske bildemapper fra årene mellom 1900 og 1910 enn dem som er kartlagt her. Jeg har selv funnet nye eksempler på slike utgivelser helt inntil punktet her er blitt satt. Jeg tror imidlertid ikke slike funn vil røkke hovedtendensen i denne avhandlingens bidrag til å kartlegge fotografiets vei inn i trykte medier i Norge omkring 1900.

¹⁴⁸ Ut fra et slikt resonnement hadde det vært rimelig å finne de første utgivelser av fotografiske turisthefter i Bergen. Kanskje F. Beyer har noen eldre utgivelser enn de jeg har funnet frem til?

skipstrekingene angitt i tittelen (Skedsmo1993:56). Denne boken eller heftet har et stort stående format, som skulle bli malen for de fotobøkene som trykte tekst og bilder i kombinasjon. Sannsynligvis noe senere er F. Beyer's Tourist-Bureau's *Norge : Norge i Billeder : inneholdende 51 prospekter fra landets fleste touristruter*.¹⁴⁹ Beyers norgesbok er mer påkostet enn Bennets enklere utgivelser. Det store liggende format og et praktomslag med malte figurer i landskap tilsvarer det som skulle bli vanlig for denne type bildebøker uten tekst (eller med et kort forord) de neste 40 årene.

Mens Dreesens fotografimappe fra Trondheim kun inneholdt Dreesens egne fotografier, som kunne tenkes å være tatt for denne publikasjonen, så var det normale for disse tidlige utgivelsene fra for eksempel Bennet og Beyer at man valgte motiver fra de rike katalogene med landskapsprospekter fra 1800-tallet. Også Mittet, som vi skal se nedenfor, gjenbrakte på denne måten mange av Lindahl og Knudsens fotografiske prospekter i perioden 1906 til 1909.

Fotografimappene som Holbæk Eriksen utga i Trondheim midt i 1890-årene må sees som en forløper eller overgangsform til Bennets og Beyers fotografiske prospektbøker. Men fotografimappen kan også tenkes som en variant av de populære mappene med kunstreproduksjoner, som blant annet Abels kunstforlag hadde spesialisert seg på (Økland 2009). Det er mulig å se zoologen Robert Colletts (1842–1913) utgivelse i 1903 av *Norske motiver i photographier efter naturen / af C.* i 3 bildemapper med til sammen 28 reproduserte fotografier som den første utgivelsen av en kunstmappe med fotografi. Året etter lanserte brødrene Abel i Abels kunstforlag først en, og deretter i 1906 to liknende mapper i navnet til den nylig avdøde faren, kunstforleggeren og fotografen Hans Holtermann Abel (1830–1903).

Disse posthume utgivelsene var *Paa Ski i Nordmarken* (1904) og *Vinterbilleder og Paa Ski og Kjælke* (begge 1906), alle med 12 fotografiske reproduksjoner. Det er imidlertid noen forskjeller på disse mappene. Den profesjonelle fotografen og forleggeren Abels tre utgivelser omhandler alle tidens meget populære tema: vinter og vinteraktiviteter. Amatøren og zoologen Colletts fotografier viser også sommermotiver, og er i motivutvalg og utføring mer original, preget av naturvitenskapsmannens nøyaktighet i naturbeskrivelsen. Begge disse utgivelsene er det mulig å se som «kunstmapper», og det er naturlig å se utgivelsen av Abels fotografimapper som en utgivelse som skal markere den avdødes kvaliteter som fotograf. Men

¹⁴⁹ Omslaget har to flagg; et rent norsk og ett med sildesalat. Det daterer utgivelsen til mellom 1898 og 7de.juni 1905 følge historiker Ruth Hemstad. Med tanke på at Cammermeyer og Reisesforeningens 1905-utgivelse har Oscar IIs portrett som første kunstbilag, så er også Beyers utgivelse kanskje nærmere 1905 enn 1900.



Gjedekilling, 8 dage gammel, Gudbrandsdalen. Robert Colletts mapper inneholder en stor variasjon av genremotiver i et nydelig trykk. Fra *Norske Motiver i Fotografier efter Naturen, I. og II Række* 1904. Utgiver er Cammermeyers Boghandel, Kristiania. Original NBO.



Abels mappe *Paa Ski og Kjælke* (1906). Omslaget har åpning inn til første fotografiske trykk. Original NBO.

en liten advarsel mot å oppfatte Abels utgivelse som en kunstutgivelse fremfor en populær utgivelse ligger i det faktum at ett av de 12 motivene i begge mappene er reproduksjoner av populære tegninger av vinteraktiviteter.

Det store gjennombruddet for fotografiske bildebøker av denne type synes imidlertid å være 1905. Dette året kommer tre store utgivelser, og fra nå av kommer årvisst flere større og mindre nasjonale utgivelser, og en rekke regionale fotobøker (se vedlegg). De tre utgivelsene i 1905 synes å ha hatt et omfang og et utstyr som tidligere utgivelser ikke hadde hatt.

Foreningen for Reiselivet i Norge («Reiseforeningen») utgir på Cammermeyers forlag boken *Norway : The Land of the Midnight Sun*, en rikt utstyrt utgivelse i stort stående format. Dette er en påkostet utgave, innledet med et stort portrett av Oskar II, som i korte kapitler beskriver Norges ulike landskaper gjennom tekst og en overflod av bilder. Teksten er ved Roar Tank og bildeutvalg ved H. Mallings, det hele under oppsyn av reiselivets nestor (og Roar Tanks far), professor Yngvar Nielsen. De to andre utgivelsene kan delvis være ansjoret av unionsoppløsningen. Alb. Cammermeyers Forlag utgir *Vort Fædre Land i Billeder: en Samling af 288 Illustrationer efter Tegninger, Malerier og Fotografier, som delvis er udført for Norge i det nittende Aarhundrede*. Dette var som tittelen beskriver en omfattende bok med bare bilder, laget som et sideprodukt til praktverket *Norge i det nittende Aarhundrede*, som Cammermeyer utga i 1900.¹⁵⁰ Rett før jul 1905 utgir Komanditselskabet Narvesens Kioskcompagni bildeboken *Norge: Midnatsolens Land* med tekst av Yngvar Nielsen.

Disse tre utgivelsene synes å markere gjennombruddet for fotografiske bildebøker av denne type. Etter 1905 kommer det årvisst flere større og mindre utgivelser. Bare i årene 1905 – 1910 utgis mer enn 20 slike bøker med et nasjonalt nedslagsfelt. I tillegg kommer en rekke (trolig minst like mange) regionale fotografiske bildebøker eller -hefter. Disse utgivelsene innebar en ny arena og en mye videre distribusjon for det fotografiske bildet, som nå også tok opp nye illustrasjoner i direkte konkurranse med maleri og tegning. Dette skal jeg ta opp igjen nedenfor, men først skal vi se litt på den fotografiske bildebokens forhistorie.

¹⁵⁰ *Norge i det nittende Aarhundrede : tekst og billeder af norske kunstnere og forfattere* var et praktverk i stort format og i to bind, utgitt av W.C. Brøgger og med Nordahl Rolfsen som tekstredaktør og Erik Werenskiold som billedredaktør. Erlandsen argumenterer i sin fotografihistorie for at dette bokverket representerer den såkalte Lysakerkretsens program (Stenseth 1993), og at bokverket er en nøkkel til å forstå Wilse som ifølge Erlandsen dermed leverer de visuelle formuleringene av Lysakerkretsens program (Erlandsen 2000: 237). Det er et interessant poeng, men Wilse kan også sees som å gjøre et brudd med –og en nyformulering – av den nasjonale fotografiske bilderetorikken som var rådende frem til rundt 1905.

Hvorfor nå – og ikke før eller senere?

Disse tre utgivelsene synes altså å markere gjennombruddet for fotografiske bildebøker av denne type. Hvorfor kom disse fotografiske norgesbøkene og -heftene ikke før? Svaret på dette er sammensatt, og mange drøftinger i avhandlingen kan sees som å bidra til å belyse spørsmålet. Men hvis vi begynner med noen opplagte momenter, så var mobiliseringen omkring unionsoppløsningen i 1905 sikkert viktig. Nasjonalismen var imidlertid også sterk i årene frem mot unionsoppløsningen, og de nasjonale følelsene hadde (også) en topp på midten av 1890-tallet. Begeistring og nasjonal rus som unionsoppløsningen utløste, kan ha bidratt til høye salgstall, men er ikke tilstrekkelig alene som forklaring.

Spørsmålet har heller ikke vært reist før. I for eksempel Erlandsens fotohistorie er hovedfortellingen snarere at fotografiet allerede er dominerende. De fotografiske turistprospektene, modellert delvis over den kunstneriske «voyage pittoresque»-tradisjonen, utkonkurrerte allerede fra omkring 1880 bildekunsten i skildringen av landskap og folkeliv (Erlandsen 2000:131). Fotografiet er med andre ord allerede dominerende, og det er dette fotografiske prospektets seiglivede suksess som dermed kan utlegges som en mulig forklaring på hvorfor det trykte fotografiet kommer så vidt sent. Dette har også noe for seg, men forklaringsmodellen kan modereres ved å spørre hvordan fotografiet fremtrer på trykk før og etter 1905.

Utgivelsen av hefter med norgesbeskrivelser hadde en lang tradisjon på 1800-tallet, begynnende med H.A. Grosch' første hjemlige forsøk i 1821, Wergemanns utgivelser i 1830-årene, og siden blant annet Tønsbergs kjente utgivelser fra 1848 og fremover. De siste store norgesskildringene basert på maleri eller tegning synes å være Christian Tønsbergs siste utgaver av *Norge fremstillet i tegninger* i 1889 (Parallelltittel *Norwegern im Bildern*, tredjeutgaven av verket fra 1848 («betydelig forandrede udg.») og 1890 (lommeutgave), begge med parallelltekster på norsk, tysk og engelsk. Fra 1890 og frem mot 1905 synes det, som vist ovenfor, knapt å være noen slike utgivelser av billedbøker om Norge eller norske landskap, verken basert på kunstreproduksjon eller fotografi. Derimot utgis en rekke bildemapper med reproduksjoner av kjente norske kunstnere – som kunst. Vi ser av tidlige eksempler på trykte fotografimapper som Holbæk Eriksens utgivelse i 1897, at dette kunne gjøres i god kvalitet. Vi vet også at fotografekteparet Louise og Hans H. Abel startet Abels kunstforlag i 1884 og skal ha gjort det godt på utgivelser av kunstreproduksjoner.¹⁵¹ Men den første fotografimappen som Abels Kunstforlag utgir, er den som utgis posthumt etter Abels

¹⁵¹ Kilden her er Einar Øklands Abel-artikkel i *Norsk biografisk leksikon* (Økland 2009).

død i 1903. Så igjen: hvorfor kommer disse fotografiske norgesbøkene og –heftene ikke før? En del av forklaringen er utvilsomt at kvaliteten på trykt fotografi i begynnelsen var dårlig. Men det er som vi ser ikke hele forklaringen, for maleri som kunst kunne fotograferes, reproduseres og trykkes.

Utviklingen av det norske fotografiske landskaps- og folkelivsskildringen er av norske fothistorikere skissert som å gå fra de trykte norgesutgivelsene i «voyage pittoresque»-tradisjonen basert på maleri og tegning over til det norske fotografiske landskapsprospektet hos for eksempel Knudsen og Lindahl og dette fotografiets videreføring på postkort og annet trykk på 1900-tallet. En utvikling som altså går fra trykte mapper og hefter med kunstreproduksjoner til originale fotografier, gjerne fotografier i album, til igjen å bli fotografiske bildebøker. En del av forklaringen var som nevnt at de fotografiske prospektbildene produsert av Selmer, Knudsen, Lindahl, Thorén og andre fylte behovet for slike bilder. Turistfotografenes prospekter ble solgt som løse bilder, montert på kartong og som ferdige album. Disse prospektene ble solgt gjennom hoteller, reisebyråer og bokhandlere. Den største produsenten av slike landskap møtte vi i kapittel 1, fotograf Knud Knudsen i Bergen.¹⁵²

Både i Erlandsens fothistorie og også i Larsen og Liens *Norsk fothistorie* er det viet stor plass til de tidlige norske malernes fremstilling av norsk natur og folkeliv, og kunstens påvirkning på fotografiet.¹⁵³ Det er populariseringen av disse kunstneres bilder gjennom særlig forleggeren Christian Tønsbergs utgivelser, som utgjør grunnlaget som tidlig norsk landskapsfotografi hviler på. Det er også disse kunstneriske prospektene som ifølge Erlandsen utkonkurreres gjennom Selmers, Knudsen og Lindahls fotografiske turistprospekter. Erlandsen påpeker at det slik var typisk at det nest siste verket Tønsberg utga var *Adolph Tidemands udvalgte Værker* (1877–79), som et eksempel på en overgang innenfor de trykte kunstmappene fra de tidligere skildringer i «voyage pittoresque»-tradisjonen til reproduksjon av verker av kjente kunstnere (Erlandsen 2000:131). For Erlandsen representerer dette at maleriet nå blir reprodusert som kunst, en bekreftelse på at fotografiet nå har overtatt hegemoniet på landskaps- og folkelivsskildringene fra maleriet.

Dette er naturligvis delvis riktig, men kanskje mest riktig for turistindustriens bilder. Går vi til 1890-årenes bokutgivelser, ser vi at de fotografiske illustrasjonene i bøkene relativt

¹⁵² Neil Morgenstern har forsøkt å beregne Knudsens opplag, og drøfter også distribusjon og motiver (Morgenstern 1994).

¹⁵³ Roger Erlandsen drøfter i sin fothistorie 1800-tallets den norske «voyage pittoresque»-tradisjonen og dens betydning for utformingen av den fotografiske prospekttradisjonen (Erlandsen 2000:126–142). En liknende drøfting gjør Sigrid Lien i *Norsk fothistorie*, med noe større vekt på det før-fotografiske folkelivsbildet og den norske malerkunstens betydning for utviklingen av en fotografisk bildesyntaks (Larsen og Lien 2007:81–117).

sett er underordnet de kunstneriske illustrasjonene, og gitt den saklige oppgaven å representere et landskap eller personer. For en pioner på utnyttelse av de nye reproduksjonsmulighetene i en rik og variert illustrering som Nordahl Rolfsen (1848–1928), så er fotografiet knapt nok å foretrekke som skildring av det norske landskapet. I hans mange utgivelser av lesing for det norske folk, som for eksempel *Norge: Norsk kalender* i to bind (1895), er fotografiet fraværende med unntak av fotografiske portretter; selv i landskapsskildringene foretrekker Rolfsen reproduksjoner av kjente kunstnere (Rolfsen 1895). For Rolfsen, som for så å si alle andre utgivere i samtiden, representerer ikke den fotografiske folkelivsskildringen noe alternativ eller konkurranse til en Christian Krohg, Hans Gude, Bernt Grønvold, Chr. Skredsvig eller andre kunstners genremalerier og tegninger som karakteriserer norsk folkeliv. Rolfsens perspektiv er sannsynligvis at dette er å gi både kunnskap og kultur i ett og samme bilde, et synspunkt som han også synes å holde fast ved gjennom senere utgivelser, som for eksempel den populære *Læsebog for Folkeskolen*. For Rolfsen som for de fleste synes ikke de fotografiske turistprospektenes folkelivsbilde å representere noe alternativ til kunstnernes fremstillinger – før vi skal se at det nokså brått gjør det for noen. Men da handler det også om en annen type fotografi.

Rolfsens bevisste og fine illustrasjonsbruk hviler på en modernisering og oppblomstring av illustrasjonskunsten i norsk kunst fra 1880-årene. 1880- og 1890-tallets nye kunstnere representerer en helt annen form for fremstilling av «folk & sjel» enn den første generasjonen av nasjonalromantiske kunstnere. En liknende modernisering av fortellerkunst innen fotografiet kommer først senere – med Wilse. En del av årsaken kan være at illustrasjonene i bøker – for eksempel Rolfsens lesebøker og andre utgivelser – hadde imøtekommet deler av det nye behovet for bilder av norsk natur og kultur. I dette nye dannelsesprosjektet synes det å være behov for en annen type bilder enn i den foregående nasjonale kulturreisingen.

Et alternativ forslag er derfor at fotografiet ennå ikke var modent (eller ble oppfattet slik) i det nye dannelsesprosjektet, den nye kulturreisingen i 1890-årene. Nordahl Rolfsen satser stort på kunstneriske illustrasjoner fra de fremste kunstnerne i sine «lesebøker», men dette innbefattet sjelden eller aldri fotografi. Sannsynligvis var fotografi i stor grad synonymt med sjangrene landskapsprospekt og portrett – men ikke med «kunst». I 1800-tallets kunstforståelse var kunstens viktigste egenskap at den idealiserte, løftet ut av en hendelse den moral eller idé som hadde betydning utover øyeblikket. Slike fortellinger synes fotografiet som fotografi ikke å kunne bære, og fotografiske illustrasjoner i bøker var lenge underordnet

de kunstneriske illustrasjonene, og gitt den saklige oppgaven å representere et landskap eller personer.

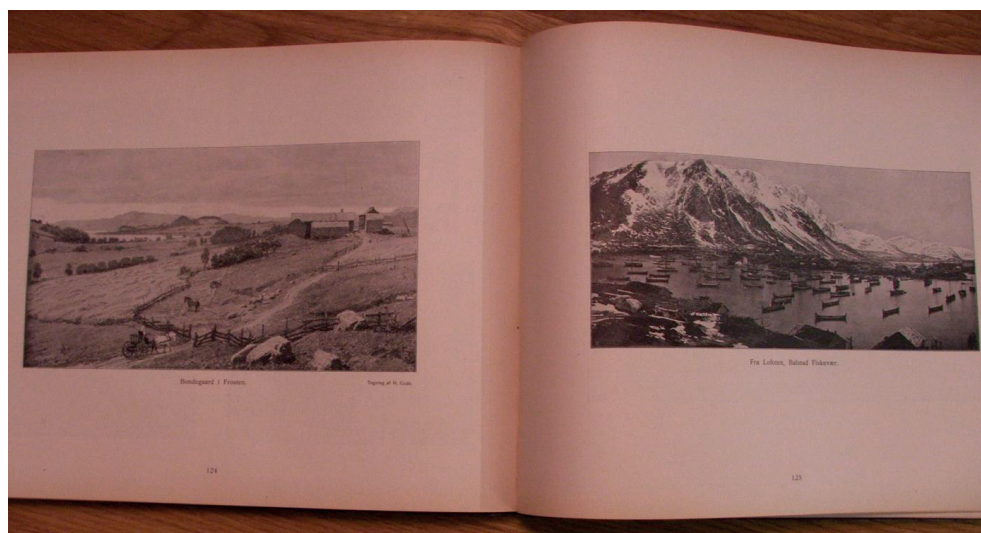
Men i rasterklisjeen og andre nye reproduksjonsteknikker møtes også fotografi og maleri, ikke i oversettelse som i xylografiet, men som reproduksjoner av de respektive medier. De blir konkurrerende, i en konkurranse der maleri og tegning eller grafiske teknikker de første femten årene etter 1890 med fotografi og maleri på trykk i Norge fremstår som overlegne i beskrivelse av «kultur» og «folkesjel», men der det etter hvert også skjer forvirrende møter mellom maleriske og fotografiske illustrasjoner.

Fotografi på vippen

Utgivelsene i 1905 innleder en bølge med fotografiske bildehefter og bildebøker som til dels representerer noe helt nytt. To av utgivelsene i 1905 kom på Alb. Cammermeyers Forlag. Det ene er en tykk bildebok, *Vort Fædre Land i Billeder: en Samling af 288 Illustrationer efter Tegninger, Malerier og Fotografier, som delvis er udført for Norge i det nittende Aarhundrede*.¹⁵⁴ Boken inneholder et kort innledningssesay, men består for øvrig bare av illustrasjoner. Illustrasjonene er svært mange, boken fremstår som en slags eksplosjon av bilder på temaet Norge. Bildene fordeler seg på omtrent like mange tegninger og malerier som fotografier. Maleri, tegning og fotografi er blandet og reprodusert i et dårlig trykk som får de ulike teknikker til å gli over hverandre på en nesten sømløs måte. Effekten gjør det iblant vanskelig å skille fotografi og maleri: Jeg har tidligere skildret boken som å gi en effekt av et nesten utopisk øyeblikk der fotomekaniske teknikker sidestiller håndens og fotografiets teknikker og så å si ved tvang sidestiller dem gjennom den grovkornede reproduksjonsteknikken (Bjorli 2008: 29). Det andre som karakteriserer illustreringen er at kunstbildene (maleri og tegning) i hovedsak står for fremstillinger av folkesjel, følelser og stemninger, mens fotografiene i hovedsak er konkrete representasjoner av landskap.

Den andre utgivelsen hos Cammermeyer blander fotografi og maleri og tegning på en måte som minner om dette, men er langt mer påkostet i utstyr og reproduksjon, og bokens bildebruk skiller mer tydelig mellom maleri og fotografi. Blant annet oppgis alltid kunstner, mens fotografene bare unntaksvis krediteres. Boken er et samarbeid med Reiselivsforeningen ved Roar Tank og Harald Malling om *Norge: Midnatssolens land*. Boken har en løpende tekst

¹⁵⁴ Som tittelen sier, fremstår produksjonen dels som et gjenbruk av illustrasjonene fra verket *Norge i det Nittende Aarhundrede* (1900), dels som et utfyllende bildeverk til dette. Tobindsverket *Norge i det Nittende Aarhundrede* er det samme bokverket som Erlandsen mener kan leses som Wilses bildeprogram (se note s. 187).



Et oppslag fra *Vort Fædre Land i Billeder*. Tegning til venstre og fotografi til høyre. Boken blander 288 tegninger, fotografier og malerier reproduisert og klemt sammen i et svart/hvitt trykk som gjør at man ofte må se to ganger for å bestemme teknikken.

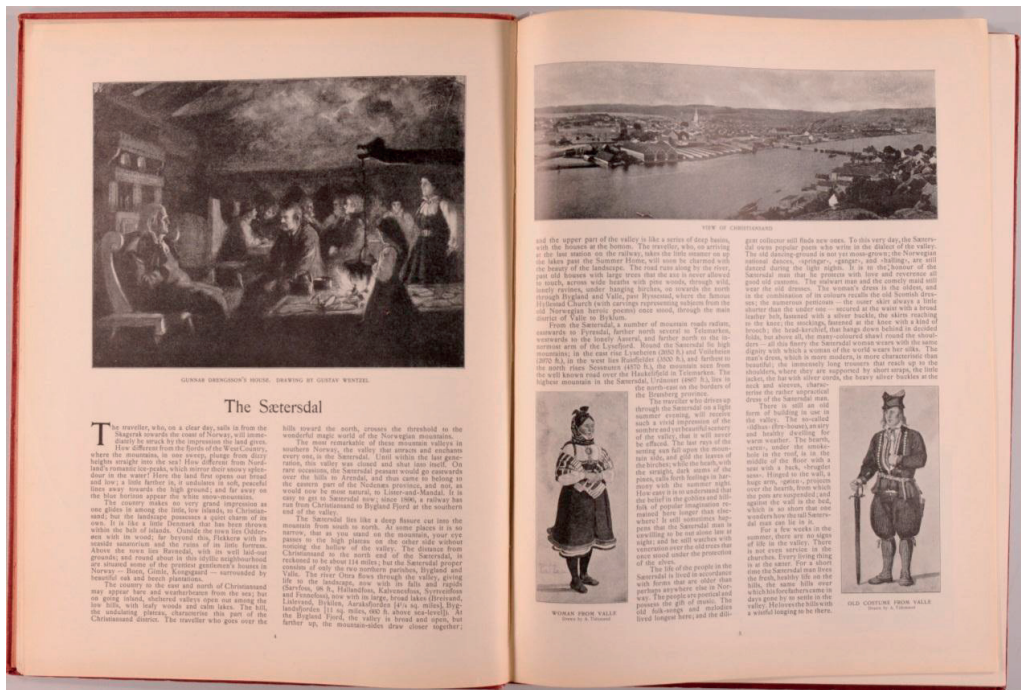
ved Roar Tank, og representerer en mer gjennomtenkt Norges-presentasjon i en kombinasjon av tekst og bilder i ett stort stående format. Dette grepet og størrelsen skal gjentas i tre påfølgende utgivelser de neste tre årene, og utviklingen av bildebruken gjennom disse fire utgivelsene skal behandles nedenfor.

Den tredje utgivelsen i 1905 står Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni for. *Norge : Midnatsolens Land*. Denne har jeg ikke sett, men den skal inneholde landskapsbilder og reproduksjoner av malerier, og har tekst av Yngvar Nielsen, som for øvrig også oppgis å ha hatt «tilsyn» på den ovenfor nevnte bokproduksjon av sønnen Roar Tank. Narvesens utgivelse utkom rett før jul 1905, og oppgis å ha hatt et samlet opplag på 50.000 (Skedsmo 1993:56). Dette ville ha vært et sensasjonelt godt opplag for en fotografisk bildebok selv i dag, og det må ha vært et enormt opplag i 1905.

Bruken av illustrasjoner i Cammermeyers to utgivelser dette året (og muligens også Narvesens utgivelse) markerer, sammen med Mittets utgivelse året etter, en form for gjennombrudd for fotografiske bildebøker. Tank og Mallings utgivelse er den første av fire påkostede utgivelser, og de neste årene kommer også andre aktører på markedet, deriblant som vi skal se Wilse selv. Det er et slags vårslipp for fotografiske norges-utgivelser, eller mer presist for fotografiske bildebøker. Reproduert «fotografi» og «Norge» møtes til et felles løft – for hva? Disse bildebøkene inneholder få fotografier av Wilse, og ingen av hans

genrefotografier. Det er samtidig en form for famling eller utopisk sammenstilling av maleri og fotografi i 1905-utgivelsene.

Noe av denne forvirringen omkring hva fotografisk og malerisk illustrasjon kunne være ser vi i alle de tre store bildebokutgivelsene i 1905. Felles for de tre utgivelsene er at de er bildebøker (eller bøker med vekt på bildene som i Reises foreningens utgivelse) som i beskrivelsen av land og folk blander malerier, fotografier og tegninger. Cammermeyers utgave gjør dette i en flat massiv strøm på 288 bilder der det er vanskelig å skille maleri og tegning fra fotografi. Narvesens utgave synes å gjøre det samme ifølge Skedsmos beskrivelse, og også Reises foreningens (Tank og Malling) utgivelse blander maleri, tegning og fotografi, dels sømløst der illustrasjonene er blandet i løpende tekst, dels på en mer hierarkisk måte der kunstbilag og de største bildeformatene fortrinnsvis er viet maleri og tegning.¹⁵⁵ Dette gir som nevnt spesielt i Cammermeyers utgivelse en rar effekt av at fotografi og maleri og tegning



Setesdalsoppslaget i boken *Norway The Land of The Midnight Sun*. Kunsneriske bidrag skildrer folkesjel og følelser, mens fotografiets hovedsakelig bidrar med en topografisk beskrivelse og bakgrunn.

¹⁵⁵ I Reiselivsforeningens utgivelse er 4 av de 6 kunstbilagene reproduisert maleri (ett er også i farger), samt at luksustegningen har 2 malerier reproduisert som heliogravyrer.

synes sidestilt i en underordning av motivet. Det forvirrende med dette er at den opprinnelige teknikken – det være seg tegning, maleri eller fotografi – synes å være likegyldig. Montasjen og bruken av det grove rasteret jamner ut de fleste pekere til opprinnelse, og det hele flyter sammen i en jevn strøm av sidestilte motiver og teknikker (Bjørli 2008:29). Denne forvirringen er imidlertid kortvarig – allerede året etter synes det langt klarere hva fotografiet potensielt kan være.

I dette «vårslippet» i 1905 av fotomekaniske bildebøker er det i alle tre bøkene også et fellestrekk at de *kunstneriske* illustrasjoner – i betydning illustrasjoner som realiserte kunstens idealer om fremstilling av følelser, stemninger og ideer – er forbeholdt malerens og tegnerens bilder. Fotografiet er fortsatt henvist til (med noen få unntak) å representere konkrete landskap og personer.

Wilse er lite representert i disse utgivelsene. Hans bidrag i den påkostede *Norway The Land of The Midnight Sun* er noen få motiver; Færder fyr og to bilder fra Voksenkollen, plassert bak blant annonsene. En årsak er at han ikke har motivene som etterspørres. Disse motivene skal først komme gjennom samarbeidet med Nordenfjeldske Dampskibsselskab om fotografering på vestlands- og nordlandscruisene. Wilse oppgir selv at samarbeidet kom i stand fordi direktøren for Nordenfjeldske skrev til direktør Malling i Foreningen for Reiseliv i Norge (Reiseforeningen) og ba ham få fatt i Wilse, fordi han hadde sett at Reiseforeningen «begynte å bruke mange av mine bilder i reklameøyemed» (Wilse 1943:9). Malling er også billedredaktør for *Norway The Land of The Midnight Sun*.

Wilse har i 1905 altså ikke de motivene som etterspørres (de etablerte turistmotivene fra Vest- og Nordland), men de motivene han har i form av genrebilder og landskaper spørres det heller ikke etter, selv om man må anta at Malling kjente til dem hvis Wilses egne opplysninger er korrekte. Utgivelsene i 1905 er i stedet tradisjonen tro ganske rikt illustrert med maleri reproduisert i svart/hvitt, dels landskaper (for eksempel Otto Sindings *Reine i Lofoten*) men også mange sjangermalerier som fremstiller folkelivsbilder (fra Tidemands *De Ensomme Gamle* til Christian Skredsvigs *Idyl fra Eggedal* (side 206) og Werenskiolds *Telemarksjenter*) og også anonyme tegnede portretter av Olav Rusti som *Losen* og *Gutt fra Solheimsvik*. Disse bildenes funksjon i boken er naturligvis at de er «kunst» – de gir status og formidler gjennom å være fremstående kulturprodukter. Men deres funksjon er også å fremstille hverdagsliv og karakterisere kultur og den norske «folkesjelen» på en dypere og mer sannferdig måte enn de mange (tallmessig flere men oftest i mindre format) fotografiske landskapsbeskrivelsene som omgir dem.

Gjennombruddet

Kunstens funksjoner og privilegier er i høy grad overkjørt i neste års praktutgivelse når Tank og Malling i 1906 kommer med *Vinter i Norge: Midnatssolens Land*. Med unntak av *Kjelkefart i Fakkelskjær* (tegning av W. Peters), har fotografiet nå overtatt genrefremstillingene fullstendig.¹⁵⁶ Og ikke bare genrefremstillingene, men også landskapet,



Oppslag fra *Vinter i Norge: Midnatssolens Land*, utgivelse nummer to fra Reiselivsforeningen og der Wilse brått er hovedleverandør av fotografier – og av nye typer fotografiske illustrasjoner. Genrebilde av den lille kronprinsen til høyre. Direkte konkurranse mellom maleren og fotografen i elvemotiv til venstre.

nå sett som en *fotografisk* fremstilling av naturfølelse. Dette skjer særlig med Wilses fotografier, som sammen med O. Væring har de fleste fotografiene.¹⁵⁷ Dette gjelder ikke bare landskapene, men også genremotivene der spesielt Wilse nå kan høste fra sin rike katalog og bidra ikke minst til kunstbilagene. Fire av de seks fotografiske kunstbilagene er Wilses,

¹⁵⁶ I tillegg er to tegninger (landskap) trykt på stiv kartong i heliogravyr som vedlegg i luksusutgaven, men her er funksjonen «kunst».

¹⁵⁷ Fotografiene er kreditert på kolofonsiden slik: «En stor Del af Illustrationerne er udført efter Fotografier av A. Wilse og O. Væring. Desforuden har H. Abel, N. Skarpmoen og Th. Thorkelsen m.fl. leveret Originaler. Til de Amatørfotografer som velvilligst har overladt os Originaler, udtaler vi vor bedste Tak.»

inkludert det helsides kunstbilag med *Kong Haakon og Dronning Maud paa Ski* som innleder boken. De øvrige av Wilses kunstbilag er *En Løipe* (side 270), *Middagsrast*, *Kronprinsen* (Olav med snøball, side 185). Av halvsides bilder har for eksempel Wilse akebildet *A-a-a-vej!* og *Rondane fra Tronfjeld*, videre et bilde av fuglene produsert i atelier, og det etter hvert så berømte julemotivet med to barn med julenek og juletre (fortsatt et hyppig brukt motiv, blant annet som reklame for Norsk Folkemuseums julemarked).

Gjennombruddet for den fotografiske illustrasjonen skjer i en utgivelse med vinter som tema. Dette er ikke helt tilfeldig: vinteren er som kjent i disse årene en viktig «motor» for modernisering av Norge. Vintermotiver var svært populære, og hadde allerede fra århundreskiftet vært et populært tema blant flere fotografer, jevnfør Abels fotografiske mappe med vintermotiver fra 1904. Selv om Tanks og Mallings 1906-utgivelse var den første fotoboken med vinter som tema, så representerte temaet godt etablerte genremotiver for malerkunsten så vel som for fotografiet. Som vi så ovenfor, kom også Abels andre fotografiske mappe med vinterbilder i 1906.

Overgangen fra maleriske til fotografiske illustrasjoner i beskrivelsen av landskap, folk og kultur er med andre ord også i stor grad en overgang til den fornyelse av fotografi som Wilse representerer, og i praksis til hans eget fotografi. Denne fornyelsen er mindre synlig i genren med de kjente turistprospektene, i alle fall de første par årene da Wilse tilegner seg denne, men blir raskt tydelig også der. Mot slutten av dette kapittelet skal jeg vende tilbake til spørsmål om hvordan vi skal oppfatte denne vendingen mot fotografiske illustrasjoner i bildebøker om Norge, men først skal jeg redegjøre for den videre utviklingen av dette gjennombruddet.

Neste års utgivelse fra Tank og Malling; *Midnatssolens land : Langs Norges kyst mot eventyrlandet der nord* er som tittelen antyder en bred skildring av kyst-Norge fra sør til nord. Hvis direktør og billedredaktør Malling gjennom et allerede etablert samarbeid kjente til Wilses genrebilder i 1905, så brukte han dem i alle fall ikke. Hva Malling kunne ha brukt i den første utgivelsen i 1905, var motiver som dukket opp i 1907-utgivelsen som *En Skjærgårdsidyl*, *Klipfisk-tørring*, *En Stril*, fotografiske bilder som alle var tatt før 1905. Boken er som de andre av Tanks og Mallings utgivelser et praktverk i stående format, svært rikt illustrert med 7 helsides bilag i kunsttrykk, 118 fotografier i hoveddelen, og slik det ofte ble gjort, også 21 fotografier stokket inn i annonsebilaget bakerst. Som i forrige års verk er bruken av Wilses bilder så omfattende, at Malling og Tank i stor grad må ha utformet boken på basis av motiver i Wilses arkiv og i samarbeid med Wilse. Wilse har totalt 51 fotografier i

boken, deriblant de tre første av de syv fotografiene i kunstbilag.¹⁵⁸ Mest prominent av disse er kunstbilaget av kongefamilien som nyter en nedadgående midnattsol fra kongeskipets dekk (se neste kapittel). Foruten at Wilses tre kunstbilag kommer først, så er også en rekke av Wilses fotografier plassert som halvsider fotografier som kroner kapittelinnledninger. Nærmest Wilses 51 fotografier i boken kommer i antall fotografen Lindahl med åtte motiver, Knudsen seks, Valentine fem, Borgen fem og Skøien tre fotografier.¹⁵⁹ Samarbeidet mellom Malling, Tank og Wilse får en interessant topping i den fjerde og siste utgivelsen i 1908; *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i midnatssolens land*. Her har Wilse 30 av de totalt 63 fotografiene, hvorav hele fem av de åtte bilagene i kunsttrykk.¹⁶⁰ Wilses kunstbilag i denne utgivelsen skiller seg ut i motivvalg og friskhet, også i forhold til de tre tidligere utgivelsene. I neste kapittel skal kreftene i dette gjennombruddet drøftes nærmere gjennom nettopp disse fire utgivelsene.

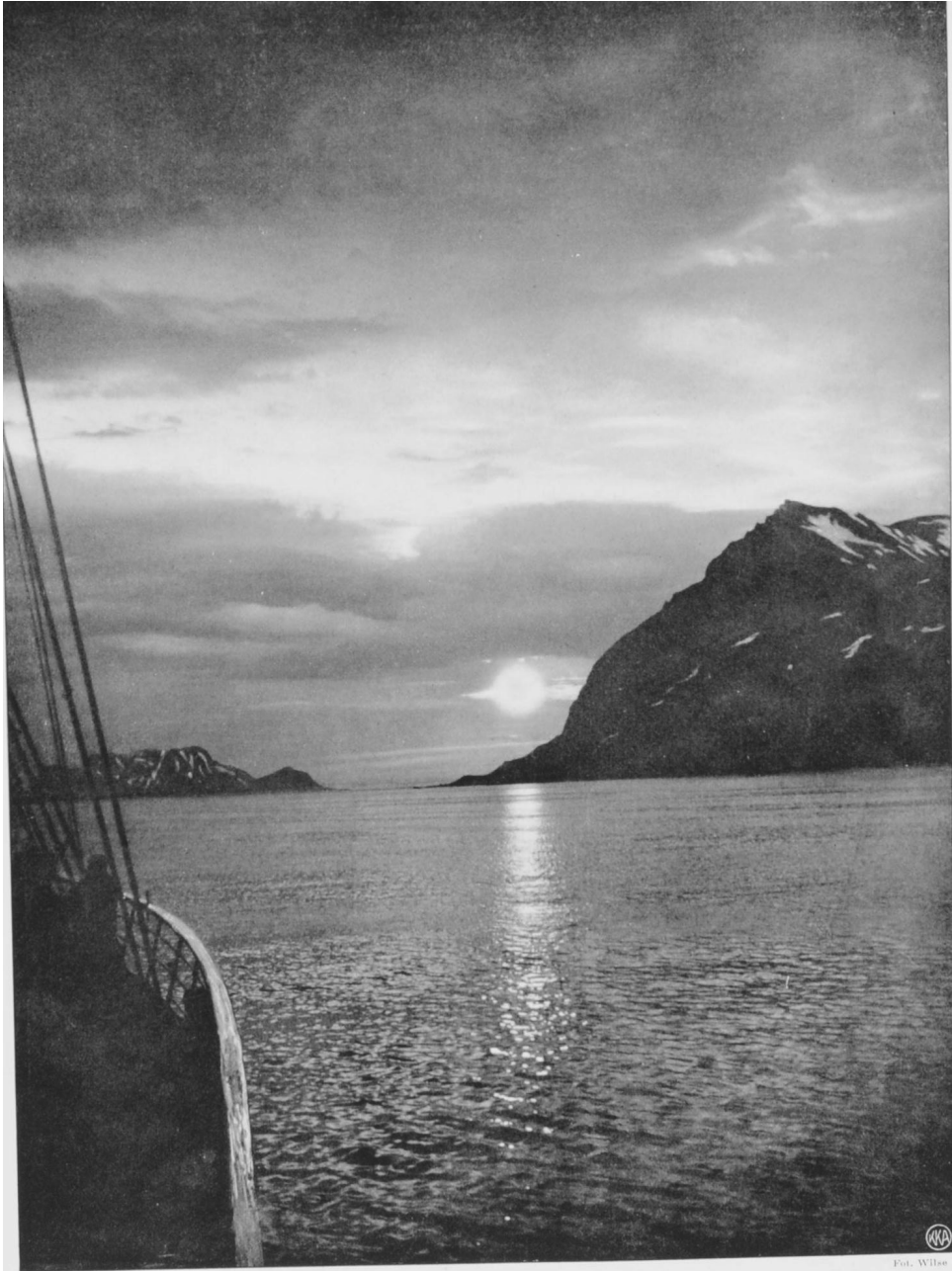
Fotografiske bildebøker om Norge

Ovenfor har jeg nevnt at de nye fotografiske bildebøkene i hovedsak kom i to ulike formater. Den ene er et (som regel) stort stående format som egner seg for å kombinere bilder og tekst. Eksempler på dette er Malling og Tanks utgivelser og eksperimentering med formatet fra 1905 og fremover. Det andre er et bredformat med bare fotografier i hoveddelen, men etter hvert gjerne med et kort essay på en til noen sider foran. Dette siste formatet var i 1905 representert ved Cammermeyers utgivelse og tidligere ved Bennets enklere og Beyers noe mer påkostede utgivelser. Dette formatet tas nå i bruk til en lang rekke regionale og nasjonale utgivelser, fra de små og enkle til mer omfattende utgivelser. Den dominerende nasjonale forleggeren innenfor denne sjangeren blir Mittet, som i 1906 utgir sine første «norgesbøker» eller -hefter (utgivelsene kommer med både stive og myke permer).

¹⁵⁸ De 7 kunstbilagene er fordelt slik: Wilse: *Midnatssol fra Kongeskibet, Fra det Høie Nord, Skjærgaardsidylle* (som også er de tre første), Lütcherath: *Sildefiske ved Skudesnes*, Valentine: *Aftenstemning i Hjørundfjorden*, ukreditert: *Vinterfiske i Nordland*, Thorolv Hagen: *Midnatssol ved Hammerfest*.

¹⁵⁹ Fullstendig oversikt ser slik ut: Nærmest Wilses 51 illustrasjoner kommer Lindahl med 8 fotografier, Knudsen 6, Valentine 5, Borgen 5, Skøien 3, Brøndmo 2, Olsen 2, Henriksen 2, Bjøstad 1, Ranheimsæter 1, Aune 1, Thorolv Hagen 1, Væring 1, Brandmo 1, Lütcherath 1. Av kunstbilag har Wilse 2 (samt ant. tittelsidens vignettbilde), Valentine 1, Lütcherath 1, Thorolv Hagen 1, mens 2 er ukrediterte.

¹⁶⁰ Helsebilder (Bilag i kunsttrykk): Wilse: 5, Knudsen: 1, Lindahl: 1, Solveig Lund: 1. Bilder i teksten: Wilse: 25, Lindahl: 14, Knudsen: 6, Valentine: 2, Abel: 2, Brøndmo: 2, Ranheimsæter: 1, Brunskow: 1, Lofthus: 1, Wessel: 1.



Tradisjonsbæreren Wilse fornyer turistfotografiet i forlengelsen av fotografene Knud Knudsen og Axel Lindahl. Det gjør han, som avhandlingen skal argumentere for, ved å føre inn bevegelse, både i fysisk og emosjonell forstand. Helsides illustrasjon fra heftet: *Nordland – Finmarken – Spitsbergen*, utgitt av Kommanditselskabet Narvesens Kioskkompagni Kristiania 1907.

Den fotografiske bildeboken i form av «norgeshefter» eller mer lokale eller regionale bildebeskrivelser representerer både i form og innhold en mer direkte videreføring av «voyage pittoresque»-tradisjonen og fotografialbumet med turistprospekter. Reproduksjonen av det fotografiske motivet er oftest presentert frittstående på siden med en bildetekst under, og tilsynelatende heller ikke i noen annen dialog med foregående eller neste bilde enn det som ligger i turistmotivenes geografiske rekkefølge. Unntakene til dette er montasjene, for eksempel to bilder på samme side som viser aspekter ved samme hendelse, for eksempel eksempel vintersport eller folkeliv. Noen av disse albumene fremstår litt mer organisk sammenhengende ved at temaet er innsnevret som i *Norge Vinterbilleder* (Wilse 1907) eller *Norge i Vinterdragt* (Mittet 1909).

Wilse blir den dominerende aktør blant fotografene uansett format. Dette er ikke bare som bildeleverandør, men også som den eneste profesjonelle fotografen (om vi ser bort fra Abels to posthumt utgitte fotografimapper) som utgir fotografiske bildebøker under sitt eget navn.¹⁶¹ Wilses første utgivelse under eget navn er en ren fotografisk bildebok som kom allerede i 1907. Da lanserer han *Norske vinterbilleder efter foto af A.B. Wilse* på Johan Fredriksons kunstforlag. Boken har et kort forord av Rosenkrantz Johnsen, og inneholder en bred skildring av vinterlandskap og vinteraktiviteter av Wilse. Deretter kommer Wilses to bøker om *Bergensbanen* (1909) og *Lofoten og Lofotfisket* (1910) med henholdsvis Roar Tank og Bernt Lie som tekstforfattere. Wilses arbeid med fotografi i bokform skal drøftes nærmere i kapittel 8.

Disse internasjonale (mange av de flerspråklige), nasjonale og regionale fotografiske bildebeskrivelsene er innrettet mot et delvis nytt eller i alle fall kraftig utvidet massemarked for bildekonsum. Det er begynnelsen på en fotografisk populærkultur. I utførelse ligger likevel flere av disse fotografiske bildebøkene både i form og utførelse ganske tett på den fotografiske kunstmappen (Collet 1903, Abel 1904 og 1906, Wilse 1913, Heber 1914). Det fotografiske motivet står ofte alene på siden, noen ganger bare med trykk på én side, og iblant med en trykkvalitet som nærmer seg fotografimappene. Det er slik en glidende overgang fra fotoboken eller – heftet til den fotografiske kunsttrykkmappen. Det fotografiske kunsttrykket, foto-grafisk kunst i nydelig kobbertrykk eller heliogravyr, kan få en til å stille spørsmål ved samtidens syn på fotografi og reproduksjon. Det fotografiske kunsttrykket har naturligvis en

¹⁶¹ Det er noen eksempler på fotoamatører i disse årene som utgav fotografiske bildemapper. Collet er allerede nevnt. Jernbaneingeniøren og fotoamatøren Sigvard Heber utga en rekke hefter og bøker om Bergensbanen illustrert med egne og Wilses fotografier. I 1914 presenterer han seg også som fotokunstner med den fotografiske bildemappen *Norsk natur: Otte heliogravurer efter fotografier av Sigvard Heber* – kanskje inspirert av Wilses mappe fra året før med samme tittel.

fotografisk print som utgangspunkt. Det er likevel neppe denne, men i disse tilfellene snarere trykket, det reproduserte fotografi som er sluttproduktet.

Mittets norgeshefter

Narvesen står dette første tiåret for både forlagsmessig nyvinning og økonomisk suksess, men synes som utgiver etter hvert å konsentrere seg om mer rendyrket kiosklitteratur. Den dominerende aktøren innenfor dette fotografiske bildebokmarkedet skal bli kunstforlaget Mittet, som skal komme til å dominere det rene bildebokmarkedet gjennom førti år i den grad at norgeshefter nærmest blir synonymt med Mittet. Selv om andre forsøker seg, som Abel og Cammermeyer, så får Mittet først alvorlig konkurranse på 30-tallet med Cappelens utgivelser av *Gløtt fra Norge*. Mittet skal ha sendt ut sine første norgesalbum i 1903.¹⁶² I mitt materiale blir imidlertid kunstforlaget først synlig i 1906 da Mittet kom med sine første utgivelser av norgeshefter i kort- og langversjon.

Mittets utgivelse i 1906, *Norge*, har undertittelen *Billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. Innholdet er som tittelen antyder, stort sett de kjente reiserutenes turistattraksjoner. Kontinuiteten mellom den trykte fotoboken i bredformat og det fotografiske prospektalbumet gjaldt ikke bare form og disposisjon, men i Mittets hefter også motivutvalget. Fotografene Knudsen og Lindahl hadde gjennom flere tiår vært hovedleverandørene til det fotografiske prospektmarkedet, og disse to store prospektleverandørene er også godt representert i Mittets tidlige utgivelser. Disse to fotografene var også de største bildeleverandørene til Malling og Tanks første utgivelse i 1905. Når Mittet lager sine første bøker i 1906, har imidlertid også Wilse sikret seg et utvalg slike motiver som følge av sine første turistcruise året før. Med grunnlag i dette gir Wilse fotografene Knudsen og Lindahl forbløffende hurtig konkurranse også i Mittets utgivelser. I Mittets første utgave i 1906 har Wilse åtte av 25 fotografier i den minste utgaven, og ca. 40 av de 74 bildene i den store utgaven.

Mittet blir den dominerende utgiver av fotografiske norgeskildringer. Allerede første året, 1906, kommer Mittet med både en kort og en lengre utgave. Den korte versjonen er på 46 sider med 25 bilder og den lange 64 sider og 74 fotografier. Omslagene er forseggjorte: 1906-utgaven med det nye kongeparet Haakon og Maud i profil i to medaljonger mot hverandre, med krone og den norske løve imellom. Det er ingen tekst utover stedsangivelse på

¹⁶² I Mittets 25 årsberetning heter det at forretningen omfattet i de første årene (etablert 1899) kun brevkort, mindre prospektalbum og enkelte papirvarer. «I 1903 utsendte firmaet det første store Norgesalbum: «Norge i billeder»» (Mittet 1924 upaginert).

fotografiene de første årene, først med *Norge i vinterdragt* (1909) introduserer Mittet et forord som i de fleste senere Mittet-utgivelser blir standard. Fotografiene er ukrediterte.

Bilderekkefølgen i den første korte versjonen følger turistruten fra Bergen til Nordkapp, mens den lengre utgaven også har med motiver fra Sør- og Østlandet. Mittet gjenoptrykker sine utgivelser i flere varianter de første årene med nye påkostede omslag. Utgivelsene er tydeligvis en suksess. Mens det er daterte Mittet-utgivelser fra hvert år, er det også flere parallelle utgivelser eller utgivelser i disse årene frem til 1910 som er udaterte (se liste over publikasjoner i vedlegg). Det er også bare mindre endringer i innholdet i Mittets utgivelser de første årene.

Wilse hadde som nevnt i svært liten grad produsert slike motiver før 1905, selv når han hadde muligheten. Med sin inntreden i turistbåttrafikken og den «store» turisttradisjonen overtok stort sett de etablerte bildeskjemaene og leverer nå også «Knudsens» motiver til Mittet. At han får et slikt plutselig gjennomslag også på dette området, kan virke forbløffende. De er naturligvis «ferske», tatt i 1905 og 1906. Men Lindahls motiver fra 1880-årene skal bli hyppig reproduisert ikke bare dette, men også det neste, tiåret. Den viktigste forskjellen er trolig noen forskjeller i bildetenkningen. Wilses illustrasjoner gjenspeiler gjerne forbedrede opptaksmuligheter, noe fotografen synes å understreke ved å vise bevegelse i bildene. Sigrid Lien har i *Norsk fotohistorie* kommentert hvordan Wilses kjente bilde fra Nordkapp kombinerer monumentalitet i komposisjon og kontrast mellom maskin og natur med drama og bevegelse i den sigende damperen under fjellet (Larsen og Lien 2007:114). Riktignok har Knudsen(?) i samme hefte et handlingsfylt bilde fra Fisketorget i Bergen, men i den grad det er forskjell, så er det som beskrevet over. Spenningen i de gamle landsskaps- og folkelivsprospektene lå dels i stillstanden, i den alvorlige fryste situasjonen – hos Wilse er bevegelsen begynt å komme inn i bildet, både bokstavelig som en travelhet, uro eller handling i bildet, og som en emosjonell bevegelse hos betrakteren. Begge deler ser vi i midnattssolbildet side 188.

Fram til 1910 er det liten utvikling i Mittets utgivelser. De er i hovedsak varianter av den korte og lange utgaven fra 1906 med bare mindre utskiftninger av bilder. Motivene er også alltid sommermotiver, og det er først etter at Mittet kaster seg på vinterbølgen i 1909 med *Norge i Vinterdragt*, at vintermotivene kommer inn. Først med *Norge: Natur og Turistliv* (1910) skjer så en mer omfattende fornyelse generelt i Mittets utgivelser. I disse utgavene er ingen av Knudsens motiver brukt, noe som er symptomatisk for Knudsens utvikling i dette nye markedet. Firmaet Knudsens bilder velges rett og slett bort, han er fra omkring 1910 så godt som borte fra Mittets og andres norgesbøker. Neil Morgenstern har antydning at årsaken

sannsynligvis er at han (det vil si Knut Digernæs, Knudsen pensjonerte seg ca. 1898)¹⁶³ ikke følger med i motivutviklingen (Morgenstern 199X). Samtidig er det slik at motivene til den andre store prospektfoto grafen før århundreskiftet, Lindahl, synes å ha en langt lengre holdbarhet i disse bøkene. Mittet bruker for eksempel ganske mange Lindahl-fotografier helt fram til omkring 1920.¹⁶⁴ Det kan bety at Lindahls fotografier ble oppfattet som mer tidløse enn Knudsens.¹⁶⁵ Men det kan også være at Mittet mente de kunne gjenbruke fritt Lindahl-fotografier de tidligere hadde brukt: Noen av Lindahls fotografier kan i en Mittet-utgivelse være kreditert Lindahl, i en annen utgivelse kan samme motiv være kreditert Mittet.

Utviklingen av landskapsbildet skal jeg se nærmere på i kapittel 9. Her skal jeg bare kort skissere noe av den utviklingen som skjer temamessig og motivmessig i Mittets utgivelser fra omkring 1910. Fornyelsen skjer med Mittets *Norge i Vinterdrag* (1909) som tittelen sier en utgivelse med vinter som tema, og 1910-utgaven av *Norge*, nå med undertittelen *Natur og Turistliv*. Fra og med disse utgivelsene blir fotografene stort sett kreditert også i Mittets utgivelser.

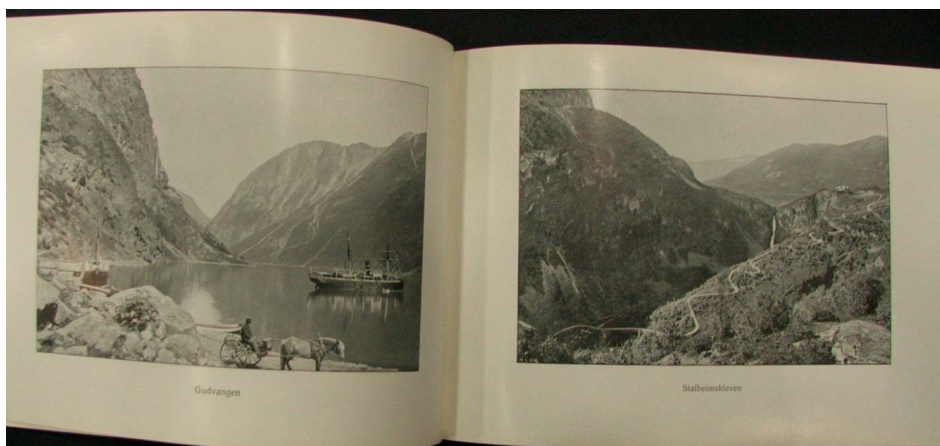
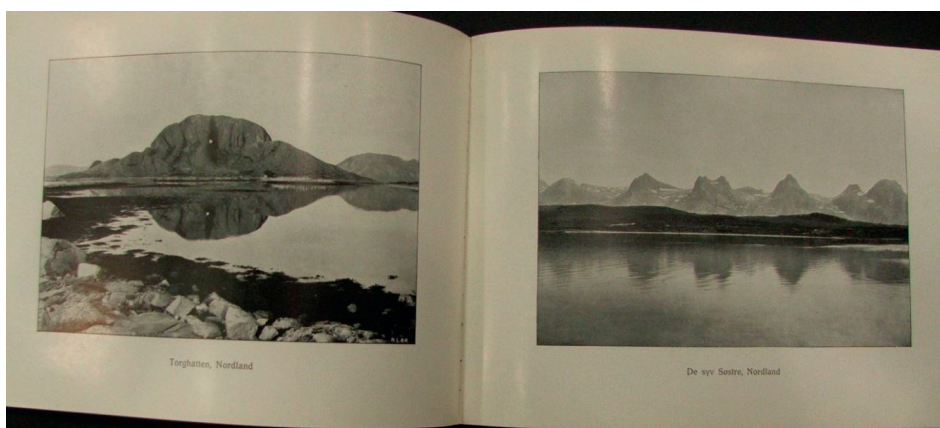
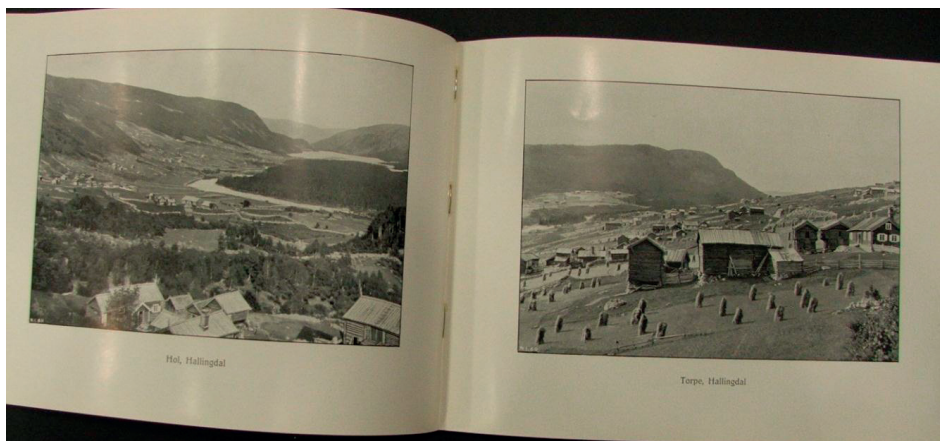
Norge i Vinterdrag har som bok sine forløpere i Tank og Mallings *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* (1906) og Wilses utgivelse av *Norske Vinterbilleder* (1907).¹⁶⁶ Wilse var som vi så sentral i Tank og Mallings utgivelse, og han er også den dominerende fotografen i Mittets første vinterutgivelse som leverandør av syv helsides fotografier samt av de to kunstbilagene (*Ustevand ved Bergensbanen* og *Julaften*). Disse to representerer som motiv og i sin behandling en fornyelse av turistprospektet, henholdsvis et kunstnerisk behandlet stemningslandskap fra høyfjellet og fra et gårdstun, det siste med sterke assosiasjoner til et populært motiv av Asker-maleren Otto Valstad, mens høyfjellsmotivet er uten direkte forbilder i maleri. Det som er felles for de to motivene er at den fotografiske og kunstneriske behandling av motivet kan sies å være viktigere enn det som er avbildet (selv om Bergensbanen selvfølgelig året etter åpningen er viktig i seg selv). Det andre som er viktig er at motiver som *Ustevand ved Bergensbanen* representerer en fotografisk kunstnerlig ambisjon som skiller det fra de tidligere turistprospektene, men også er

¹⁶³ Opplysningen om at Knudsen trakk seg tilbake ca. 1898 er fra Morgenstern (1994:36).

¹⁶⁴ Man kan tilmed møte Lindahls fotografier igjen i 1930-tallets publikasjoner. I *Glott av Norge* (N.W. Damm & Søn 1933) er det to motiver, kreditert «Lindahl, Eneret Wilse». Her er riktignok angitt at opptaket er gjort ca. 1890, dvs. over førti år gammelt, men dette er også første gang jeg ser en datering på Lindahl i slike norgeshefter.

¹⁶⁵ En annen forklaring kan være at det nå skjer en forskyvning av tyngdepunktet i norsk fotografi fra Bergen (med Selmer og Knudsen) til Kristiania der tilgjengeligheten på Lindahls bilder var enklere. I alle fall blir nesten alle utgivelsene av fotobøker med nasjonale tema forlagt i Kristiania, der også Rich. Andvord, som Lindahls hovedforlegger, var lokalisert. På den annen side blir forleggerne raskt flinke til å bruke regionale fotografers bilder (Helgesen i Bodø, Aune i Trondheim, Kirkhorn i Molde osv.), så hvorfor skulle de ikke bruke Knudsen?

¹⁶⁶ Og naturligvis i Abels fotografimapper fra 1904 og 1906.



Tre oppslag fra Mittets *NORGE Billeder fra Turistrutene* (1909). Mittet gjenbruker de første årene mange av den fotografiske prospekttradisjonens motiver, med enkelte nye fotografier fra blant andre Wilse. Fra omkring 1910 blir den fotografiske motivrevolusjonen og nye bildesyntakser mer synlige i Mittets bildehefter, se illustrasjon side 198.

gjennomført på en måte som representerer noe maleriet ikke kunne gjøre uten å kopiere fotografiet.

Den samme fornyelse finner vi som nevnt i Mittets Norges-utgivelse i 1910. Mange av de gamle turistprospektene er nå byttet ut, og erstattet med nye motiver. Unntakene er noen slitesterke motiver av Lindahl (bre- og fossemotiver samt stavkirker). Fornyselsen gjelder delvis også fotografer. Nå er også amatørfotografer som Dr. Halvorsen representert. Og som i *Norge i Vinterdragt* er også panoramaet nå blitt populært hos Mittet. I senere Mittet-utgivelser møter vi etter hvert nokså mange amatørfotografer og andre, hvis navn ikke finnes i fotografregistrene.

Mittet er dominerende, men langt fra alene på markedet. Også andre nye og gamle forleggere har utgivelser på det nasjonale markedet, foruten at det er en lang rekke regionale utgivelser i dette tidsrommet. Ovenfor er nevnt de tidlige utgivelsene i Trondheim som følges av en lang rekke lokale utgivelser, mange av disse udaterte, men sannsynligvis nokså tidlige. Ellers er det største antall lokale utgivelser trolig fra Kristiania, mens det også er en rekke utgivelser fra Bergen, videre Stavanger, Drammen og andre. Abels Kunstforlag produserer en rekke Kristiania-hefter, men jeg har bare registrert to norgeshefter fra Abel (1914 og 1918). Også britiske Valentine produserer en billedbok om Kristiania og omegn, mens jeg ikke har kommet over noen av deres (kanskje like sannsynlige) norgespublikasjoner. Ellers produseres også andre typer fotografiske bildebøker, også av utenlandske aktører som for eksempel Hamburg-Amerika Linies *Nordland-Fahrten*, en omfangsrik vakker skinninnbundet bok beregnet på rederiets velholdne kunder.

Wilses dominans

Wilse er kjent for slagordet på sitt brevark: «Mine Fotos Flyr Verden Rundt!» Hans fotografier var i alle fall i nesten hele første halvpart av forrige århundre godt synlige i den norske offentlighet. Wilse er fra 1906 den dominerende leverandøren av motiver til fotoboksjangeren drøftet ovenfor. Her skal det kort belegges med noen tall og eksempler. I de mange utgivelsene frem til ca. 1920 har Wilse ofte en tredjedel, og iblant halvparten av bildene. I de første årene er krediteringen av fotografene mangelfull, spesielt i Mittets utgivelser, og attribuering må ofte skje på grunnlag av motivgjenkjenning. I Mittets første utgivelse 1906 og fremover er i alle fall åtte av 25 bilder av Wilse, og i den utvidede versjonen med 74 bilder er ca. 40 fra Wilse. I Cammermeyers og Reiseforeningens utgivelse samme år er Wilse og Væring kreditert som hovedleverandør av fotografier. I Cammermeyer og Reiseforeningens utgivelse 1907 er Wilse kreditert for 51 fotografier. Nærmest Wilse

kommer Lindahl med åtte og Knudsen med seks. Samme år utgir Narvesen *Nordland-Finmark-Spitzbergen*, der Wilse har 42 av de 48 helsides fotografiene, de øvrige ukrediterte. Dette året utgir også Wilse *Norske Vinterbilleder efter foto af A.B. Wilse*, naturligvis kun med Wilses fotografier. Når Cammermeyer neste år, 1908, utgir praktverket *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i Midnatsolens Land* har Wilse 30 av totalt 63 fotografier. Dominansen her er understreket ved at Wilse har fem av de åtte fotografiene som er bilag i kunsttrykk, samt at motivutvalg og en friskhet får Wilses bilder til å skille seg ut. Når Mittet i 1909 utgir *Norge i Vinterdragt* har Skarpmoen flest fotografier, dvs. to helsides bilder og fire sider med til sammen 18 fotografier i bildemontasjer. Wilse fyller likevel også her mest med sju av de totalt 23 helsides fotografiene samt at de to kunstbilagene som også er vedlagt utgivelsen er hans. I Mittets 1910-utgivelse *Norge: Natur og Turistliv* har Wilse sannsynligvis 11 (ni krediterte og to ukrediterte) og Lindahl ni. Når Mittet lager en ny utgave av *Norge i Vinterdragt* (udatert, mellom 1909 og 1914), er dette en nesten ren Wilseutgivelse: Wilse har 33 av bokens 42 fotografier.¹⁶⁷ I Mittets *Norge: Natur og Folkeliv* (1911) er Mittet kreditert for 14 fotografier, Wilse for åtte. Her har Køhn en serie med folkeliv fra Setesdal, øvrige fotografer er kreditert kun for ett eller to bilder. Om lag samme forholdet gjelder for Mittets 1912 utgivelse av *Norge*, der Mittet har ni og Wilse sju og øvrige fotografer ett eller to.¹⁶⁸ I 1913 er for øvrig Mittet forlegger for Wilses fotografimappe *Norsk Natur: Vinter*. I Mittets *Norge: Vinterbilleder* (1914) har Wilse igjen 10 av 23 helsides fotografier, i 1916-utgivelsen har Wilse 12–14 av 28 bilder, og i 1921 er for eksempel åtte av 14 helsides fotografier Wilses. Mittets utgivelse av *Stemninger fra Norges kyst* (u.å.), en fotografisk kunstnerisk beskrivelse av kysten, er en nesten ren Wilse-utgivelse, med 21 fotografier av Wilse og tre av Ranheimsæter.

Som gjennomgangen antyder, er Wilses dominans blant fotografene som motivleverandør til disse bøkene stor.¹⁶⁹ Men selv denne formuleringen er nesten en underdrivelse. I oppstillingen ovenfor er det jo Wilse mot hele den samlede fotografstand som er målestokken. Wilses dominerende posisjon er dessuten ikke bare stor når vi ser på andel

¹⁶⁷ Wilse 33, Lillehammer-Gudbrandsdal Turistforening: 5, Ranheimsæter: 2, Skarpmoen: 1 og ukreditert: 1.

¹⁶⁸ Det er oppgitt flere steder at Mittet skal ha hatt egne fotografer som reiste landet rundt og fotograferte for dem. Det finner jeg nokså usannsynlig, i alle fall for perioden frem til ca 1920. Riktignok er det en varierende blanding av fotografier i Mittets utgivelser som er kreditert Mittet, men dette er sannsynligvis motiver Mittet har kjøpt rettighetene til. Det virker ikke sannsynlig at Mittet skulle bruke så mye av Wilse (som oftest har fra en tredjedel til halvparten av bildene i Mittets bildebøker) og også av andre fotografer (Skarpmoen, Lindahl, Knudsen, Aune, osv) hvis de samtidig hadde kostnadene med egne fotografer.

¹⁶⁹ Det finnes i denne perioden også utgivelser, eller i alle fall en(!), uten Wilses medvirkning. Når Abels Kunstforlag i (sannsynligvis) 1914 utgir *Norge: Sommer og Vinter*, så er det her muligens ingen Wilse-fotografier. De fleste fotografiene er her ukrediterte, så det er vanskelig å avgjøre, men på dette tidspunkt ville de trolig kreditert Wilse hvis hans bilder ble brukt.

fotografier på trykk, men den gir seg også ofte utslag i plasseringen av hans fotografier, som ofte er tidlig i bøkene, oftest helsider eller som hel- og halvsider der de øvrige fotografer får en kvartside. Iblant er også Wilses fotografier presentert som kunstbilag i et særlig vakkert trykk. Wilses bilder synes slik å bli brukt til å «toppe» mange utgivelser, og en kan spekulere på om Wilse derfor ble bedre betalt enn andre fotografer. Selv om Wilse får større konkurranse i mellomkrigstiden, så vedvarer denne bruken av Wilse helt opp til 1940. Også i 30-tallets utgivelser er Wilses motiver påfallende ofte tittelside og/eller første helsides bilde. Wilse er også den blant fotografene som oftest og tydeligst sørger for å bli kreditert under hvert bilde, selv om det heller ikke alltid er tilfelle med hans bilder.

Wilse er som nevnt også en selvstendig aktør i denne fasen ved at han selv utgir slike fotobøker (*Norske Vinterbilleder*, 1907), ved at han som eneste profesjonelle fotograf utgir fotografiske kunstmapper (*Norsk Natur: Vinter*, Mittet 1913)¹⁷⁰ og utgir kunstfotoboken *Vidden*, trolig omkring 1921, foruten at for eksempel fotoboken *Stemninger fra Norges Kyst* er en nesten ren Wilsebok. I tillegg kommer altså de fotografiske bildebøkene *Bergensbanen* (i 1909, sammen med Roar Tank) og *Lofoten og Lofotfisket* (1910, med Bernt Lie). Dette kommer vi tilbake til i kapittel 8.

Et moderne fotografi på trykk

Integreringen av fotografi i trykk gikk både svært raskt og samtidig forbausende sakte. Når en ser nærmere på denne overgangen, ser en at det er en ganske klar forskjell i bruken av fotografi på trykk. Fotografi ble brukt som illustrasjon de første ca. 10–15 årene på måter som synes å reflektere 1800-tallets oppfatning av fotografiet som en konkret representasjon. I 1906 skjer et gjennombrudd for fotografiske illustrasjoner som også kan representere følelser og ideer, eller kort sagt de motivtyper som frem til nå var forbeholdt genre- og landskapsmaleriet. Dette gjennombruddet kan trolig forklares på flere måter, som forbedring av trykkmetoder, som en respons på en hurtig økende etterspørsel etter billige illustrasjoner, eller som en prosess med modning og videreutvikling av bøker og magasiner som illustrerte medier. Men gjennombruddet sier oss også noe vesentlig om endringer i oppfatningen av fotografiet i denne perioden. Det mest interessante er kanskje denne lille forsinkelsen. Noe av det vi kan avlese i denne overgangen, er at de fotografiske sjangerutvidelser som Wilse i flere

¹⁷⁰ Da ser jeg bort fra fotografen og forleggeren Abels to posthume fotomapper (1904 og 1906) og amatørfotografen Colletts *Norske motiver i photographier efter Naturen* (1903), amatørfotografen H.H.V.s *Strejftog i Kristiania* (1911) og ingeniøren og amatøren Sigvard Hebers kunstmappetutgivelse. Wilse er derfor ikke den eneste. Men han er den eneste virkelige profesjonelle, og den eneste i Norge som i disse årene også utgir fotoreportasjer i bokform.

år arbeidet med, ikke umiddelbart ble tatt i bruk – de syntes å forutsette nye forestillinger om fotografiet.

Dette kapittelet har forsøkt å vise at gjennombruddet kommer nokså brått omkring 1905–06. Dette kan samtidig beskrives som et gjennombrudd på flere plan. Det er også en form for gjennombrudd i den forstand at det etableres en ny og (i hovedsak) rent fotografisk bildeboksjanger. Denne synes i noen fall (i for eksempel Mittets tidlige utgivelser) å bare representere en forflytning av turistprospektets motiver fra fotografiske kopier til reproduksjoner i trykte hefter og bøker. Samtidig har vi sett at også i disse heftene skjer det tegn til en fornyelse av motiver, som etter tre–fire år (fra omkring 1910) også blir eksplisitt i Mittets utgivelser. I andre utgivelser har vi sett at det er en heller brå og radikal fornyelse av motivspekteret. Dette gjaldt Tanks og Mallings utgivelser, som allerede i sin 1906-utgivelse trekker inn helt nye fotografiske motiver og nye emner i forhold til sin 1905-utgivelse. Tanks og Mallings utgivelser synes å peke ut utviklingen for oss: det de velger bort, er maleriets genremotiver og erstatter dem med fotografiske motiver – som også er gjennomgående nye fotografiske motivtyper. Dette fokuserer samtidig på en fornyelse av fotografiets potensial som fortellende bildemedium.

Det er altså et sammenfall her mellom denne overgangen til fotografiet på trykk og en overgang til nye fotografiske emner og fortellermåter. Sammenhengen synes å være en endret forståelse av det fotografiske, av fotografiets potensial.

Kan bruken av fotografi i bøkens illustrasjoner frem til gjennombruddet i 1906 si oss noe om samtidens oppfattelse av fotografiet? Disse bøkene er til dels svært rikt illustrert, med alle typer illustrasjoner, ikke minst også fotografier. De fotografiske illustrasjonene er imidlertid i hovedsak de to sjangrene portrettet og landskapet, de fotografiske illustrasjonene kan være mange, men er ofte reproduert i små størrelser. Som portretter og landskap fungerer de som fotografiske beskrivelser og referanser til den aktuelle person eller sted. På en for oss litt rar måte er de fotografier som refererer til seg selv som fotografier, som gjenstander. Fotografiene blir ikke brukt som fortolkende landskapsbeskrivelse slik de kunstneriske tegnede og malte illustrasjonene ble det i de samme bøkene, som ofte basert på 1880- og 1890-årenes nyrealisme karakteriserer folkesjel og landskap. På en måte kan det se ut som om billedredaktørene rundt 1900 helt enkelt ikke ser det samme i Knudsens fotografier som vi gjør, de ser på et vis *på* dem, og ikke *gjennom* dem.

Rosalind Krauss har pekt på at kunsthistorikere, i iveren etter å konstruere en estetisk historie for fotografiet, har hatt lett for å overse at 1800-tallets fotografiske produkter er tett knyttet til bestemte typer bildekulturer (Krauss 2002). Et av Krauss' eksempler er



Besheim, Jotunheimen. Grepet med å bruke vinduet til å ramme inn utsikten, gir bildet et overraskende og moderne uttrykk. Bildet er et eksempel på et moderne bildeuttrykk som fra rundt 1910 også blir mer synlig i Mittets utgivelser. Ukjent fotograf.

stereofotografier som hun hevder hører hjemme innenfor bestemte betrakterkulturer. Dette poenget kan kanskje hjelpe oss til å forstå hvorfor 1800-tallets fotografi ikke uten videre blir «moderne» fotografiske illustrasjoner i tidlig bokillustrasjon (i kontrast til hvordan vi i dag kan gjøre dette i nye historiske fortellinger). Hennes påpeking har kanskje også en viss relevans for turistprospektet som fotografisk artikkel, det vil si at dette i praksis også var knyttet som produkt til en betrakterkultur, der det man studerte var vakre fysiske objekter; originale fotografier montert på stiv kartong med tittelen under, alternativt montert i kostbare «reisealbum». Det er da heller ikke disse betrakteropplevelsene man ser forsøkt overført i de tidligste fotografiske reproduksjonene, sannsynligvis både fordi det er fremmed og heller ikke lar seg gjøre. I stedet fremtrer illustreringen heller som en kombinasjon av fremvisning av motivet og en referanse til det fysiske objektet, fotografiet. Dette er en ganske annen type fotografisk bildebruk enn de fotografiske illustrasjonene som møter oss i magasin og bokform noen år senere.

Overgangen til trykk oppviser en overgang fra å reproducere fotografiet som fotografi innenfor en 1800-talls forståelse av fotografiet, til et fotografi som i mye større grad investerer i motivet, det kan se ut som det skiftet som vi ser avspeiler seg i bruken av fotografi på trykk, samtidig reflekterer et større skifte i oppfatningen av fotografiet. På noen måter er det nå fotografiet blir «moderne» i den forstand at noen forestillinger om og bruk av fotografiske bilder blir formet til det som har vært en sentral del av hverdagskulturen i det 20. århundre.

Jeg tror slik at vi på et vis i dag ser Knudsens fotografier gjennom Wilses fotografier, der bilderedaktører rundt 1900 (som en Nordahl Rolfsen) så noe helt annet. Denne forskjellen kan avleses som at nye tematiske områder – fremst ulike følelsesmessige, også i landskapet – åpnes for fotografiet, og at nye bildeskjemaer for dette utvikles. Denne forskjellen hviler også på en ny reinvestering i kunstens motiver og bildeskjemaer, men disse videreutvikles også i spesifikke fotografisk-estetiske retninger. Om utgangspunktet er kopiering, så utvikles på basis av dette et nytt fotografi som direkte konkurrerer med kunsten, men denne gangen ikke om landskapsbeskrivelsen, ikke om fotografisk beskrivelse i det hele tatt som i 1800-tallets portrett og landskap, men i fortolkning og bildefremstilling på følelsenes område, i en utvidelse som også omfatter det nye fotografiske landskapet. Denne forskjellen kan også avleses i trekk som en større investering i motivet – nesten som om fotografiet blir «sant» på en annen måte, kanskje en mer risikabel måte, ettersom troen på og investeringen i fotografiets sannhetsverdi nå synes å bli viktigere, på et tidspunkt hvor man samtidig skulle tro den var i ferd med å bli mindre viktig eller i alle fall være i ferd med å bli undergravet av fotografiets nye fortellinger.

Dokumentasjonen av denne tregheten – dernest øyeblikket med vakling – og så det plutselige og voldsomme gjennombruddet – er kanskje det viktigste med dette kapittelets historie og dokumentasjon av et fotografisk gjennombrudd. Et gjennombrudd på trykk, ikke kun innenfor en bestemt bildeboksjanger, Tank og Mallings treffer videre enn som så, og et gjennombrudd som dokumentert slik med sin treghet og motstand, sitt øyeblikk av vakling og deretter gjennombrudd, sannsynligvis kan sees som indikator for en bredere fotografisk modernisering. Det neste kapittelet skal se nærmere på hvilke krefter som var involvert i dette gjennombruddet.

7 FOTOGRAFISK OG NASJONAL REPRODUKSJON: KONGELIGE SNAPSHOT

Forrige kapittel beskrev gjennombruddet for Wilse som fotografisk motivleverandør, en hendelse som på samme tid var gjennombruddet for en moderne fotografisk illustrasjonskunst. Kanskje kan man gå så langt som til å si at disse hendelsene betegner gjennombruddet for et moderne fotografi i Norge.

I dette kapitlet skal jeg dvele litt mer ved selve gjennombruddsmomentet. Som vi så i forrige kapittel, så var Wilse knapt nok med på startstreken i 1905, året da tre praktfulle fotobøker med Norge som tema åpnet opp for det som de neste årene skulle bli en strøm av liknende publikasjoner. Blant disse utgivelsene står Reiselivsforeningens fire utgivelser i årene 1905 til 1908 i en særklasse. Disse bøkene er tidens mest påkostede der lite synes å ha vært spart, og de har samme billedredaktør (Reiselivsforeningens direktør H. Malling) og forfatter (Roar Tank). De har også en svært sentral fotograf (Wilse), men interessant nok, først fra og med utgivelse nummer to i 1906. Hele historien om fremveksten av en moderne norsk fotografisk illustrasjonskunst kunne derfor vært fortalt gjennom disse fire utgivelsene. Mens jeg i forrige kapittel viste bredden i dette gjennombruddet, skal jeg her bruke disse fire utgivelsene til å gå litt i dybden på hva slags krefter som var involvert i dette fotografiske gjennombruddet.

Foreningen for reiseliv i Norge utgir i samarbeid med Alb. Cammermeyer forlag i årene 1905 til 1908 altså fire praktfulle billedverk om Norge. Illustreringen i disse utgivelsene kan som vi så i forrige kapittel, leses som en nokså nøyaktig indikator for gjennombruddet for Wilses fotografiske illustrasjonskunst, og dermed også for en moderne norsk fotografisk illustrasjonskunst. Den første av utgivelsene, i 1905, inneholder nesten ingen fotografier av Wilse. Den neste i 1906, og de følgende utgivelsene i 1907 og 1908, er derimot fylt av Wilses fotografier. Dette er landskaper, men først og fremst genrefotografier.

Utgivelsen i 1906 synes dermed ikke bare å markere Wilses gjennombrudd, men også gjennombruddet for en ny type fotografisk illustrasjonskunst. Denne nye illustrasjonskunst synes samtidig å være knyttet til en ny fremstilling av nasjonal identitet: nasjonale stereotypier så vel som malte og tegnede illustrasjoner byttes nå ut med spesielt Wilses genrefotografier og landskaper, men også andre fotografers bilder. Både den tilsynelatende

letthet som alt dette skjer med, og det faktum at det sammenfaller med selvstendigjøringen i 1905, indikerer at forholdet mellom en norsk fotografisk utvikling og en norsk nasjonal diskurs fortjener å bli sett nærmere på. Dette skal jeg begynne å sirkle inn i dette kapittelet. Den første delen av kapittelet skal mer detaljert beskrive hva slags illustrasjoner som gikk ut av Reiselivsforeningens bøker, og hvilke som erstattet disse. Deretter skal analysen søke å synliggjøre hvordan nasjonalisme, natursyn og øyeblikksfotografi utgjør sentrale elementer i gjennombruddet for moderne fotografi. Sentralt i drøftingen står de fire royale frontispis-motivene som Tank og Malling valgte for disse påkostede Norgesbøkene.

Tanks og Mallings fire utgivelser

Hele fortellingen om gjennombruddet for et modernisert fotografi i Norge kan godt fortelles gjennom Tanks og Mallings fire påkostede utgivelser 1905 til 1908. Utgivelsene var et samarbeid mellom Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyer forlag. Hver utgave kom på både norsk, engelsk og tysk. Alle de fire bøkene handler om Norge, som de temamessig nærmest sirkler inn ved at første utgivelse handler om turistlandet Norge, neste utgave om vinterlandet, den tredje om Norges kyst, og den siste om det norske folk. Alle de fire utgivelsene er i et stort stående folioformat, ca. 27 x 35 cm. Hver utgivelse foreligger i en normalutgave og en luksusutgave. Den eneste forskjellen på disse synes å være at luksusutgaven har bundet inn en eller to kunstillustrasjoner i kunsttrykk, i dette tilfelle heliogravyr. Det stående folioformatet gir stort spillerom for kombinasjon av illustrasjoner med tekst, og gir også de åtte–ni helsides illustrasjonene utført i eget kunsttrykk en særlig tyngde. Alle fire er også særlig praktfulle bildebøker.

Annonsedelen utgjør i sin fylde inntil andre halvpart av boken. Denne er strukturert dels over samme lest (reise sør-nord) som teksten. Bildene i annonsedelen, både i og mellom annonsene, inngår i bildelisten foran i boken uten differensiering i forhold til illustrasjoner brukt i teksten. Bildelisten er en ren tittel-liste, og angir ikke teknikk, det vil si om det er maleri, tegning eller fotografi, og heller ikke opphavsperson. Bokens kunstnere er imidlertid alltid kreditert under bildene, mens dette er sjelden for fotografene i den første utgivelsen. Utgivelsene 1906 til 1908 representerer imidlertid et helt annet forhold både til fotografi, også tilkjennegitt ved kreditering av fotografer.

Hver utgave har en løpende tekst, men visuelt dominerer den rike illustreringen. Bøkene har en dobbelt kreditering av «Cand.mag. *Roar Tank* (Teksten) og Direktør *H. Malling* (Illustrationerne)» (Tank 1905). I tillegg krediteres professor Yngvar Nielsen, norsk

reiselivs «grand old man» og Tanks far, for «Tilsyn» med verkets gjennomføring.¹⁷¹ Vekten på illustreringen er ytterligere synliggjort i innholdsfortegnelsen som har følgende avdelinger: «Tekst», «Bilag i kunstrykk», «Bilag til Pragtudgaven» samt «Illustrasjoner i Teksten». Under tekst er da listet for eksempel fem kapitteloverskrifter, under bilag i kunstrykk står hvert bilde (cirka åtte i hvert bind) med tittel, samt tilsvarende for de to kunstbilag til praktutgaven. Under «Illustrasjoner» står listet opp alle bilder. Dette utgjør i 1907-utgivelsen for eksempel ca. 130 bilder, som altså *alle* er nevnt med tittel i innholdsfortegnelsen. Sammen med bøkens sidestilling av Tank (tekst) og Malling (illustrasjonene) understreker dette verkets vekt på illustrasjonenes rolle i formidlingen, og kan også sees som å indikere en eksperimentell eller refleksiv holdning til «bildeboken» som medium. Det er også en utvikling gjennom de fire utgavene. Mest slående er forskjellen på den første utgivelsen og den neste, og vi begynner med å se på 1905-utgivelsen.

1905: Norge: Midnatssolens Land

Den første av disse utgivelsene, *Norge: Midnatssolens Land* (1905), fremstår med sin kombinasjon av til dels svært kjente og skattede malerier kombinert med fotografiske landskapsbilder som den kanskje flotteste tekst-bilde-boken til nå laget om Norge.

Boken er en landskapsbeskrivelse fra sør til nord, en beskrivelse og hyllest av de ulike norske landskapenes særegenheter og attraksjoner. Den innledes med en kort artikkel om turistlandet Norge. Deretter følger en presentasjon av de ulike landskaper, som Setesdal, Telemarken, Stavanger, Ryfylke og Hardanger osv., til bokens tekstdel avsluttes med et kapittel om «The Beauty of Norway, Norway as a Land for Sport». Illustrasjonene følger kapittelinnvidlingen. De ca. 100 illustrasjonene fordeler seg på malte/tegnede bilder og fotografier, alt reproduert i svart/hvitt med unntak av et maleri gjengitt i farger. Motivene er by- og landskapsbeskrivelser, folkelivsbilder og noen bilder av kommunikasjoner som veier, karjol og båt. Illustrasjonene vektlegger en (oftest fotografisk) landskapsbeskrivelse som utgjør bakgrunn for malte og tegnede folkelivsmotiver. De siste er fremhevet i størrelse og plassering i tekst samt at de utgjør hoveddelen av bokens helsides illustrasjoner. Av de åtte helsides kunstbilagene er fem etter malerier, og to reproduert fra fotografier. Det ene helsides fotografiet er et portrett av kong Oscar II i gallauniform, fotografert av hoffotograf Szacinski i

¹⁷¹ Verdt å merke seg er at krediteringene på innholdslisten også omfatter klisjéanstalten, hvem som har trykt omslag, hvem som har trykt materien, hvem som har bundet inn boken og hvem som har levert papiret. De ulike håndverksfagene som en bokproduksjon involverte, nøt den gang stor respekt.



Oscar.

OSCAR II
König von Norwegen und Schweden

OSCAR II
King of Norway and Sweden

Hoffotograf L. Szacknabi, Christiania
Copyright

Reiselivsforeningen utgir fire praktverk om Norge i årene 1905 til 1908. Tradisjonen tro innledes hver utgivelse med et portrett av kongen som landets beskytter. Boken i 1905 er produsert før selvstendigjøringen, og innledes med et portrett av en myndig kong Oscar II. Fra boken *Norge: Midnatssolens Land* (1905).

Kristiania.¹⁷² Det andre fotografiske kunstbilaget er et utbrettbart fotografi fra Lyngenfjord. Her er det panoramabildets perspektiv som er attraksjonen, og slike utbrettillustrasjoner kommer i flere norgesutgivelser de neste årene. Det siste kunstbilaget er et utbrettbart Norges-kart.

De malte og tegnede folkelivsbildene har alle motiver fra bonde- og fiskerbefolkningen, som altså representerer «folket». Den nasjonalromantiske hyllest av bonden får dobbel historisk tyngde ved at noen av disse illustrasjonene, som Adolph Tidemands *De ensomme gamle* er drøyt 50 år gamle.¹⁷³ Andre bilder, som Erik Werenskiolds maleri av Telemarksjenter og Christian Skredsvigs *Idyl fra Eggedal* med den unge bonden som synes å gi katten et tupp med foten, er mer moderne i formspråket.¹⁷⁴ Den norske folkesjelen er i sum karakterisert gjennom slike malerier. Andre eksempler er Olav Rustis følsomt tegnede potretter av barn og gamle, og Gustav Wentzels maleri av familien i bondestuen. Bokens siste eksempel på dette er Christian Skredsvigs stemningsfulle maleri av den unge kvinne, skuende ut over åsene mens hun lokker på kuene. Dette bildet innleder kapittelet om Norges skjønnhet.

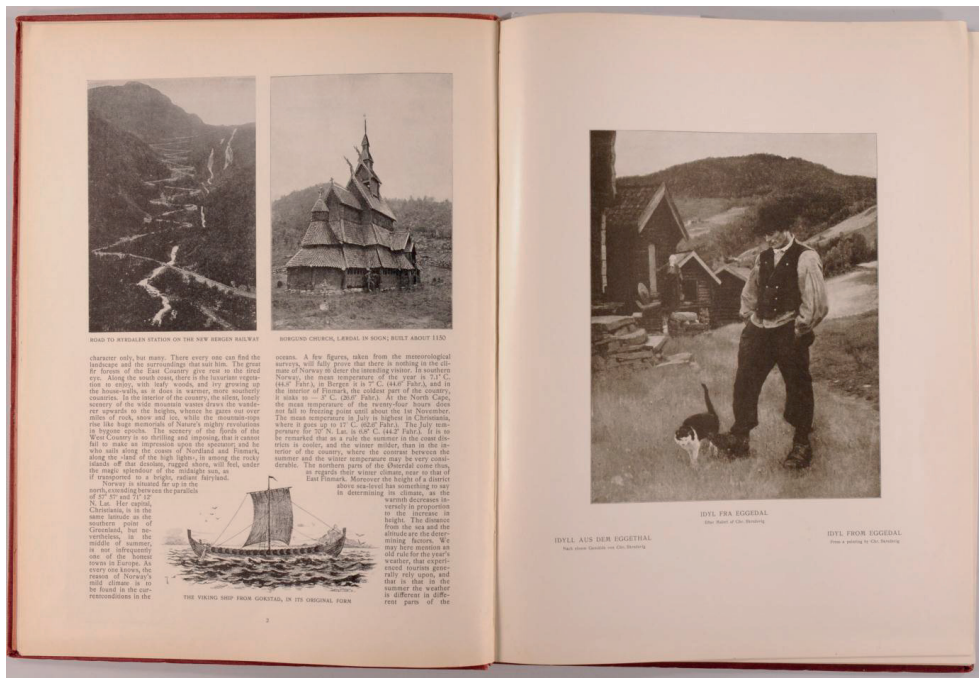


Udsigt fra Holmenkollen ved Christiania. Slike panoramer skulle bli et populært innslag i bildebøkene i årene fremover. 1905-utgivelsen har 2 utbrettbare panoramer, først dette av W. Peters, og dernest ett fotografisk panorama av Lyngenfjorden. Det faktum at Peters' panoramabilde er et maleri som er laget med fotografi som forbilde, demonstrerer det fotografiske trykket på tidens bildekultur. Fra boken *Norge: Midnatssolens Land* (1905).

¹⁷² Boken kom ut i 1905, men er altså produsert i det usikre klimaet før selve unionsoppløsningen. De vanskelige politiske spørsmål er turnert ved at som første helsides bildeillustrasjon før og vis à vis tittelbladet er en representant for folket, i et maleri av seterjenten og hennes geiter i den norske fjellheimen.

¹⁷³ *De ensomme gamle* (*Husandakt*) er malt i 1849 (Nasjonalgalleriet 1992).

¹⁷⁴ Erik Werenskiold *Fra Telemark* (1883) er det kjente maleriet med to jenter i telemarksbunad ved skigarden. Christian Skredsvigs *Idyl fra Eggedal* (1888) er senere kalt *Idyll* (*Mannen og katten*).



Oppslag i Reiselivsforeningens utgivelse i 1905: *Norge: Midnatssolens Land*. Maleri og tegning karakteriserer folkesjelen mens fotografiene utgjør den beskrivende bakgrunn av fakta. Kong Oscar IIs (se forrige oppslag) folk er i denne boken i stor grad karakterisert gjennom malerikunstens skildring av en innfødt bondebefolkning. Skredsvigs maleri *Idyl fra Eggedal* kan slik tolkes som en noe misfornøyd og trassig bondegutt med røtter i vikingens selvstendighetstrang.

Fotografiene er i flertall, men spiller en mer beskjeden rolle. Bokens fotografier er viet topografiske beskrivelser, oversikter over byer og landskap og bygninger i form av eksteriør- og interiørpoptak. Disse landskapskildringene er i hovedsak basert på Knudsen og Lindahl og andre fotografers by- og landskapsprospekter fra sent 1800-tall. Disse er reproduisert ofte kraftig forminsket i et stort antall, som regel folketomme og ofte knyttet til samferdsel som motiv (veien eller elven med karjolen og skysskaren). Motivutvalget har følgelig også et litt alderdommelig preg av å høre til minnene til den (ofte) utenlandske turisten, der karjolen og skysskaren inngikk. Fotografiene utgjør bakgrunn for genremaleriets fremstillinger av det norske folk. Denne befolkningen er først og fremst bønder, bybefolkningen er ikke synlig, selv om byprospektene er flere. Unntakene er to. I et oppslag om Norges sportsliv mot slutten, kommer en mer urban og moderne befolkning så vidt til syne i hoppbakken og som tindebestigere. I et oppslag om Finnmark finner vi fotografier av samer i arbeid. Årsaken kan være at en ikke har bilder av samer i andre teknikker, men kan også oppfattes lett rasistisk

ettersom den norske bondebefolkningen er best representert, fortolket og idealisert ved malerkunstens hjelpemidler. Et fotografi, en midnattssolstemning fra Sør-Varanger, er tatt av amatørfotografen Ellisif Wessel. Dette «stemningsfotografi» skiller seg ut med sitt subjektive perspektiv og vekt på opplevelsen, og er et varsel om en ny type fotografiske bilder.

Noen illustrasjoner i boken synes å presisere nærmere grensene mellom malte og fotograferte illustrasjoner. Et tegnet brystbilde av en kvinne i bunad fra Gudbrandsalen er oppgitt som et navngitt medlem av Sandbu-familien. Et tilsvarende fotografi som innleder et annet kapittel, viser et anonymt brystbilde med tittelen «Married Woman from Hardanger». W. Peters panoramamaleri fra Holmenkollen over Christiania og fjorden som er et panorama utbrettsbilde, nærmest fotografisk i perspektiv og gjengivelse, kanskje også malt etter fotografi, fremstår som en slags hybrid mellom maleri og fotografi.

Bokens bruk av fotografiske illustrasjoner kan, med unntakene ovenfor, sees som et eksempel på bruken av fotografiske illustrasjoner i norsk bokproduksjon frem til 1906 som konkrete representasjoner av landskap og eventuelt personportretter. Bokens illustrasjoner som fremstiller naturfølelser, folkekarakter og liknende motiver, er reproduksjoner av malerier og tegninger. Sammenfattet spiller fotografiene en stor rolle i bokens beskrivelse av natur, kultur- og bylandskap, men dette landskapet står samtidig som en form for bakgrunn som de kunstneriske fortolkningene og fremstillingene av folket utspiller seg på eller mot. Fotografiene er fakta, som kunsten spinner sine mytiske fortellinger rundt.

Samtiden har trolig likevel oppfattet denne visualiseringen av «Norge» som en frisk og oppdatert nasjonalromantikk. Den er jo også slående «fotografisk» selv i maleriene, som når Skredsvig i sitt maleri fanger akkurat den lille bevegelsen, når mannen nesten løfter katten med støvelen. Dessuten er disse maleriske beskrivelsene frisket opp med en løpende bakgrunn av fotografier. En samling av så mange landskapsfotografier som beskriver Norge fra sør til nord, må ha vært interessant i seg selv. Og ikke minst bidrar også malerkunstens nyromantiske og stemningsfulle fortolkninger av bondebefolkning og landskap til en friskere fremstilling, slik man var vant til siden 1880-årenes gjennomslag for realismen i malerkunsten. Bokens store format, relativt store bildereproduksjoner inntil helsider og utbrettsbilder, og et luftig design, gjorde dessuten dette til en bildebok man trolig knapt hadde sett maken til før.

De nasjonale stereotypier så vel som malte og tegnede illustrasjoner kastes imidlertid bort i de neste utgivelsene fra Reiselivsforeningens Malling og Tank. Samtidig introduseres en ny fotografisk illustrasjonskunst som dominerer både i kunstbilag og i tekstens illustrasjoner. Den tilsynelatende letthet som dette skjer med, forbløffer, også fordi det

sammenfaller med selvstendigjøringen i 1905, og ikke minst fordi den nye fotografiske illustrasjonskunst presenterer et ganske kraftig modernisert nasjonalt selvbilde. Derfor skal nasjonalromantikkenes velkjente fokus på bonden som folkets representant, den historiske arv og kontinuitet kanskje ikke sees løsrevet fra utgivelsens kontekst, produsert som den er i månedene før unionsoppløsningen. Det er trolig ikke tilfeldig at den eneste fargereproduksjonen i 1905-utgivelsen er et maleri av Akershus festning, ei heller at et maleri av seterjenten og hennes geiter er plassert som en første illustrasjon foran portrettet av kong Oscar II. I et slikt perspektiv bidrar kanskje også turistprospektene på samme måte som eksteriør- og interiørprospektene av Nidaros domkirke til å legitimere det særskilt norske ved dette landskapet. Dette er i hvert fall spørsmål som melder seg, når man ser med hvilken letthet en helt annen fremstilling av nasjonal identitet blir presentert i 1906-utgivelsen fra Tank og Malling. Da er også status for Norge en annen.

Muligens er det slik at Kong Oscar II regjerer over en gjenstridig bondebefolkning (eller en bybefolkning som skyver denne foran seg). Kong Haakon derimot, skal i den neste utgivelsen (og de to påfølgende) vise seg å regjere over ikke bare et langt mer sammensatt folk, men boken skal også presentere et nasjonalt selvbilde der den urbane elite i stor grad har tatt føringen. Da er det også lett å tolke dette nasjonale selvbildets vekt på arv og historie symbolisert ved bonden som motstand og markering, som på samme tid en nødvendighet og karakteristisk for tiden frem til unionsoppløsningen, mens den samme eliten som konstruerte 1905-utgivelsen året etter, for sin egen konge presenterer et langt mer sammensatt og fremtidsrettet «folk». Man blir også minnet om statsminister Christian Michelsens parole om «den nye arbeidsdagen», en henvisning til at nå ventet helt andre oppgaver for en selvstendig, men lite utviklet nasjon (Thowsen 2012).

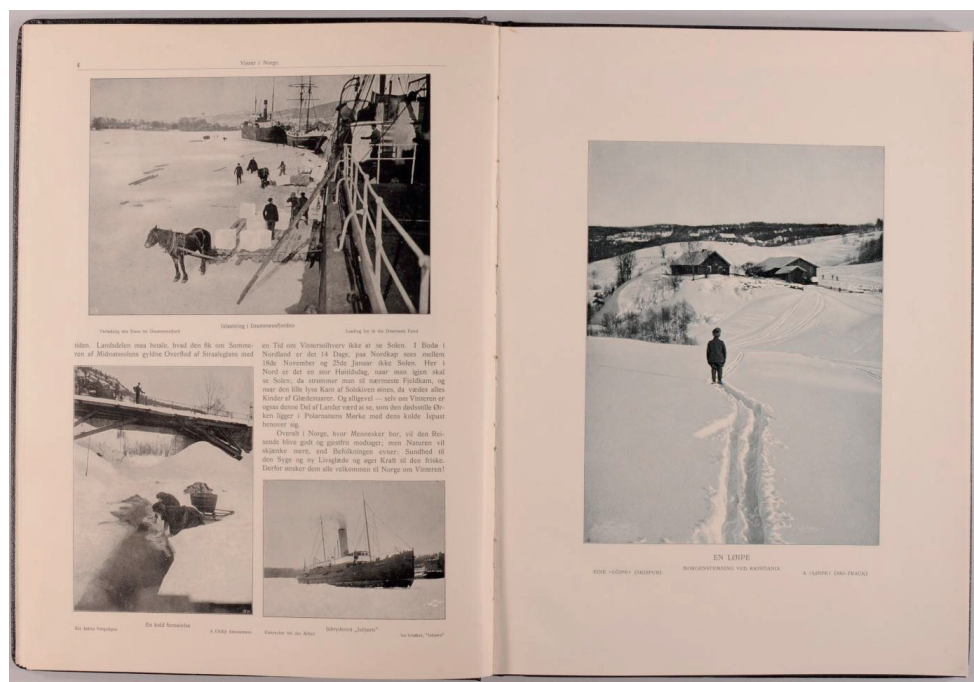
I en forstand så fremtrer dette i 1906-utgivelsen som ikke bare å handle om en ny konge, men også om et nytt *folk*. I alle fall er sammenfallet mellom unionsoppløsning og selvstendighet, mellom gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst og den visuelle redefineringen av det nasjonale selvbildet, som vi ser i de neste utgivelsene fra Reiselivsforeningen så slående at det fortjener en nærmere drøfting. Vi begynner med å se på 1906-utgivelsen til Tank og Malling.

En ny kunst og et nytt folk

De nasjonale stereotyper i form av malte og tegnede illustrasjoner er, med noen få unntak, kastet ut i de neste utgivelser fra Reiselivsforeningens Mallings og Tank. I stedet introduseres

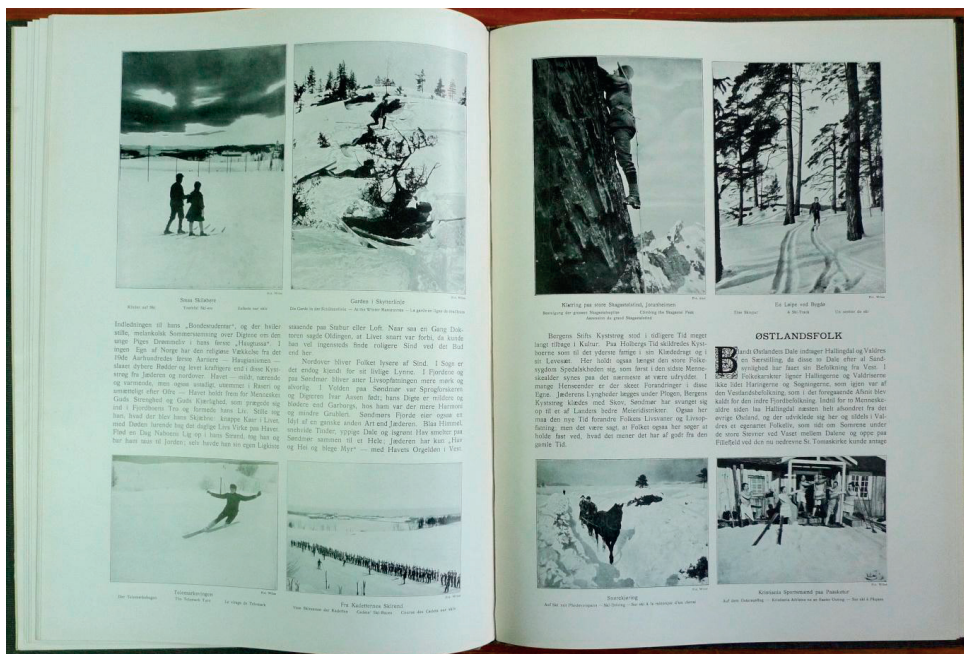
en ny fotografisk illustrasjonskunst, dominerende både i kunstbilag og i tekstillustrasjoner. Denne nye fotografiske illustrasjonskunsten er anført av Wilses fotografier. Trass i Wilses egen opplysning om at Reiselivsforeningen i 1905 allerede hadde brukt mange av hans fotografier (Witse 1943:9), er han så godt som fraværende i Reiselivsforeningens 1905-utgivelse drøftet ovenfor. Witse har ett fotografi i annonseavdelingen, men det er også alt. I neste utgivelse er Witse svært så dominerende til stede, både i antall, med en rekke landskap, men først og fremst med sine genrefotografier. Boken *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* (1906) markerer ikke bare gjennombruddet for Witse, men også gjennombruddet for en ny fotografisk illustrasjonskunst.

Som nevnt ovenfor var fem av de åtte kunstbilagene i 1905-utgivelsen reproduksjoner etter maleri, mens ett var et kart. I 1906-utgivelsen er dette snudd på hodet. Her er kun ett kunstbilag etter en tegning, Wilhelm Peters populære *Kjælkefart i Fakkelskjær*, mens de øvrige sju alle er fotografier.¹⁷⁵ Forholdet mellom fotografi og maleri inne i boken er på



Oppslag fra *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* utgitt av Reiselivsforeningen i 1906. I alle fall tre av de fire motivene her er fra Wilses genrekatalog, med blant annet motivet *Vaskning paa landet*. *Skylling i elven vinterdag* fra mars 1903, *Isskjæring i Drammensfjorden* 1906 og kunstbilaget (en helside i finere trykk) *En Løipe* fra februar 1904.

¹⁷⁵ Wilhelm Peters populære motiv var som vi så også i Abels mappe med vinterfotografier.



Oppslag fra den fjerde utgivelsen til Reiselivsforeningen i 1908 viser en svært idrettsglad og aktiv befolkning. Fra boken *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i Midnatssolens Land.*,

samme måte forskjøvet. De tegnede og malte folkelivsskildringene er skjøvet ut, erstattet av en ny type fotografiske illustrasjoner. Boken er fra første bilde fylt av folk i fotografiske genbilder.

Disse veksler med landskapsbilder, men dette landskapet er befolket av skigåere, kjelkeakere, klesvask i vinterkald elv, påsketurister, skogsarbeidere, folk på julehandel og en revejeger. Det er også mange kvinner og barn, på ski, kjelke og i ulike tursituasjoner. Illustrasjonene viser et sammensatt folk, der den urbane befolkning blir dominerende synlig gjennom sine friluftaktiviteter i vinterlandet.

De nye illustrasjonene er i stor grad hentet fra Wilses genrefotografi i årene 1902–1906. Av de syv fotografiske kunstbilagene er fem laget av fotografen Wilse. Foruten *Kong Haakon og Dronning Maud paa Ski*, er dette *En Løipe*, *Middagsrast* og *Kronprinsen*. Det siste, som fremstiller Olav med en snøball, er på samme tid en fremstilling av kronprinsen og et populært genremotiv med barn i lek med snøen. Av halvside bilder kan nevnes for eksempel *A-a-a-vej!* (akemotiv) og *Rondane fra Tronfjeld*, samt bl.a. fugleneket og det etter hvert berømte motivet med to barn med julenek og juletre. Wilse, som har arbeidet i flere år med denne type fotografi, må ha følt det som en triumf.



Fot. Wilsø

I AKEBAKKEN

DIE ABFAHRT

OFF WE GO!

DESCENTE EN LUGE

Wilses fotografiske øyeblikksbilde *I Akebakken* er et av kunstbilagene i *Vinter i Norge: Midnatssolens Land*. Snapshot-estetikken slår an tonen for en ny folkelivsskildring.

Noen kunstneriske illustrasjoner er beholdt. En tegning av to bjørner, en av to hjorter og en tegning av harepus minner om at fotografering av ville dyr fortsatt var svært vanskelig. I tillegg er en tegning av en snøstorm på Strengfjeld og et motiv fra vårsildfiske. Et maleri fra Mesnaelvens utløp av Fredrik Collett har konkurranse av et tilsvarende motiv fra Wilse kalt *Nysne*. Reproduksjonene av tegninger og maleri er imidlertid få, og boken gir som helhet inntrykk av å være på vei til å bli en ren fotografisk bok.

Denne utviklingen fortsetter. De malte og tegnede illustrasjonene forsvinner fullstendig i Reiselivsforeningens to siste utgivelser, med unntak av en malerireproduksjon lagt til praktutgavene. Bildeutvalget blir også delvis dristigere i 1907 og 1908. 1907-utgivelsen er den kanskje flotteste med et godt utvalg eldre og nyere fotografier fra en rekke fotografer.

Neste bok, *Midnatssolens Land. Langs Norges Kyst mod Eventyrlandet der Nord* (1907), er den mest voluminøse utgivelsen med 140 illustrasjoner i tillegg til de åtte helsides bilagene i kunsttrykk. Den inneholder *ingen* tegnede eller malte illustrasjoner, med unntak av en reproduksjon i heliogravyr kalt *Vaaraften i Lofoten* (Th. Holmboe) som er bilag til «Pragtudgaven». Wilse er igjen dominerende synlig, med de tre første kunstbilagene, dessuten alle illustrasjoner på de første sidene, og er den enkeltfotografen som har bidratt med flest fotografier. Den generelle krediteringen av de viktigste fotografileverandørene i innholdsfortegnelsen i forrige utgave er nå forlatt. Wilse er kreditert under alle sine fotografier (bortsett fra tittelsidefotografiet i tegnet ramme). Det samme er også en lang rekke andre fotografer. I sin helhet presenterer utgivelsen en rik norsk fotografisk illustrasjonskunst, der både Wilse, Skoien, Knudsen, Lindahl, Valentine, Thorolv Hagen og en rekke andre bidrar med fotografier.¹⁷⁶ Til forskjell fra 1905-utgivelsen er landskapsprospektene reproduisert stort sett i en størrelse og en layout som lar dem komme til sin rett. Flere av disse fotografiene representerer også en utnyttelse av lys og kontraster i komposisjonene som gjør at de lett kan assosieres med tidens nye stemningskunst, men uten at fotografiene har tatt i bruk det billedmessige fotografis maleriske effekter.¹⁷⁷

Den siste utgivelsen, *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i midnatssolens land* (1908), er også rent fotografisk bortsett fra det ene kunstbilag til praktutgaven. Wilse har her fem av de åtte helsides fotografiske bilagene i kunsttrykk. De resterende er fordelt med ett fra Knudsen,

¹⁷⁶ For fullstendig oversikt over representerte fotografer, se note på side 187 i kapittel seks.

¹⁷⁷ Det kan være fornuftig å skille mellom det ønskede eller nødvendige kveldsopptak, eller også i tidens populære motiver som kveldsstemninger, motlys eller midnattssol, og det billedmessige fotografis mer påtvungne effekter. Mye av tidens fotografiske stemningskunst kan også sees som et klassisk godt – nordisk – fotografi.

et fra Lindahl og ett fra Solveig Lund. Wilse er den største bildeleverandør til tekstillustrasjonene også her,¹⁷⁸ men er mest synlig gjennom sin dominans på de helsides kunstbilagene, og den friskhet som noen av disse representerer. Flere av disse, som *Den første Skiløber paa Myrdals Station* (se side 151) gjør inntrykk fortsatt i dag. En sammenligning av denne fotografiske illustrasjonen med fotografier av vintersport i 1905-utgivelsen, eller kanskje bedre, med kunstillustrasjoner i samme utgivelse som for eksempel nevnte Skredsvigs *En Idyl* (side 206), gir et inntrykk av en brå modernisering av det nasjonale selvbildet. Bildets budskap – barn, vitalisme (friluftsliv og soldyrking), mekanisering (Bergensbanen), skiløping – lar seg ikke skille fra bildets form. Det kule, arrangerte snapshotet av barnet med ski og solbriller og stasjonsbetjenten bak som står klar til å signalisere avgang, summerer assosiasjonene på en måte som sier at dette er modernitet. Wilses behandling av motivet løfter dette til et potensielt ikonisk fotografi, som et fotografisk bilde som summerer vesentlige fenomener ved tiden på en slående måte. At fotografiet ikke bare er valgt ut en gang, men også er gjenoptrykt flere steder, er en indikasjon på at Wilse og hans samtid la en betydning i bildet som trolig ikke var så fjernt fra det som er skissert ovenfor.

Gjennom å sammenstille illustrasjonen i disse praktbøkene om Norge fra Reiselivsforeningen får man altså et klart inntrykk av et skifte. En fremstilling av Norge og det norske folk og dets kultur gjennom reproduksjon av kjente malerier skiftes ut med en ny type fotografiske illustrasjoner. Dette er sannsynligvis ikke begrunnet med økonomi. Det var naturligvis rimeligere å fremstille en rasterklisjé direkte fra et fotografi enn å ta kostnaden med å avfotografere et maleri. Men dette var neppe avgjørende. Narvesens salgstall for sin norges-utgivelse i 1905 (50.000), kan trolig tas som tegn på at disse utgivelsene solgte godt. Gjenbruket av de svært populære motivene til «Fleskum»-malere som Skredsvig og Werenskiold kunne antydnet at det var en mangel på motiver.¹⁷⁹ Dette stemmer imidlertid heller ikke. Genremaleriet (en term som kunsthistorien ikke bruker på maleriet etter ca. 1880) hørte til de mest populære motivene hos publikum. Går man til de ulike private og offentlige kunstsamlinger, ser man at bilderedaktør Malling hadde et svært stort tilfang av maleriske genremotiver å velge fra. Så økonomi i den ene eller andre betydningen hadde trolig mindre med dette skiftet å gjøre.

¹⁷⁸ Wilse: 25, Lindahl: 14, Knudsen: 6, Valentine: 2, Abel: 2, Brændmo: 2, Ranheimsæter: 1, Brunskow: 1, Lofthus: 1, Wessel: 1.

¹⁷⁹ «Fleskum-sommeren» 1886, som, foruten Skredsvig og Werenskiold, omfatter Harriet Backer, Eilif Petersen, Gerhard Munthe og Kitty Kielland regnes som starten på nyromantikken i norsk malerkunst (Danbolt 2009:213).

Da er tidspunktet for dette skiftet trolig mer av interesse, og kanskje på flere måter enn det som allerede er antydning ovenfor. Et viktig spørsmål her er om denne nye fotografiske illustrasjonskunsten samtidig bidrar til et skifte – eller indikerer et skifte – til et nytt nasjonalt selvbylde. Denne visualiseringen av en modernisert nasjonal identitet kommer i så fall tilsynelatende nokså ut av det blå – om man bare ser på fotografi og fotografisk reproduksjon. Hvis man ser på andre litterære, kunstneriske, økonomiske og politiske forhold, så er det kanskje mer forståelig. Før vi tar drøftingen, skal vi se nærmere på den fotografiske radikaliteten i denne illustreringen, for eksempel i avbildningen av kongemakten i disse fire bøkene.

Kongefotografen

Som nevnt ovenfor var 1905-utgivelsen kronet med hoffotografen Scazines portrett av kong Oscar II i stiv halvfigur i uniform og påhengt alle sine ordener. Portrettet utstråler makt og distanse. Kan hende var billedredaktør Malling derfor ikke direkte misfornøyd med en slik fremstilling nettopp i 1905. Sett med samtidens øyne kunne kongeportrettet, i alle fall for de mindre unionsvennlige, representere en ufølsom og militaristisk hevdelse av gammel svensk stormakt.

Konvensjonen med å innlede verket med et kongebilde som første bilde og landets beskytter følges opp i de to neste praktutgavene til Tank og Malling, mens det i den siste utgivelsen interessant nok er naturen, «Norge» selv i en «kronet» fremstilling, som får æren. Disse tre fotografiene er alle levert av Wilse. Disse fire «kongefotografiene» gir sett i sammenheng noen svært interessante koplinger mellom utvikling av fotografisk representasjon, natur og visualisering av nasjonal identitet.

Boken *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* åpner med et kunstbilag med Wilses fotografi av kongen og dronningen på ski. Bildet innleder ikke bare boken, men også en lang karriere for Wilse som kongefotograf. Som mange andre fotografer hadde Wilse sett motivmulighetene i begivenhetene i 1905, og beskriver i sin memoarbok både fotografering av heisingen av det norske flagg på Akershus festning, og fotografering av den norske marinens forberedelser til en eventuell militær konfrontasjon. Wilse beskriver ikke den for fotografene viktigste mediebegivenheten november 1905 da den nye kongefamilien ankommer Kristiania.¹⁸⁰ Han fotograferer imidlertid 25. november på K/S Heimdal (skipet

¹⁸⁰ Wilse berører, sannsynligvis ut fra taktfullhet, i sin memoarbok overhodet ikke sin fotografering av kongefamilien, selv om boken for øvrig er fylt av en rekke beskrivelser av hans fotografiske møter med

som frakter kongefamilien til Kristiania), og fotograferer også edsavleggelsen to dager senere. Han er ikke mester for det bildet som er blitt stående i historiebøkene med Kong Haakon med Kronprins Olav på armen hilsende på statsminister Michelsen. Det er likevel Wilse som nå i særlig grad skal stå for den bildeproduksjonen som fremstiller den fremmede kongefamilien som en borgerlig norsk familie med interesser for blant annet vintersport. Wilse skal de neste årene produsere en lang rekke fotografier fra den kongelige familiens intimsfære.

Roger Erlandsen har pekt på at Wilses bilder av den nye kongefamilien som en borgerlig familie med «norske» interesser som skigåing i sterk grad må ha bidratt til den nye danske kongen og hans britiske hustrus raske popularitet som norske statsoverhoder (Erlandsen 2000: 243–244). En kan spekulere på hvem som tok initiativet til disse iscenesettelsene som bidro til å forankre et bilde av den fremmede kongefamilien i opinionen som naturlig norsk. Kanskje ligger forklaringen dels i møtet mellom den profesjonelle «amatørfotografen» Wilse og den fotografisk interesserte og dyktige amatørfotografen dronning Maud. Kanskje ligger den også i norsk-amerikanerens blanding av engasjement og distanse til et nytt norsk kongehus. Viktigst er det kanskje å peke på at Wilse gjør med kongefamilien som han har gjort med sin familie, med venner og folk han har møtt på sin vei. Han lager situasjonene om til genrefotografier.

Witse kommer raskt fotografisk tett på kongefamilien, og blir dens viktigste fotograf i disse avgjørende årene, selv om han aldri blir hoffotograf. Et spesielt trekk ved dette er at det skjer øyeblikkelig. Allerede fra høsten 1905 gjør Wilse en rekke opptak der han anvender sitt genrefotografiske blikk på kongefamilien. I flere år har han brukt sin egen familie og bekjentskapskrets som levende modeller for å fremstille scener fra familieliv og fritidsaktiviteter. Nå iscenesetter Wilse kongefamilien på samme måte. Resultatet blir et intimt fotografi, beslektet med familiealbumets snapshot, som innleder det som etter hvert skal bli en lang rekke slike reportasjer fra kongefamiliens private sfære i bildemagasinen. Wilses genreblikk la her grunnlaget for et forhold mellom kongehus og folk som fortsatt er gjeldende.

Wilses «genrefotografier» av kongefamilien starter ifølge hans negativprotokoller allerede 9. desember 1905 når han fotograferer Kronprins Olav i barnevogn med norsk flagg på Bygdøy, og fortsetter utover vinteren 1906. I mars produserer Wilse en omfattende billedserie med Kongen og Dronningen på ski, sammen og hver for seg, samt bilder av

fremstående norske personligheter, og hans portrettering av kongefamilien klart er blant hans mest omfattende av slike personopdrag (Witse 1943).

Kronprinsen med snøball, og senere i april leende i sandkassen med spade, til hest på sitt lille esel osv. Det er disse første vinterbildene som samme år kommer i bokform i Tanks og Mallings utgivelse i 1906.

Genrefotografiets kongelige beskytter

Det første som slår en når en åpner *Vinter i Norge. Midnatssolens Land* (1906) er hvor forskjellig Norges nye konge er fremstilt i forhold til fotografiet av kong Oscar II året før. Spissformulert kunne skiftet i en fotografisk bildemodell sies å være uttrykt i forskjellen mellom den fotografiske representasjonen av Oskar II og den tilsvarende av kong Haakon og dronning Maud i 1907. Samtidig er forskjellen mellom dette siste, nye kongeportrettet, og det neste minst like stor og interessant å drøfte i forhold til den nye fotografiske illustrasjonskunstens potensial.

Wilses genreblikk la grunnlaget for et forhold mellom kongefamilie og folk som fortsatt er gjeldende. Da var det kanskje bare passende at boken som introduserte den nye fotografiske illustrasjonskunst, åpnet med en kongelig beskytter. *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* åpner med et kunstbilag med Wilses fotografi av kongen og dronningen på ski. Det offisielle kongeportrett – som året før var hofffoto grafen Scazinskis portrett av kong Oscar II i stiv halvfigur i uniform – er byttet ut med noe som likner et familiefotografi. Også dette «familiefotografiet» er i våre øyne nokså stivt og oppstilt, men det viser kongen i en sportsdress, dronningen i langt skjørt og genser, med norsk granskog i bakgrunnen. Det er kongen med sin kone på skitur i norsk natur, i et fotografisk bilde der de kongelig opphøyde samtidig også kunne vært et Kristiania-par på skitur.

Kontrasten mellom Scazinskis Oscar-portrett og Wilses fremstilling av kongefamilien på ski demonstrerer viktige trekk ved en konkret fotografisk bildemodell versus Wilses fiksjonsrealisme. Det første kongeportrettet er en konkret representasjon av kongen, det er hans offisielle portrett, det fotografiske bildet er nesten å likne med et gudebilde der fotografiet er kongens stedfortreder. Det andre fotografiet har ikke de samme trekk av representasjon og verdighet. Man ser ikke ut fra motivet at dette er en konge eller øvrighetsperson, snarere er det et fotografi som formidler en rekke *egenskaper* ved de to avbildede personene som bildeteksten forteller er kongeparet. Kongen fremstår her som den fremste blant likemenn, som en «norsk» borgerkonge, som i fotografiets folkelighet fremtrer nesten som et gissel for sitt nye folk.



KONG HAAKON OG DRONNING MAUD
PÅ SKI

DAS NORWEGISCHE KÖNIGSPAAR
AUF «SKI»

THE KING AND QUEEN OF NORWAY
ON «SKI»

Wilsø: *Kong Haakon og Dronning Maud paa Ski* er kongebildet i 1906-utgivelsen fra Reiselivsforeningen, *Vinter i Norge: Midnatssolens Land*.

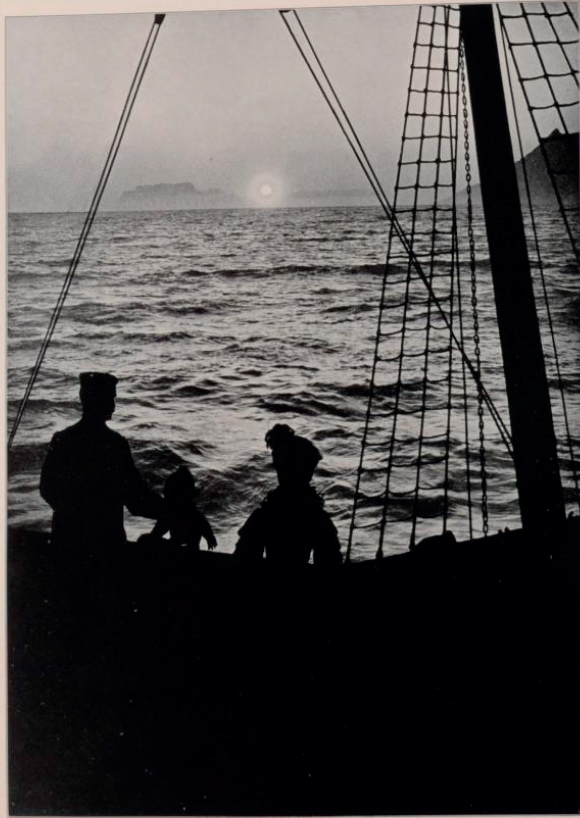
Hvem bestemte den nye kongens fremstilling? Malling som bilderedaktør, Tank som forfatter, kanskje også Wilse som leverandør av de fleste og viktigste bildene, kunne alle ha hatt et ord med i laget i utvelgelsen av fotografier til Reiselivsforeningens utgivelser. Men Wilses fotografering av de kongelige var trolig styrt og tilrettelagt av Slottsforvaltningen. Spørsmålet her er hvem som regisserte, det vil si fant på at de og de situasjoner burde fotograferes, og slapp Wilse til slik at han kunne sette sitt fotografiske stempel på disse bildene. Her kan Karl Roll, for øvrig den samme som er bortretusjert på ett av de mest berømte Wilse-fotografiene fra en av den nye kongefamiliens første skiturer, ha spilt en viktig rolle. Roll var kongens adjutant og også formann i Skiforeningen der han etterfulgte Nansens bror som formann. Det var ingen liten posisjon på denne tiden. Nansen selv hadde tett omgang med kongeparet i København sommeren 1905, og forberedte dem trolig på hva som ventet i Norge.¹⁸¹

Oppløsningen av kongeverdigheten i norsk natur

Fra en opphøyet konge i gallauniform med alle sine ordener, til et familiebilde, stilistisk i slekt med amatørfotografiet, stående på et vinterjorde på ski, tålmodig ventende på at fotografen skal gjøre sitt. Man innbiller seg at avstanden knapt kunne vært større til det offisielle portrettet av kong Oscar II.

Men det kan den. Året etter kommer den tredje utgivelsen fra Reiselivsforeningens Malling og Tank: *Midnatssolens land: Langs Norges kyst mot eventyrlandet der nord* (1907). Også denne boken introduseres med et bilde av kongefamilien som landets beskytter. Denne gangen presenteres et fotografisk kunstbilag som viser den nye kongefamilien stående ved rekken på båten mens de beundrer midnattssolen. Bildet er tydeligvis tatt om bord på *Olav Kyrre* på kongefamiliens reise til Nord-Norge sammen med Nansen i juli 1907, mer presist i Lyngenfjorden (se Bomann-Larsen 2008:169–181). Fotograf er ikke oppgitt, men kan tolkes som Wilse ettersom et beslektet motiv med omtrent samme utsnitt (men uten kongeparet) bak i bokens annonseavdeling er kreditert Wilse. Bildet viser kongefamilien kun som silhuetter idet de betrakter midnattssolen, nesten som Espen Askeladd som skuer mot Soria Moria, men her fanget i et snapshot, et øyeblikksfotografi.

¹⁸¹ Avsnittet er basert på Tor Bomann-Larsens biografi samt en lengre drøfting med Bomann-Larsen i telefon sommeren 2012. Bomann-Larsen nevner i tillegg hoffsjef Rustad, som også var hoffsjef for Oscar II, som en mulig kandidat. Wilse er for øvrig også fotograf når kronprins Gustaf og prins Gustaf Adolf agererer nordmenn på ski på Thorespladsen vinteren 1904, og er også fotograf når de samme bivåner Holmenkollrennet sammen med Karl Roll, også i 1904. Se også Bomann-Larsens bok, der også noen av disse fotografiene er reproduisert (Bomann-Larsen 2008).



MIDNATSSOL FRA KONGESKIBET

nat 01. 30. juli 1907 udenfor Fagloen, Lyngen

DIE NORWEGISCHE KÖNIGSFAMILIE

auf der Nordlandkreuzer

ROYAL SPECTATORS

of the Midnight Sun

Witse: *Midnatssol fra Kongeskibet* er kongebildet i 1907-utgivelsen fra Reiselivsforeningen, boken *Midnatssolens land: Langs Norges kyst mot eventyrlandet der nord* (1907).

Fotografiet av kongefamilien mot midnattssolen er temmelig radikalt i sin fremstilling, særlig når det som her er gitt den symbolske plassering foran i boken som kongelig beskytter av landet. Kongefamilien er sett bakfra, kun som silhuetter og ikke gjenkjennelig uten bildeteksten eller bildets plassering. Når man vet hvem bildet viser, fremstår silhuetene som nesten karikert gjenkjennelige, hvilket ikke gjør bildet mindre overraskende. Hvis man tenkte seg at dette var et maleri av kongefamilien, ville bildet kanskje kunne sies å representere en form for ekspresjonistisk symbolisme. Bildet synes å oppløse den offisielle representasjonen av kongefamilien og integrerer dem som silhuetter i et fotografisk bilde der Norges fremste og mest distinkte naturopplevelse, midnattssolen, spiller hovedrollen. Man kunne nesten vært fristet til å kalle det et slags fotografisk motstykke til noen av Munchs sol- og månebilder.

Man stusser over den raske utviklingen av øyeblikksfotografiets innflytelse på kongeikonografien. Men billedredaktør Malling (eller hvem det nå er som skal krediteres for dette viktigste bildevalget i hver enkelt bok) greier faktisk å forbause igjen. I Tanks og Mallings fjerde bok er konvensjonen med å innlede med et kongebilde som landets og folkets beskytter rett og slett brutt. Eller radikalt fornyet. Kongen er byttet ut med den kronede naturen.

Det er desto mer overraskende, ettersom temaet her (de tre første var turistlandet Norge, vinterlandet Norge, Norges kyst) er det norske *folk*. Og samtidig kanskje ikke så overraskende likevel. Fotografiet som er valgt, spiller på samme Soria Moria-liknende tema som bildet av kongefamilien som betrakter midnattssolen i forrige utgivelse. Kongefamilien er i dette bildet byttet ut med de to små skiløpere, nesten bare svarte prikker i et åpent vinterlandskap, på Norges «tak» ved Finse, på vandring mot Hardangerjøkelen. Her er rom for tolkninger, men tendensen er likevel nokså klar. Disse to små skikkelsene kan sees som representanter for folket, eventuelt for både folk og konge, som i form av små og beskjedne skikkelser her nærmer seg den egentlige kongemakten i Norge. Dette er Naturen, som i form av Hardangerjøkelen med sin retusjerte isbre representerer den kronede norske naturen. Dette siste bildet bidrar slik til å utdype vår forståelse av naturens betydning i bildet av kongefamilien som beundret midnattssolen.

De fire «kongebildene» i Tanks og Mallings utgivelser 1905–08 oppviser altså en interessant, for ikke å si oppsiktsvekkende, utvikling. Det første var Sczinskis offisielle portrett av kong Oscar II i uniform med sine ordener, et portrett karakterisert av avstand. Det neste (og første fra Wilse) viser det nye kongeparet som et Kristianiapar på ski, nærmest et uformelt øyeblikksfotografi. Og legger man Wilses tre bilder ved siden av hverandre, fremstår



HARDANGERJØKELEN

Fot. Wilse

DER HARDANGERGLETSCHER

ICE-PEAKS IN HARDANGER

GLACIER DU HARDANGER

Naturen i form av den kronede *Hardangerjøkelen* har tatt kongebildets plass i den fjerde utgivelsen til Reiselivsforeningen i 1908. Fra boken *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i Midnatssolens Land*.

en merkelig forening av kongelighet og natur. Det første viser kongen og dronningen på ski i et vinterlandskap med norsk granskog. Det andre viser kongefamilien kun som silhuetter som betrakter midnattssolen, nesten som Espen Askeladd som betrakter Soria Moria. I det tredje bildet er kongefamilien forsvunnet. Fotografiet viser en annen moderne norsk variant av Soria Moria-motivet, der naturen er den ubestridte konge. Sett i rekkefølge kan de tre bildene leses som en framstilling av hvordan kongefamilien gradvis smelter sammen med naturen. Først plasseres kongeparet i norsk natur, ved å bli sendt ut på skitur i et norsk vinterlandskap. Året etter ser man hvordan kongefamilien går opp i, oppløser seg i, norsk natur ved at de fremstilles nesten som rekvisitter for å vise midnattssolen. I det tredje bildet har kongeverdigheten rett og slett abdisert til fordel for naturen. Kongemakten er nå å finne i Wilses framstilling av Hardangerjøkelen, der naturen selv bærer kongekronen i form av jøkelenes is.

Sammenfallet

Det er et skifte i bruk av fotografiske illustrasjoner fra 1905 til 1906. Dette er reflektert i det kongelige beskytter-bildet som innleder boken, samt i avbildning av medlemmer av kongefamilien (kronprins Olav) inne i boken. Men det preger også illustreringen av folk og landskap for øvrig i boken. Dette utdypes og forfines gjennom illustrasjonsbruk og illustrering av nye temaer i de følgende utgivelsene fra Tank og Mallings, men det radikale bruddet og gjennombruddet er 1906-utgivelsen.

Serien av kongebilder som vi har sett på ovenfor, representerer et viktig innspill til hva som karakteriserer en norsk fotografisk modernisering. Kanskje de tilmed skal leses som dokumenter til et stykke politisk historie. Disse kongelige frontispis-bildene gjennomgår en utvikling, som man kan tolke som å gå i en republikansk retning, eller som snarere motsatt forankrer et norsk kongehus i norsk natur, eller kanskje helst gjør begge deler i en særegen form for norsk monarkisme. Serien har en klar utvikling der kongefamilien settes på ski inn i den norske vinternaturen (1906), der kongefamilien fotograferes på en måte der de kan sees som å oppløse seg i naturen ved at de fotograferes bakfra, og kun som silhuetter dyrkende midnattssolen (1907), og der de til slutt tilsynelatende er oppløst i og kanskje gått helt opp i naturen, der den med is kronede Hardangerjøkelen fremstår som den egentlige norske konge (1908). Disse fire «kongebildene» tematiserer kongehus, norsk nasjonalisme og natur på en måte som gjør øyeblikksfotografiet til den sentrale fotografiske teknikken i en norsk modernisering. Det er kun øyeblikksfotografiet som kan fremstille foreningen av vitalistisk

sansing, statsforfatning og natur i et moderne norsk bilde. En moderne norsk nasjonalisme med naturen som demokratiets garantist.

I dette gjennombruddet er det et slående sammenfall mellom unionsoppløsning og selvstendighet og gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst. Det vil si at det er et slående sammenfall mellom en status som en selvstendig nasjon og den fotografiske redefineringen og visualiseringen av et nytt nasjonalt selvbilde. Hvordan skal vi tolke dette sammenfallet? Vi er selvfølgelig nødt til å se dette på den ene siden som et tilfeldig sammenfall, men på den andre siden med visse konsekvenser. I en slik sammenheng så er det mulig å tolke en sammenheng mellom en tilknyttet kong Oscar med sine medaljer og en malerisk og stolt bondebefolkning skjøvet frem på boksidenes «barrikader», eller i alle fall blader, slik det var i 1905-utgivelsen. I fortsettelsen av en slik metaforisk beskrivelse av illustreringen så er det en mangfoldig og moderne befolkning som fotografisk synliggjør seg i 1906-utgivelsen. Det er ikke en helt urimelig beskrivelse. Som utviklingen av de fire kongelige «beskytterbildene» viser, så har bilderredaktør Malling og eventuelt hans kolleger som tekstforfatteren Tank eller fotografen Wilse, gjort noen gjennomtenkte valg.

Sammenfallet mellom unionsoppløsning og selvstendighet, gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst, og den visuelle redefineringen av det nasjonale selvbildet som vi ser i det neste og påfølgende utgivelser fra Reiselivsforeningen er så slående at det fortjener en nærmere drøfting. Noe av det overraskende med skiftet i illustrering fra 1905- til 1906-utgaven, er med hvilken letthet det skjer. Skiftet synes både plutselig og helt selvfølgelig. Dette er samtidig tre skifter: et bytte av fotografisk bildemodell og et skifte fra det malte og tegnede, det vil si kunstneriske illustrasjoner til fotografiske illustrasjoner, og endelig en visualisering av nasjonal identitet. Skiftet er ikke fullstendig. I Mittets norgeshefter lever landskapsprospektet en god stund videre, men også her skjer det en gradvis fornyelse, slik vi så i forrige kapittel.

Men i Reiselivsforeningens autorative norgesutgivelser skjer denne overgangen plutselig, og slik vi ovenfor har sett det med kongebildene, ikke uten «argumentativ dybde». De nasjonale stereotypene så vel som de malte og tegnede illustrasjonene som dominerte 1905-utgivelsen fra Reiselivsforeningen forsvant i de neste utgivelsene. Det som skjer nå med det trykte fotografi, er at bildesyntaks og bildebudskap kastes direkte inn i kjernen av en ny og moderne diskurs om nasjonal identitet. De nye fotografiske illustrasjonene tar opp og visualiserer temaer som definerer hva som er moderne og hva som er nasjonalt. Gjennom illustreringen i Tanks og Mallings tre siste utgivelser, skjer en kraftig oppussing av det nasjonale selvbildet. Fra å ha hovedtyngden på historisk og naturlig (bonde, landskap)

forankring, blir nå noen av de viktigste verdiene ved det nye nasjonale selvbildet å være *moderne*. Rekken av kongebilder som vi nettopp har sett på, indikerer dessuten at i et slikt modernisert norsk selvbilde blir naturen enda mer viktig. Men på nye måter.

Å være moderne betyr å være på høyde med øyeblikksfotografiet – slik vi ser det i fotografiet av kongefamilien som nyter midnattssolen. Å være moderne *og* norsk er å gå opp i naturens vidundre oppunder polarsirkelen, havet, midnattssolen, snøen, fjellet.

Det perfekte øyeblikksfotografi

Man merker seg at denne bildefortellingen er gjort *fotografisk*. Wilses to fotografier av kongefamilien er bilder som det er vanskelig å tenke seg kunne vært malerier. Bruddet med de maleriske konvensjoner synes i denne sammenheng å være en nødvendighet for å fremstille budskapet om en konge for folket. Fotografiet av kongefamilien som betrakter midnattssolen er dessuten så radikalt i sin fremstilling av kongefamilien, bakfra, kun som silhuetter og ikke gjenkjennelig uten bildeteksten (men da nokså karakteristisk i silhuettegningen, innbiller man seg), at det er utenkelig som et kongemaleri. Motivet er som kongefremstilling også nokså uoversettelig til tekst. Man kan kanskje si at et nytt fotografisk bildespråk her bringer inn elementer i en nasjonal diskurs som – som utsagn – ikke riktig kunne vært formulert på noen annen måte. Ikke i tekst og ikke i maleri. Dette gjelder kanskje i enda sterkere grad flere av de andre fotografiske bildene, som for eksempel *Den første Skiløber paa Myrdals Station* nevnt ovenfor. Den nye norske kongefamilien er ikke her bare fanget i en ny og annen geografi, men er også fanget i et nytt fotografi. Dette er riktignok i våre øyne et litt stivt familiebilde, men allerede året etter presenteres kongefamilien nytende midnattssolen i noe som fremstår som det perfekte øyeblikksfotografi. Til og med med i våre øyne noe av et fotografisk «scoop» fordi kongefamilien er øyeblikkelig gjenkjennbar i denne konteksten, som et frontispis-fotografi i en praktbok om Norge.

Men det er noe med tidspunktet. Dette er kun ett år etter gjennombruddet for Wilses genrebilder som fotografisk illustrasjonskunst. Dette er kun ett år etter at Norge vant selvstendighet og fikk kronet dette med sitt eget kongehus. Wilses bildesekvens synes å demonstrere like tydelig som en bildeserie fra tidens planteskoler hvordan denne nye kongefamilien skal plantes og gis røtter i norsk natur.

I dette fremstår bildeserien også som en kalkulert ytring. Fremstillingen av kongemaktens forvandling, dens avpersonifisering, transformering og nasjonalisering til midnattssol, hav og fjell, kan ikke være tilfeldig. Som praktbøker utgitt av Reisesforeningen på

fire språk var dette utgivelser fra det etablerte Norge, noe nær en offisiell utgivelse. Illustreringen generelt og denne bildesekvensen spesielt gir derfor et sjeldent innblikk i tidens radikalitet, både i forhold til spørsmålet om kongefamilie, og ikke minst i forhold til norskdom, natur og hva som er mest nasjonalt.

Den er naturligvis ikke planlagt fra og med det første fotografiet av kong Oscar. Utviklingen fra dette offisielle Szacinski-portrettet og spesielt gjennom Wilses tre kongerepresentasjoner er likevel på en måte tenkt. Det første skiløperbildet er greit nok, men foran midnattssolen synes kongefamilien å løse seg opp i norsk natur, og i neste bilde er den borte, det er kun en kronet norsk natur igjen med to bittesmå mennesker som kan symbolisere alt fra medlemmer av kongefamilien til folket, men som først og fremst viser hvor lite mennesket er i forhold til naturen. I denne sekvensen er det nettopp i dette perfekte snapshotet av kongefamilien som beundrer midnattssolen, at selve forvandlingen synes å skje.

Denne transformasjonen av opphøyd kongelighet til opphøyd natur, er desto mer rystende når man oppdager at det viktigste fotografiet i denne forvandlingen, motivet der kongefamiliens silhuetter smelter sammen med midnattssolen er en forfalskning, en montasje. Wilse var ikke med på denne reisen, heller ingen andre profesjonelle fotografer. Den flittige amatørfotografen Maud tok en rekke fotografier selv, og Slottets album fra reisen er fylt med Dronningens fotografier. Disse ganske gode amatørbildene er komplementert med en del innkjøpte fotografier, blant disse mange fra Wilses fotografering i Nord-Norge i 1905 og 06. Dronningen har ifølge et par amatørfotografier i albumet fotografert midnattssolen i Lyngenfjorden, i omtrent samme perspektiv og sted som Wilse tilsynelatende har fotografert kongeparet nytende solen, men det er ikke bilder i albumet av nøyaktig samme motiv eller bakgrunn.¹⁸²

Bildet av kongefamilien er altså en montasje, som vi må anta er gjort av Wilse. Den viktigste grunnen er at det er hans fotografi som utgjør selve midnattssolsbakgrunnen i bildet. Dessuten var Wilse god på montasjer. Han er kjent for flere andre montasjer, blant annet det i samtiden så berømte *Rensdyr med Finsenuten* (1910).¹⁸³ Wilse leverer dessuten mange av sine egne Nord-Norge-fotografier fra året før til supplering av Dronning Mauds egne

¹⁸² Albumet inneholder også avisutklipp, blant annet en nyhetsreportasje om reisen illustrert med et annet to år gammelt (!) fotografi av Wilse. Takk til Jan Haug for å ha gjort meg oppmerksom på at dette øyeblikksbildet trolig var for godt til å være sant.

¹⁸³ Norsk Teknisk Museum har Wilses reprooptak i form av glassplatenegativer til dette bildet i Dextrasamlingen. I en hyllest til Wilses 60-årsdag i 1925 henviser fotografen Christian Bøbak blant annet til en forstørrelse av *Rensdyr med Finsenuten* som var utstilt i vinduet på Wilses forretning, og som hadde gjort stort inntrykk på ham. Som fotograf visste naturligvis Bøbak at bildet var en montasje laget gjennom sammenliming av flere optak.

amatørøpptak til hennes fotoalbum fra Nord-Norge reisen. Kongebildets bakgrunn med midnattssolen er hentet fra et av Wilses opptak i Lyngenfjorden året før.

Jeg kjenner ikke opprinnelsen til silhuettfotografiet av kongefamilien: kanskje er det et amatør bilde med Dronningens eget kamera? Kanskje til og med tatt av Nansen som var kongefamiliens reisefølge? Dette blir imidlertid bare spekulasjoner. Selve silhuetten kan også være hentet fra et bilde tatt et annet sted enn Nord-Norge. Men det er altså mest sannsynlig Wilse som har sittet med saks og lim, klippet ut silhuetterne av kongefamilie, ræling og rigg, og limt dette resultatet ovenpå en kopi av sitt eget midnattssolsbilde. Hvis det har vært nødvendig, så har han gjort en positivretusj (malt og tegnet) for å kamuflere overganger, før han til slutt refotograferte den ferdige montasjen. Og – vips – det perfekte øyeblikksfotografi!

Vi vet ikke om Slottet godkjente montasjen. Bildet ligger i dag ikke i Dronningens albume fra reisen og heller ikke i Slottets bildearkiv.¹⁸⁴ Men Dronningens album fra Nord-Norge reisen inneholder mange andre fotografier fra Wilse.

En ny type diskurs?

Fotografiet representerer det umulige og ultimate øyeblikksfotografi: Ikke var fotografen til stede, ikke skjedde det vi ser i bildet. Men det både liknet, og det kan også godt hende at det likevel skjedde! Skal vi se fotografiet som et tidlig eksempel på det perfekte simulakrum?

Det bemerkelseverdige ved montasjen er at den på noen måter er det perfekte snapshot. Det øyeblikk der kongefamiliens silhuetter møter midnattssolen, representerer et hurtig lykketreff av et øyeblikksbilde. Wilses fotografi av kongeparet på ski som innledet 1906-utgivelsen var også en variant av øyeblikksfotografiet. Kristianias hofffotograf Szacinski tok ikke bare portrettet av kong Oscar, men tok også de berømte fotografiene av Fridtjof Nansen på ski i polarutstyr i studio på 1890-tallet. Sammenlikner man Szacinskis studiobilder av polarhelten med Wilses illusjonskunst med Amundsen i den polare skruisen i Bunnefjorden et par kilometer utenfor Kristiania i 1909, så representerer det første en distanse som er brutt ned i Wilses portrett av Amundsen 20 år senere. Dets siste portrettet inviterer betrakteren til å «tro» på illusjonen, og skulle i fortsettelsen bli brukt utallige ganger som et bilde på polarhelten på Sydpolen, på Nordpolen, i skruisen (Lund og Berg 2011:30–45).

¹⁸⁴ Det var ikke helt uvanlig å (mis)bruke medlemmer av kongefamilien i montasjer. Rolf Løvaas samling av kongepostkort dokumenterer flere slike i årene etter 1905, som han tolker som en imøtekommelse av ønsker fra «folkedypt» om at kongeparet raskt måtte finne seg til rette med norske forhold, og da særlig med norsk vintersport. Slike montasjer er imidlertid ofte nokså gjennomskuelige, i motsetning til midnattssolbildet i Tank og Mallings bok (Løvaas 1991, innledningen og s. 32–33).

Redaksjonens valg av kongebildene er naturligvis ikke tilfeldig, like lite som deres valg av motiver til kunstbilag og illustrering forøvrig. Slik kan valget av Wilses ulike «kongebilder» sees som eksempler på velvalgte fotografiske innspill i en diskurs om nasjonal identitet i forandring, basert først og fremst på selvstendigjøringen i 1905. Hva disse fotografiene sier, er interessant. Det ene nye her er at fotografi nokså brått blir satt i en posisjon der slike bilder kan bli brakt til å bety noe som visuelle utsagn og ikke bare som fakta. Fotografiet blir slik det her er brukt en maktfaktor, en ny «kunst» som formulerer seg i et nytt uttrykksregister om man sammenligner med maleri og tekst. Serien med Wilses kongebilder reiser spørsmål om hva fotografiet kan bidra med, om hva som kan sies fotografisk som et supplement til litterære og andre kunstneriske innspill til den samme diskursen om nasjonal identitet. Det bringer oss til det andre nye og forbausende her: at fotografiet kan si såvidt mye og det på måter som synes å representere et nytt uttrykksregister.

Sett isolert, kan bildet av kongeparet i snøen på ski fremstå som et eksempel på innflytelsen fra det nye amatørfotografi, og kanskje til og med en så radikal kongefremstilling som midnattssolbildet. Men sett i rekkefølge, gitt bildenes funksjon som kongelige beskyttere for landet (og bokverket), blir dette en form for ytring. Det er ikke nødvendigvis en klar ytring, men bilder og rekkefølge er resultater av en serie valg, og det skjer i denne prosessen (og i kjølvannet av den) en rekke betydningsdannelser.

Man må skille mellom to ting i denne serien: Det ene er kongemaktens transformasjon til en *norsk* kongemakt, som går via dens oppløsning i norsk natur (midnattssolbildet) til den gjenoppstår, i norske fjell og berg, som den kronede norske natur. Dette er svært interessant i seg selv, fordi sekvensen er et resultat av bevisste valg, og ikke minst fordi det åpner opp for en drøfting av naturens betydning i skapingen av en moderne norsk identitet.

Det andre er spørsmålet om hva som gjør denne ytringen, denne forestillingen om Norge, natur og kongelighet, mulig. Det enkle og kompliserte svaret her er «fotografi». På ett enkelt plan er det øyeblikksfotografiet, slik det her er fremstilt som et mobilt kamera i stand til å fange øyeblikk og bevegelser. På en mer komplisert måte så handler det kanskje også om fotografi som det sentrale grunnlag for dette. Kanskje er det slik at det er øyeblikksfotografiets potensialer for forhandlinger med virkeligheten og med menneskets kapasitet for fantasi som muliggjør og kan sette igjennom en slik forestilling på en troverdig og «virkelig», og dermed usynlig, måte.

Kanskje noe av nøkkelen her er det fotografiske som et slags utsagn som muligens ikke riktig kan verbaliseres, ikke helt lar seg utvikle og utforske i klare tanker og klare meninger – men som er et nytt område for betydnings- og meningsdannelser som det nye

fotografi åpner opp? Hvis denne bildeserien synliggjør en erfaring eller «oppdagelse» som har fotografiet – øyeblikksfotografiet – som sin betingelse, som rett og slett ikke er mulig å fremstille før introduksjonen av fotografiet, så er dette et eksempel på fotografiets betydning for utviklingen av sosial betydnings- og meningsdannelse i moderne samfunn basert på fotografisk kommunikasjon. Hvis vi forsøker å undersøke fotografiene i et slikt perspektiv, så handler fotografiene om Norge, nasjonalfølelse og først og sist om natur. De handler om naturens betydning i norsk identitetsdannelse, et tema som i forhold til Wilses fotografi skal tas opp igjen i siste kapittel.

8 FOTOGRAFISKE FORTELLINGER

Wilses utfordring som en fotograf som solgte fotografiske bilder til magasiner, bøker og reklame, var å ha motivene; det beste bildet og/eller de nødvendige bildene. Her hadde Wilse som vi har sett et forsprang på andre fotografer som kunne tenkes å satse på bilder til en voksende bruk av fotografiske illustrasjoner. Men den fotografiske trykk-revolusjonen åpnet også andre nye muligheter for fotografene.

Et sentralt poeng i denne historien er Wilse som den store fortelleren i norsk fotografi. De to forrige kapitlene presenterte gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst. Det første av disse demonstrerte Wilses dominans i gjennombruddet, mens det andre drøftet gjennombruddet på en måte som snarere gjorde fotografiet selv til «hovedaktør» og fotografen, bilderedaktøren og forfatteren til viktige sidefigurer. Dette kapitlet skal særlig fokusere på disse «bildekollektivene», ikke minst på fotografen selv, og vil ta opp Wilses forsøk på å gjøre fotografen til en form for «forfatter». Wilse skal lage fotografiske fortellinger i bokform, riktignok oftest med en tekst av en forfatter, men med en bildefortelling som står utmerket på egen ben. Iblant kan den sees som ikke primært å illustrere teksten, men snarere motsatt: Teksten ender med å illustrere bildene, og bildefortellingen kan på noen måter sies å være en fortelling som feier tekstens fremstilling av banen. Det kan nesten se ut som om Wilse prøver å vende fotografrollen til en form for visuell forteller-rolle, en form for fotografisk «auteur».¹⁸⁵

Det er en dristig tanke. Det omfatter også å tenke i fotografiske sekvenser og montasjer i stedet for det enkelte salgbare motiv. Men som vi så i kapittel 4, så indikerte fotografiske eksperimenter i genrekatalogen at Wilse allerede har tenkt i fotografiske serier. Etter gjennombruddet som leverandør av fotografiske illustrasjoner på trykk i 1906, beveger Wilse seg raskt videre. De neste årene presenterer Wilse fire bøker eller omfattende hefter

¹⁸⁵ Auteur er det franske ordet for forfatter, og er brukt i filmteori som en betegnelse på regissørens rolle som filmens forfatter og som en markering av at regissørens visjon gjennomsyrrer den komplekse og industrielle produksjonen som en film er. Herfra er «auteur»-begrepet iblant overført til andre liknende produksjoner, som har en «forfatter» i sentrum eller i spissen for en mer kompleks produksjon. Begrepet impliserer da ofte at det på den ene siden er en forfatter- eller regissørvisjon, på den andre siden at denne er begrenset og modifisert av et produksjonsapparat som også omfatter andres innspill. Dette kan passe på Wilses forsøk på fotografiske fortellinger i bokform, der forleggere og forfattere i stor grad er med på å bestemme sluttproduktet, men der Wilses innsats (for eksempel halvannet års fotografering på Bergensbanen) likevel er det sentrale i sluttproduktet.

under eget navn på trykk.¹⁸⁶ To av disse utgivelsene er omfattende bildebøker under eget navn, som *Norske Vinterbilleder I* og *II* i 1907 og 1908, mens to andre er ambisiøse fotoreportasjer i bokform i samarbeid med etablerte forfattere: *Bergensbanen* (1909) og *Lofoten og Lofotfisket* (1910). Disse utgivelsene er nye i den forstand at ingen norsk fotograf til nå hadde produsert noe liknende. Dette er nokså forbløffende tatt i betraktning at fotografiske bilder nettopp var blitt godtatt som kunstneriske illustrasjoner. Disse bokutgivelsene er dessuten imponerende ved omfanget av satsingen: *Norske Vinterbilleder* inneholder et stort antall fotografiske bilder over et populært tema, og presenterer for første gang i Norge fotografen som «forfatter» eller auteur.¹⁸⁷ *Bergensbanen* er resultat av halvannet års fotografisk arbeid omkring en nasjonal satsing av nesten mytiske dimensjoner. *Lofoten og Lofotfisket* er resultatet av et par ukers konsentrert fotografering under lofotfisket, og er trolig Norges første større fotojournalistiske arbeid. Og det hele skjer altså i løpet av fire intense år, der Wilse (som vi har sett) også har vært sentral i andre store utgivelser. Det skal ta mange år før noen norsk fotograf tar opp en liknende satsing og utgir bøker i eget navn.¹⁸⁸ Den bemerkelseverdige satsingen er naturligvis Wilses og noen særlig fremsynte forleggere og forfatters fortjeneste. Samtidig blir man i møtet med disse hendelsene igjen minnet på den utopiske karakteren i tidens omgang med det fotografiske: Det er tilsynelatende ingen grenser for hva fotografiet kan gjøre, og det gjelder i alle fall å teste det ut raskt.

Lynda Nead har i sin bok *The Haunted Gallery* (2008) vist hvordan fotografiet i disse årene kunne sies å være under et press for å skape et bildespråk eller en bildeforståelse som motsvarte tidens oppfatning av sansing, sjokk og bevegelse. Wilses fotografiske utvikling er gjennom drøftingen av øyeblikksfotografiets betydning i kapittel 5 allerede plassert i et rom der filmens fremvekst utgjør en viktig side. Her ble det argumentert for hvordan det bevegelige kamera representerer en slags analogi til filmkameraets levende bilder gjennom selve kameraets bevegelse og de resulterende, mulig overraskende, øyeblikksbildene. Å sammenstille Wilses genrefotografier er som å se stills fra en tenkbar type dokumentarfilm som på denne tiden ennå ikke ble laget – men som vi i dette kapittelet skal se Wilse delvis realiserer på trykk og trolig enda mer i lysbildeshow (se kapittel 10).

¹⁸⁶ Bøker eller hefter er et definisjonsspørsmål. Ofte kunne den samme utgivelsen kjøpes både som bok med stive kartongpermer («duksusutgave») og som hefte med myke permer.

¹⁸⁷ Om vi ser bort fra Collets og Abels små kunstmapper, se kapittel 7.

¹⁸⁸ Det skal faktisk ta nøyaktig 40 år før A. Adriansen i 1947 utgir *Fra fjord og fjell* på Grieg forlag i Bergen. I tillegg bør nevnes Elisabeth Meyer som var mellomkrigstidens viktigste fotojournalist. Men hennes bøker var først og fremst illustrerte tekstbøker (Se for eksempel hennes bok *En kvinnes ferd til Persia* (1930) på NB Digital: <http://www.nb.no/nbsok/nb/df90f0b36b5078729a266cfd8e19d4d9.nbdigital.jsessionid=7EEF7D0CB8C57C63608F14587DF92D05.nbdigital2?lang=no#0>). Se også *Elisabeth Meyer: Rapport fra verden 1920–1950* (Preus Museum 2013).

Dette kapittelet skal, sammen med kapittel 10 om Wilses lysbilder, flytte drøftingen av Wilses fotografiske utvikling ytterligere inn i en moderniseringskontekst, der ulike fotografiske media som «fotobok», «film», «lysbildeshow» utvikles samtidig. Alle disse mediene er karakterisert ved samling og redigering, det vil si ulike muligheter for fotografisk narrasjon basert på sammenstilling av et større eller mindre antall fotografier. Wilses bokutgivelser i 1909 og 1910 kan sees som forsøk på å skape fotografiske fortellinger, distinkt annerledes, men likevel i samme uttrykksregister som filmen gjennom bruk av montasje for å fremstille blant annet bevegelse, detaljer, overraskende perspektiver og «sjokkeffekter».

Fotografiske bøker – «fotoboken»

Fotografiske fortellinger i bokform er vanskelige å plassere. I innledningen til sitt store tobindsverk om fotobokas historie, plasserer Martin Parr og Gerry Badger fotoboken mellom romanen og filmen (Parr og Badger 2005). Ved siden av fotoboken, men nært beslektet er fotoreportasjen i magasiner og aviser. Det som skiller er formatet, reportasjens omfang og eventuelt omfanget av tekst. Flesteparten av de eksempler som trekkes frem i Parr og Badgers historiske oversikt er frem til mellomkrigstiden bøker der teksten dominerer.¹⁸⁹ Av Wilses bøker eller hefter nedenfor er to rene bildebøker, mens de to andre kan sees som en kraftig utvidet reportasje eller som fotobøker. Parr drøfter ulike forsøk på definisjoner av fotoboken med utgangspunkt i Ralph Prins' definisjon:

A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs loses their own photographic character as things «in themselves» and becomes parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book (etter Parr og Badger 2005:7).

Definisjonen vektlegger det fysiske ved trykksaken, og sammenstillingen av fotografiske bilder i en montasje der helheten uttrykker mer enn summen av de enkelte fotografiene. Definisjonen vektlegger dessuten at fotoboksjangeren representerer en egen kunstform, og at fotoboken, hvis den først er bedømt slik, er et selvstendig kunstverk. Parrs andre utgangspunkt er John Gossage:

¹⁸⁹ Noen av disse utgivelsene kan sees som fotobøker på grunn av de fotografiske illustrasjonenes betydning i fotohistorien, mens vi senere trolig bare ville karakterisert dem som «illustrerte».

First, it should contain great work. Second, it should make that work function as a concise world within the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being dealt with. And finally, it should deal with content that sustains an ongoing interest (Op.cit.:7).

Man legger merke til at verken Prins' eller Gossages definisjon forutsetter at fotografen selv er involvert i skapingen av, eller på noen måte er identisk med skapingen av en fotobok, selv om dette ofte er slik. Gossages definisjon synliggjør dessuten de ulike typer av kompetanse involvert i produksjonen av en fotobok, som fotografens bilder, redaktørens bildeutvalg, redaktøren og designerens sammenstilling av bilder og designerens utforming av bokens grafiske uttrykk. I tillegg kunne vært nevnt trykkerens kompetanse og forleggerens ofte usynlige, men alltid tilstedeværende hånd. Begge definisjonene understreker boken som et nytt estetisk formuttrykk, som overskrider det fotografiske enkeltbildet som budskap og kunstnerisk uttrykk. De ulike aspektene ved fotoboken som her er løftet frem, er ifølge Parr i varierende grad til stede i en enkelt produksjon. Som vi skal se nedenfor, er imidlertid de mest sentrale av slike kvaliteter, som forholdet mellom enkeltbildet og summen av bilder og boken som helhetlig uttrykk, som et «bilde», også sentrale i Wilses forsøk på fotografiske bildefortellinger i bokform.

Mellom filmen og romanen

Parr og Badger plasserte fotografiske bøker mellom romanen og filmen. Å sette romanen som et perspektiv på fotoboken, er på den ene siden å sette språket opp mot bildet, og på den andre siden å se fotoboken som sammenliknbar med romanens fiksjonsunivers. Filmen representerer også et fiksjonsunivers, men i filmen skapt gjennom levende bilder, bildetekster og lyd. Det andre hovedperspektivet som Parr og Badger derfor tenker på med filmen, er stillbildet, bildesammenstillingene og bildesekvensens betydning.¹⁹⁰

Et bredere perspektiv på det fotografiske feltet er de siste årene blitt tatt opp av filmforskere. Sammensmeltingen av de ulike fotografiske medier på nye digitale plattformer har skapt ny interesse for forholdet mellom stillbildet og levende film i historisk perspektiv. I boken *Photography and Cinema* (2008) foreslår David Company i ett kapittel kalt «Paper Cinema» å se fotoboken og fotoreportasjen opp mot filmen. Company har en kort introduksjon der han nevner verdens første fotobok, Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature*

¹⁹⁰ Fortelling gjennom sekvenser av bilder er naturligvis svært mye eldre enn filmen. Tegneseriens oppblomstring samtidig med filmen tas opp av Company (2008). Tematisering og eksperimentering med sekvenser av bilder synes på samme tid inspirert av filmen, men kan også sees som iblant raskt å bruke montasjen mer radikalt enn hva filmen selv gjør eller synes i stand til på samme tidspunkt. Dette er også et poeng nedenfor i vurderingen av Wilses fotobøker, der jeg drøfter filmatiske trekk ved boken *Bergensbanen*.

(1844–6), Paul Nadars berømte fotointervju i 1886 (I *Le Journal Illustré*), og en arrangert fotostripe i *La Vie Illustrée* (1899). Hans viktigste utgangspunkt er imidlertid mellomkrigstiden, med Bauhaus og russiske konstruktivistisk bevisste blanding av fotografi, film og fotografisk montasje.¹⁹¹ Fra kunstnerisk hold ble forholdet mellom film og foto først tatt opp for alvor av mellomkrigstidens avantgardkunstnere, som László Moholy-Nagy (1895–1946) og El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky) (1890–1941).¹⁹² Company behandler milepæler i denne utviklingen som Moholy-Nagys bok *Malerei, Fotografie, Film* (1925) og utstillingen *Film und Foto* i Berlin 1929, også kuratert av László Moholy-Nagy. Company behandler også den engelske fotografen Bill Brandts (1904–1983) sene 1930-tallsfotobøker, og viser hvordan disse klassiske utgivelsene innen fotodokumentar-tradisjonen i stor grad er iscenesatte fotonoveller, der fotografen Brandts venner så vel som han selv stiller som modeller eller skuespillere i de fotografiske bildene (Company 2008:69–72). Det samme så vi i kapittel fire at Wilse iblant gjorde.

Den viktigste konteksten for å studere fremveksten av «papirfilmen» er ifølge Company mellomkrigstiden som en periode da amatørfotografi, fotoreportasjen og fiksjonsfilm får en videre utbredelse (Company 2008: 62). Men forholdet mellom papirfilm og film er også interessant i for eksempel Norge rundt 1905–10, da begge mediers visuelle muligheter ennå er lite utforsket. László Moholy-Nagy og El Lissitzky hadde, som Company peker på, «much of their education (...) from their appetite for illustrated books, journals and periodicals» (Company 2008: 63). Mens det naturligvis er sant at fotografiet blir mer og mer tilstedeværende i mellomkrigstiden, både i form av fotobøker og ikke minst i dagspressen, så ble fotografi raskt tatt i bruk i bøker og magasiner i de fjerne årene før første verdenskrig, og det er nettopp disse publikasjonene El Lissitzky og Moholy-Nagy (født henholdsvis 1890 og 1895) studerte i sin barndom og ungdom.¹⁹³ Fotohistorikeren Molly Nesbit har pekt på at de fleste elementene som mellomkrigstidens avantgardkunstnere ble kjent for, som fotomontasjen, luftfotografiet, merkelige perspektiver, appellen til følelser, det direkte eller

¹⁹¹ Bauhaus var en tysk høyskole for brukskunst og arkitektur, anlagt av Walter Gropius, som var virksom fra 1919 til 1933. Ideen var å blande håndverksmessig og kunstnerisk innsikt for å skape estetisk «gode» omgivelser for folk flest. Billedkunstnerne Vassilij Kandinsky og Paul Klee var blant lærerne, den siste underviste blant annet i bokbinderi. Maleren, designeren og fotografen Lazlo Moholy-Nagy underviste på Bauhaus 1923–1928.

¹⁹² Den kunstneriske utnyttelsen av fotografi på trykk i mellomkrigstiden er trolig heller ikke overgått senere – på papir. Se for eksempel *Foto. Modernism in Central-Europe 1818–1945*, eller for den del *Lysten og Hemmeligheten* (Guttormsgaard og Bjørli 2004). I den siste presenteres blant annet et utvalg av de russiske avantgardistenes bokeksperimenter i mellomkrigstiden.

¹⁹³ Company selv hevder det utbredte standpunktet at det er først i mellomkrigstiden man ser en illustrert presse som det er verdt å drøfte. Men fremveksten og ikke minst utformingen av fotoreportasjen i bokform som skal drøftes hos Wilse, indikerer ikke bare at dette har en viktig historie før første verdenskrig, det indikerer også at slike fotobøker tar opp utfordringene og impulser fra filmens fiksjonspotensial, og løser det delvis bedre i disse tidlige årene.

«straight photography of thing itself» var blitt tatt opp i de illustrerte magasinene allerede fra omkring 1900 (Nesbit 1986:114). Nesbits poeng er at den fotografiske utvikling i alminnelighet hvilte mindre på den kunstneriske,¹⁹⁴ og mer på den kommersielle utviklingen av bruk av fotografiske bilder innenfor magasiner, presse og illustrerte bøker. Liknende poenger er gjort av fotohistorikere som Alison og Helmut Gernsheiml, som har pekt på at så sentrale og innflytelsesrike fotokunstnere som Alfred Stieglitz «bidro lite til hovedstrømmingene i fotografien» (Gernsheim 1966:190). Mens vi ofte har en tendens til å se utviklingen av kommersielt fotografi gjennom vår kunnskap om det kunstneriske fotografiets utvikling, har innflytelsen, som Nesbit ovenfor peker på, ofte gått den andre veien.¹⁹⁵ Grunnen til at vi likevel fremstiller det motsatt, kan ha å gjøre med at utviklingen av fotografiet innenfor de kommersielle bildemediene er mindre utforsket, og heller ikke er fulgt av en samtidig teoretisk refleksjon slik kunstfotografiet er gjennom hele fotohistorien. Det kommersielle fotografi er, som Mary Warner Marien skriver om tidlig amerikansk landskapsfotografi på 1800-tallet, i stor grad en fotografisk utvikling uten teori (Marien 1997: 96).¹⁹⁶ Dette er likevel ikke helt sant når vi kommer frem til Wilse. Wilse fotografiske utvikling er karakterisert både av en viss uavhengighet og selvstendighet i forhold til den samtidige fotografiske kunstscenen, og samtidig en levende utveksling mellom kommersielt og kunstnerisk fotografi.

Forholdet mellom «papirfilm» og film er trolig vel så interessant rundt 1905–10, da begge medier ennå er lite utforsket, som i mellomkrigstiden. Det er en periode da også fotografiets muligheter på trykk, i alle fall i Norge, fortsatt var i en litt åpen utvikling, og der det gjenstod mye som ennå ikke var prøvd. Fotopionerer rundt århundreskiftet, som Elfelt og Wilse, var på sine måter ikke mindre multimedialt orienterte og eksperimenterende enn mellomkrigstidens avantegardekunstnere som Moholy-Nagy og El Lissitzky. Utviklingen av den fotografiske bildefortellingen, et sted «between the Novel and Film» som det heter i tittelen på Parrs introduksjon, har med andre ord en viktig historie i årene før 1. verdenskrig (Parr og Badger 2008:6).¹⁹⁷ Her skal jeg reise spørsmålet om ikke filmens muligheter sees

¹⁹⁴ Selv om den naturligvis også er der, for eksempel Edward S. Curtis' *The North American Indian* (1907–30), for å nevne et eksempel fra en av de fotografene som er trukket frem i kapittel 3.

¹⁹⁵ Molly Nesbit har en interessant drøfting om hvorvidt avantgardens resirkulering av den kommersielle kulturens elementer bidro til at fotografiet mistet sin appell som avantgardistisk kunstform på 1930-tallet, og i stor grad endte opp på utsiden av kunstscenen som fotografiske praksiser opptatt av (eller henvist til) sine egne estetiske problemer (Nesbit 1986:123).

¹⁹⁶ Marien skriver om tidlig amerikansk fotografi at «..the extraordinary aesthetic these photographers developed sprang from years of routine studio and documentary work» (Marien 1997:96).

¹⁹⁷ Boken, også illustrert, er naturligvis over 500 år gammel. Og xylografiet og stentrykket ga grunnlag for en delvis rikt illustrert presse på 1800-tallet. Fotografisk reproduksjon i trykk ga imidlertid grunnlag for en ny trykt

realisert først i mer etablerte eller teknisk enklere medier, som på papir i dette kapittelet, eller i lysbildeprogrammene som drøftes i kapittel ti. Eller formulert annerledes: Filmhistorikere har i økende grad begynt å se på stillbildet, men kunnskap om den tidlige filmhistorien er trolig minst like viktig for å belyse fotografiets utvikling i denne perioden.¹⁹⁸

Montasjen

Fotografihistorien er i stor grad en historie om de enkelte fotografier som står frem i historien. Company har et viktig poeng når han trekker frem fotografi som en prosess for å produsere en *samling* bilder. Fotografien er i alminnelighet definert gjennom den dobbelte definisjon: en nøyaktig, mekanisk avbildning og en nøyaktig mekanisk reproduksjon. Fotografi er trass i dette ofte teoretisk drøftet som det enkelte bilde, oftest med utgangspunkt i første ledd av definisjonen. Men denne dobbelte kapasiteten i fotografisk reproduksjon sto klart for fotografiens grunnleggere. David Company trekker frem at når William Henry Fox Talbot (1800–1877) beskriver mulighetene for fremtidig bruk av den nye teknologien i *The Pencil of Nature* (1844–6), så beskriver han arkivklassifisering, vitenskap, kunsthistorie, teknikk, reportasje osv., det vil si bruksmåter som bygger på fotografisk reproduserbarhet og involverer en *samling* bilder (Company: 2008: 60).

Øyeblikksfotografiets forenkling av fotografiets tekniske prosesser så vel som av opptaket, skyver sterkt på det fotografiske bildets reproduserbarhet, også som del av opptaksprosessen. Filmstripen er i seg selv et eksempel på dette. Det er to innganger her, som ikke er nye, men som underlettes av øyeblikksfotografiet og den videre tekniske utvikling av fotografiet: Den ene er en serie av fotografiske opptak for å fremstille en hendelse gjennom en sekvens av bilder. Den andre er samlingen av fotografiske opptak i arkivet som en (paradoksal) utvidelse av opptaket. Begge bygger på montasjen – alle sammenstillinger er i prinsippet montasjer ifølge Company (Company 2008: 69–74). Oppfinnelsen av autotypien la grunnlaget for at slike muligheter ble utnyttet på papir omtrent samtidig som de ble videre utviklet innenfor filmmediet.¹⁹⁹ Men kanskje ble bildemontasjens narrative potensial utnyttet raskere i bokformatet enn i filmmediet i disse første årene, noe som i så fall delvis er et resultat av filmens innflytelse og samtidens opptatthet av «bevegelse» i konkret og

bildekultur, basert på en full mekanisering av reproduksjon og integrering av «ekte» fotografiske bilder med tekst.

¹⁹⁸ Når det gjelder perioden rundt århundreskiftet (som er spesielt formativ for både fotografi og film), får man inntrykk av at filmhistorikere er mer tverrmedialt orientert enn fotohistorikere. Se også drøftinger i kapittel ti.

¹⁹⁹ De to ulike mediene gir grunnlag for både like og ulike typer montasjer, i alle fall inntil man tenker seg splittbilder og digitalteknologiens interaktive muligheter. Filmen er seriell, mens billedboken er både seriell og romlig.

følelsesmessig forstand (Nead 2008). Nedenfor skal jeg se på to av Wilses forsøk på større fotografiske fortellinger i bokform i 1909 og 1910. Den første av disse, boken om Bergensbanen, kan sees som i stor grad å bygge på en form for «arkivisk» arbeidsform som bygger opp et «bilde», en visuell «forestilling» om et komplekst fenomen over lengre tid. Den andre er en reportasje i mer komprimert format, bygd opp over kanskje et par ukers fotografering av Lofotfisket som hendelse.

Reproduksjon av fotografi i trykk ga mulighet for å arbeide på nye måter fotografisk. Montasjer ga en rekke narrative muligheter, der vi i kapittel 6 så noen ble utnyttet av Tank og Malling. Det har også konsekvenser for hvordan man kan tenke det fotografiske bilde, og får følgelig konsekvenser for det fotografiske opptaket. Det ga for eksempel fotografen mulighet for å tenke en narrasjon gjennom flere bilder, ikke bare som et bredest mulig utvalg av bilder for et innsalg mot et bokverk (der det i prinsippet fortsatt er ett og ett bilde), men også tenke ulike måter å fortelle, bygge opp og detaljere en bildefortelling på. Mens «mange-utvalg» i det første eksemplet springer ut av arkivet, fra redaktørens utvalg i arkivet, springer et «mange-utvalg» her ut av opptakssituasjonen. I en forstand er derfor *Norske vinterbilleder I og II* mer et arkivprodukt, og mindre et narrativ. I kontrast til dette er for eksempel illustreringen i boken *Bergensbanen* bygd opp gjennom fotografering over lang tid, på en måte som mer aktivt kan sees som å utvide opptaksprosessen inn i arkivet. Eller kanskje bedre oppfattet motsatt, som at arkivet blir en del av opptaksprosessen.

Wilses egen erfaring med tekst og bilde

Wilse var generelt svært markedsorientert, og opptatt av å finne kanaler for avsetning av sine fotografiske bilder på alle tenkelige måter. Hans fotografiske satsing mot magasiner og bøker startet allerede i Seattle på slutten av 1890-tallet (se kap. 3). Wilse forsøker seg også tidlig som en form for fotojournalist. I 1902 får han på trykk en artikkel om norsk skisport i *Munsey's Magazine*, et av tidens største amerikanske illustrerte magasiner (se neste side). Wilse har også en større illustrert artikkel i det franske magasinet *Le Sport Universel Illustré* (29. mai 1910) om sin deltakelse på Rochefeller-ekspedisjonen i 1898.²⁰⁰ Wilses satsing som fotojournalist i betydning skrivende og fotograferende journalist er i sum ingen stor satsing. Den er likevel betydningsfull fordi den viser at han allerede før han

²⁰⁰ Artikkelen med tittelen *A Travers les Montagnes Rocheuses* over halvannen side har to illustrasjoner. Det er også andre eksempler på at Wilse skriver og illustrerer selv, for eksempel har han flere slike illustrerte stykker i flere utgaver av tidsskriftet *Kjenn Ditt Land* i 1923, utgitt av foreningen med samme navn som Wilse selv var medstifter av.



Wilses tekst «The Wooden Wings of Norway» med undertittelen «The fine winter sport of ski running, and the Norwegian experts who leap a hundred feet through the air». Illustrert med Wilses egne bilder sto artikkelen på trykk i *Munsey's Magazine* 1 1902. Wilses motivasjon kan ha vært flere, blant annet synliggjøre seg på det store amerikanske markedet som en bildeleverandør fra Norge og Skandinavia. Wilses har neppe noe med layouten å gjøre, men bildeutvalget viser Wilses teft og forståelse for fotografiske fortellinger. En sammenlikning av designen her med utformingen av bøkene *Bergensbanen* (1909) og *Lofoten og lofotfisket* (1910) som er omtalt mot slutten av kapittelet, gir en indikasjon på hvor hurtig utviklingen av fotografisk bildebruk går i disse årene.

returnerer til Norge i 1900, og også senere, orienterer og forsøker seg innenfor de nye bildemagasinet.

Wilses opplyser selv at han kjøpte et filmkamera allerede i 1903, med den oppsiktsvekkende begrunnelsen at han tenkte å lage skolefilm (Wilses 1943:103).²⁰¹ Påstanden er nesten vanskelig å tro. Men blandingen av stillkamera og filmkamera var ikke uvanlig. Peter Elfelt i Danmark, som vi har nevnt flere ganger, var ved siden av å være fotograf, også en av landets største filmprodusenter i disse årene. Og som vi så i kapittel 4: den raske teknologitvillingen drev ifølge fotografformannen Worm-Petersen enkelte til mørk pessimisme – og driftige fotografer til overdreven fremtidstro. I alle fall brukte Wilses filmkameraet. De eksemplene han nevner som vellykte, er imidlertid nokså sene i vår sammenheng, Wilses nevner to filmopptak ved Fritjof-statuen avduking i 1913 som han selger til utenlandske distributører (Wilses 1943:103–105). Han er også fotograf på det som skulle ha blitt en av landets første spillefilmproduksjoner, men som ikke ble ferdigstilt (se kapittel 10). Senere blir ikke film det riktige mediet, i mellomtiden har Wilses funnet et medium som i hans egen vurdering trolig gir ham større muligheter enn både filmen og boken kunne gi. Men

²⁰¹ «Allerede i 1903 kjøpte jeg et fint fransk Pathé-apparat og var svært begeistret over å ta opp naturbilder på denne måten. Jeg hadde noen planer om å lage skolefilm, som den gang var noe ganske ukjent. På mine reiser ville jeg også fotografere våre historiske og mest kjente monumenter, kirker og lignende – i det hele tatt steder som hadde en historisk attraksjon. Jeg ville også fotografere våre naturherligheter for geografitimen, men som sagt, jeg ga opp.» (Wilses 1943:103).

poenget her er at Wilse trolig kunne film, like godt som noen annen norsk fotograf i dette tiåret.

Den fotografiske serien i form av sekvenser av stillbilder er tidlig til stede hos Wilse. I kapittel 4 nevnte jeg eksempler i hans genreproduksjon på eksperimenter med serier. I hans tidlige genreproduksjon finnes også eksempler på at han fotograferer hendelser fra begynnelse til slutt for å sikre en lineær narrasjon, og, mer ofte, at han fotograferer en hendelses ulike aspekter. Negativarkivet viser en utvikling hos Wilse av serien både som lineær sekvens og som tid-rom-montasjer. Den første påsketuren i 1903 til Alvdal resulterte i en del bilder, litt tilfeldig, omtrent som fra feriefotografens album. En rekke av disse blir brukt i Reiselivsforeningens 1906-utgivelse til å illustrere både påsketur og andre ubestemte attraksjoner ved vinter i høyfjellet. Den neste påsketuren i 1906 blir derimot gjennomfotografert av Wilse, nesten som en fotonovelle. Wilse tar bilder fra avreise på jernbanestasjonen, marsjen til fjells, pauser og ablegøyer underveis, ulike aktiviteter og stemninger på fjellet og returen. En liknende fotografisk behandling blir påsketuren 1907 til del. Mange av bildene fra disse påsketurene blir senere trykt, men ikke som bildefortellinger. Det er også andre eksempler, som når Wilse i 1906 fotograferer en slags juleeventyrfortelling som en narrativ serie i 18 scener (NF.W 06031–0648). *Majas drøm* er som en arrangert stillbildefilm. Om deler av denne ble trykt som en type fotonovelle vet jeg ikke, men Wilse kan ha tenkt serien til publisering i et av juleheftene som i disse årene begynte å bli populære (Brenne 2009).²⁰²

En annen mulighet ved mange opptak på samme hendelse er å belyse et fenomens ulike aspekter gjennom en montasje. Det er dette ikke-lineære montasjeprinsippet Wilses fotografering – gjennom detaljering, oversikt, synteser og rene sanseintrykk – oftest følger, og det er også dette som følges på trykk. Wilses fotografering på Nordlandscruisene utvikler seg i en liknende retning der han fra å fotografere alle de kjente og nødvendige motivene tilsynelatende glir mot selv å være turisten og utfylle de tidligere hovedmotivene med å samle ulike typer av stemninger. Kanskje tenker han da bevisst omkring selve bildefortellingen, og søker på en profesjonell måte å fange de samme persepsjoner som fengsler turisten, som måker, kjølvannsspor, midnattssol og lave skyer. Det er trolig på slike måter, gjennom kombinasjonen av fotografens bevegelse, bevegelsesillusjoner og montasjens rom, at de fotografiske bildefortellinger best kan konkurrere med den samtidige aktualitetsfilmen.

²⁰² Samme år lager Wilse en annen bildeserie om julenissen og stabburet, der i alle fall ett av motivene endte som postkort (NF.W 05919–0529).

Magasin- og bokformatet ga fotografen et nytt format å tenke ut fra og planlegge mot, og eksemplene ovenfor er indikasjoner på at Wilse var opptatt av mulighetene. Den fotografiske reproduksjon på trykk, i magasin eller bokform, åpnet nye muligheter for fotografisk fortelling, i form av montasje: sammenstilling, sekvens, repetisjon og modalitet.

Norske Vinterbilleder

Wilses første utgivelse under eget navn er en ren fotografisk bildebok som kom allerede i 1907. Da lanserer han *Norske vinterbilleder efter foto af A.B. Wilse* på Johan Fredriksons eft's kunstforlag. Boken har et kort forord (1/2 side) skrevet av Rosenkrantz Johnsen på norsk og tysk. Boken har et stort liggende format med trykk på begge sider. Formatet er utnyttet til store liggende eller stående bilder (de siste lagt på siden), vekslende med oppslag med to stående bilder, og sider med montasjer av tre til seks fotografiske bilder. Disse montasjene er forseggjorte med tegnede bakgrunner og innramminger som bildene ligger på. Bildetekstene



Wilses *Norske Vinterbilleder* inneholder flere små fotografiske serier som gjennom en serie kunstferdige montasjer forteller om travløp på isen, gleden ved skøyter, skidag i Holmenkollen, eller som her om hva som inngår i en aketur til Frognerseteren.

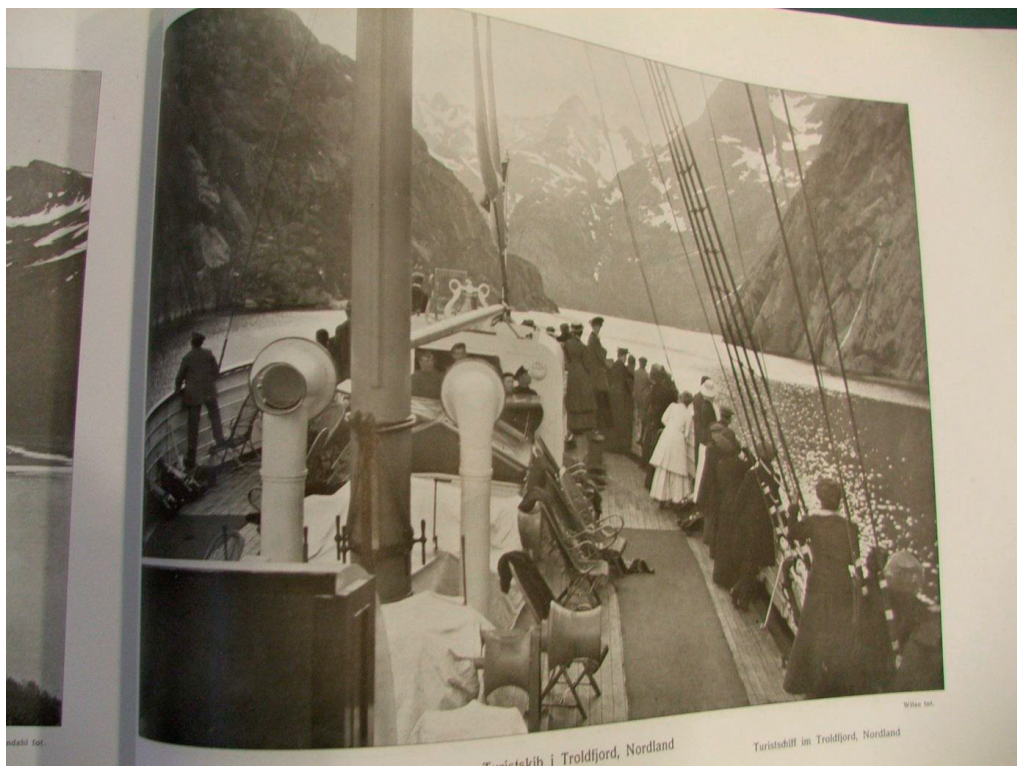
er oversatt til tysk, engelsk og fransk. Det er en omfangsrik fotobok med til sammen 91 fotografier. Omslaget er i sort, med tittelen preget inn i læret. Format og struktur med et kort forord til en ren bildebok er den samme som for de fotografiske norgesheftene som Mittet begynte å utgi året før. Første bilde her er som i Reiselivsforeningens utgivelser den norske kongefamilien, her på ski i det kjente fotografi fra vinteren 1906 der bikkja leder an foran kronprinsen, dronningen og kongen i samme løype, med en usynlig og bortretusjert adjutant Roll bakerst. De to første bildene deretter – først et av Fløien ved Bergen og deretter Ullevålsseteren ved Kristiania, begge i vinterdrakt, slår an samme geografiske representasjon som i Norgesheftene. Deretter løser det seg opp i en rekke ulike vinterstemninger, som behandles nærmere i kapittel 9. Både i form og innhold er *Norske Vinterbilleder* mer gammelmodig i uttrykket enn de neste bøkene vi skal se på. Bildeboken som innbundne prospekter eller bildeboken som en «flip-bok», bevegelse uten bevegelse, en tilsynelatende bevegelse geografisk, men ingen eller lite kommunikasjon mellom bildene. Boken demonstrerer Wilses naturfølelse, men den mangler den dynamiske veksling mellom helhet, detaljer og små «sjokk» som en ser i andre produksjoner fra Wilse.

Som vi så i forrige kapittel bidro Wilse sterkt til Reiselivsforeningens utgivelser av praktbøker i årene 1906 til 1908. Her ble Wilses fotografier utnyttet bedre enn i *Norske Vinterbilleder*. Det er derfor mulig at Wilse til denne boken – trass i at den ble utgitt under hans navn – kun leverte bildene, og at forlaget, Johan Fredriksons efft.'s kunstforlag ordnet utvalg og formgivning. Dette er likevel den første norske fotoboken, hvis man til definisjonen av en fotobok (i tillegg til å være innbundet og reproduisert fotografi) legger til grunn at det skal være fotografens egen utgivelse.²⁰³ Vi vet ikke om Wilse valgte og satte sammen fotografiene selv, men han er likevel klart presentert som «auteur».

Bertrand Narvesen

Samtidig er en annen utgivelse i 1907 nesten utelukkende viet Wilses fotografier. I Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni utgivelse *Nordland – Finmarken – Spitsbergen* er 42 av 48 helsides bilder samt tittelsidebilde kreditert Wilse, de øvrige 6 er ukreditert. Boken inneholder fotografier i et stort liggende format. Med bakgrunn i at nesten alle bildene er tatt av Wilse, kan man med en viss rett anføre også dette som en Wilse-utgave, i alle fall kan man spekulere i om Wilse selv har initiert utgivelsen. Men det kan også sees som at nå er det en annen sentral person som har oppdaget Wilse.

²⁰³ Som vi så i kapittel 6 var Robert Colletts og Hans Holtermann Abels første kunstmappeutgivelser tidligere (henholdsvis 1903 og 1904), men disse var mapper med løse bilder, ikke bøker.



Et av Wilses bilder i en utgivelse av Abel i 1914. Den fysiske og emosjonelle bevegelsen i bildet understreker det filmatiske potensialet i bildebokens sekvens av bilder. Som vi skal se nedenfor utnyttes dette mer bevisst i utgivelser som boken *Bergensbanen* (1909). Fra Abel 1914: *Norge: Sommer og Vinter*.

Bertrand Narvesen (1860–1939) var en av norsk presse- og forlagsvirksomhets store pionerer. Narvesen grunnla Komanditselskabet Narvesens Kioskcompagni (1894). Narvesen spesialiserte seg på distribusjon gjennom kiosksalg, særlig knyttet til jernbanen, men drev også de første årene en aktiv og innovativ forleggervirksomhet. Norsk Jernbaneboghandels Forlag (senere Kioskcompagniet) ble en av de første betydelige utgivere av billigbøker i Norge. Utvalget omfattet disse første årene også noen minneverdige satsinger på fotografiske hefter. Den første utgivelsen, *Panorama Trondhjem – Nordkap* (1902) kan ha inspirert Reiselivsforeningens satsing.

Narvesen var daglig leder av Kioskkompagniet frem til 1902. Da trakk han seg tilbake til Ringebu som styreformann, men fortsatte som en meget aktiv styreleder.²⁰⁴ Det ser blant annet ut til at han personlig tok seg av Kioskkompagniets satsing på fotografiske norgesbøker. Jeg har ikke funnet korrespondane mellom Wilse og Narvesens Kioskkompagni i Narvesen-arkivet, men ser av bevart korrespondanse fra Bernt Lie (tekstforfatter på Lofoten og Lofotfisket) at all korrespondanse mellom Lie og Kioskkompagniet frem til ferdig tekst skjer direkte med Bertrand Narvesen. Det indikerer at Narvesen holdt tak i alle fall denne boken, og kanskje også boken *Bergensbanen*, som det refereres til flere steder i korrespondansen.²⁰⁵ Kioskkompagniets forlagsvirksomhet nedlegges i 1917, men Narvesen rekker å stå for noen av de første og viktigste bildeboksatsingene i det første tiåret av 1900-tallet.

***Bergensbanen* som fotografisk erfaring**

Boken *Bergensbanen* synes å komme i forlengelsen av Reiselivsforeningens utgivelser 1905 – 1908, der Wilse var hovedleverandør av fotografier til de tre siste. Muligens ga dette samarbeidet ideen til å løfte samspillet mellom bilde og tekst et skritt videre. I alle fall synes Wilse og tekstforfatter Roar Tank under arbeidet med denne utgivelsen å ha stilt seg spørsmålet: Hva om fotografen og forfatteren slår seg sammen og lager en bok om ett populært emne? De to får med seg Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni på planene.²⁰⁶ Dette var neppe så vanskelig; Narvesen hadde solgt eventyrlig godt med sine tidligere bildebøker (se over), og hadde dessuten i boken *Nordland – Finmarken – Spitsbergen* (1907) nesten utelukkende brukt Wilses fotografier. Narvesens kiosksalg var dessuten knyttet til jernbanene, og byggingen av Bergensbanen over «Langfjellene» som skilte Vestland fra Østland var tidens store nyhetssak. Initiativet til en slik bok kan derfor også ha kommet fra Bertrand Narvesen selv. Men ideen kunne også kommet fra Wilse, han hadde jo selv vært jernbanebygger i USA.

Bergensbanen var som en stor nasjonal oppgave omfattet med en voldsom stor interesse, også internasjonalt. Narvesens utgivelse med Tank og Wilse er her bare en blant et skred av mediehendelser: bøker, hefter, kriminalromaner og forsøk på spillefilm, spunnet

²⁰⁴ Johan Bertrand Narve Louis Narvesen etablerte i Ringebu Gudbrandsdal Boghandel, som også drev forlagsvirksomhet, blant annet postkort. Narvesen er en til dels svært aktiv styreleder i Kioskkompagniet, helt frem til sin død i 1939 (Skedsmo 1993 og Tvetås 2009).

²⁰⁵ Riksarkivet PA-1522 Narvesen-arkivet.

²⁰⁶ Dette er en spekulasjon. Ideen kunne også ha vært Bertrand Narvesens egen, som vi utfra de bevarte brev fra Bernt Lie til Narvesen ser er aktiv i utviklingen av neste bokprosjekt med Wilse. Det kunne også ha vært Wilse, som med sin jernbanebakgrunn og erfaringer med jernbaneutbygging under vanskelige forhold kunne ha en spesiell interesse for byggingen av Bergensbanen. Men dessverre mangler kopibøkene for utgående korrespondane mellom 1907–13 i Narvesen-arkivet, og det er heller ikke bevart brev fra Wilse eller Tank.

rundt storverket *Bergensbanen*. Aftenposten kom med særtrykket *Til de vilde Høifjeldsstrøg og Dale omkring Bergensbanen* (1909), året etter kom Sigvard Heber *Med Bergensbanen til Vestlandets Fjorde* (1910), og i 1913 også med *Bergensbanen = Die Bergensbahn*. Heber, ingeniør på Bergensbanen var også en ivrig amatør fotograf som i stor grad illustrerte sine egne bøker om Bergensbanen, men som også kompletterte med Wilses fotografier. Stein Rivertons kriminalroman *Mysteriet paa Bergensbanen: af Asbjørn Krags Oplevelser* kom allerede i 1910.²⁰⁷

Narvesens utgivelse *Bergensbanen: Kristiania – Bergen* var imidlertid den første boken, og var klar allerede i 1909. Den var også godt forberedt. Samarbeidet mellom fotograf og forfatter om boken kan riktig nok ha vært ganske kort. Tank kan ha blitt koplet relativt sent, slik Bernt Lie sommeren 1910 skrev teksten til boken om Lofoten og lofotfisket rett før den gikk i produksjon. Wilse fotograferte imidlertid selv Bergensbanen i over halvannet år frem mot bokens lansering til Bergensbanens åpning.

Wilse synes altså å ha forberedt en slik utgivelse i lengre tid, selv om han også kan ha tatt opp Bergensbanen som tema for sitt bildearkiv, gitt den nasjonale og internasjonale interessen for baneprosjektet. Vinteren 1908 reiser Wilse opp langs Bergensbanen, som i årene 1906–08 ble gradvis åpnet for trafikk opp på fjellet fra begge sider, men ennå ikke koplet sammen. I løpet av vinteren og våren arbeider Wilse med å fotografere anleggsarbeidet og motiver langs banen. Fotograferingen fortsetter på liknende måte i 1909, og i løpet av året blir et utvalg av Wilses bilder og Tanks tekst stilt sammen til *Bergensbanen: Kristiania – Bergen* som synes å ha blitt ferdig til åpningen av Bergensbanen 27. november 1909.

Både tekst og bilder følger banen fra vestlandsfjordene (Vossebanen) og opp på Hardangervidda og med avslutning i Ringerikes og Hadelands østnorske bondelandskap. Illustreringen følger imidlertid bare delvis Tanks tekst, som gjentas på engelsk og tysk. Wilses fotografier forlater den norske teksten et sted ved Finse, og illustreringen blir dermed det som signaliserer bokens gjennomgående struktur. Dette forsterker følelsen av en fotobok, eller inntrykket av en billedbok der teksten kommenterer bildene. Det er ikke fotografiene som illustrerer teksten, men snarere teksten som i tre språk gir en tilleggsinformasjon til fotografiene. Mellom disse to «tekstene» er det korrespondanse, både gjennom bevegelsen fra vest til øst, gjennom omtalte og fotograferte steder, og også med noen direkte referanser et par steder i Tanks tekst til fotografier. Men korrespondansen er likevel ganske svak. Ved første

²⁰⁷ I tillegg skulle Bergensbanen også ha vært ramme for en av de første store norske filmproduksjonene, med Wilse som filmfotograf. Men dette filmprosjektet havareerte, se side 297.



DEBARAVEN

Debaraven, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.

FLAMMVAZZE

Flammvazze, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



PERKARVIA

Perkarvia, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.

Ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



DEBARAVEN - HAVAST

Debaraven - Havast, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.

DEBARAVEN - OSTANG

Debaraven - Ostang, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



DEBARAVEN

Debaraven, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



DES KÄLLAVANG

Des Källavang, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



DES KÄLLAVANG - I. ANSICHT

Des Källavang - I. Ansicht, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



DEBARAVEN - TUNNEL

Debaraven - Tunnel, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



PERKARVIA

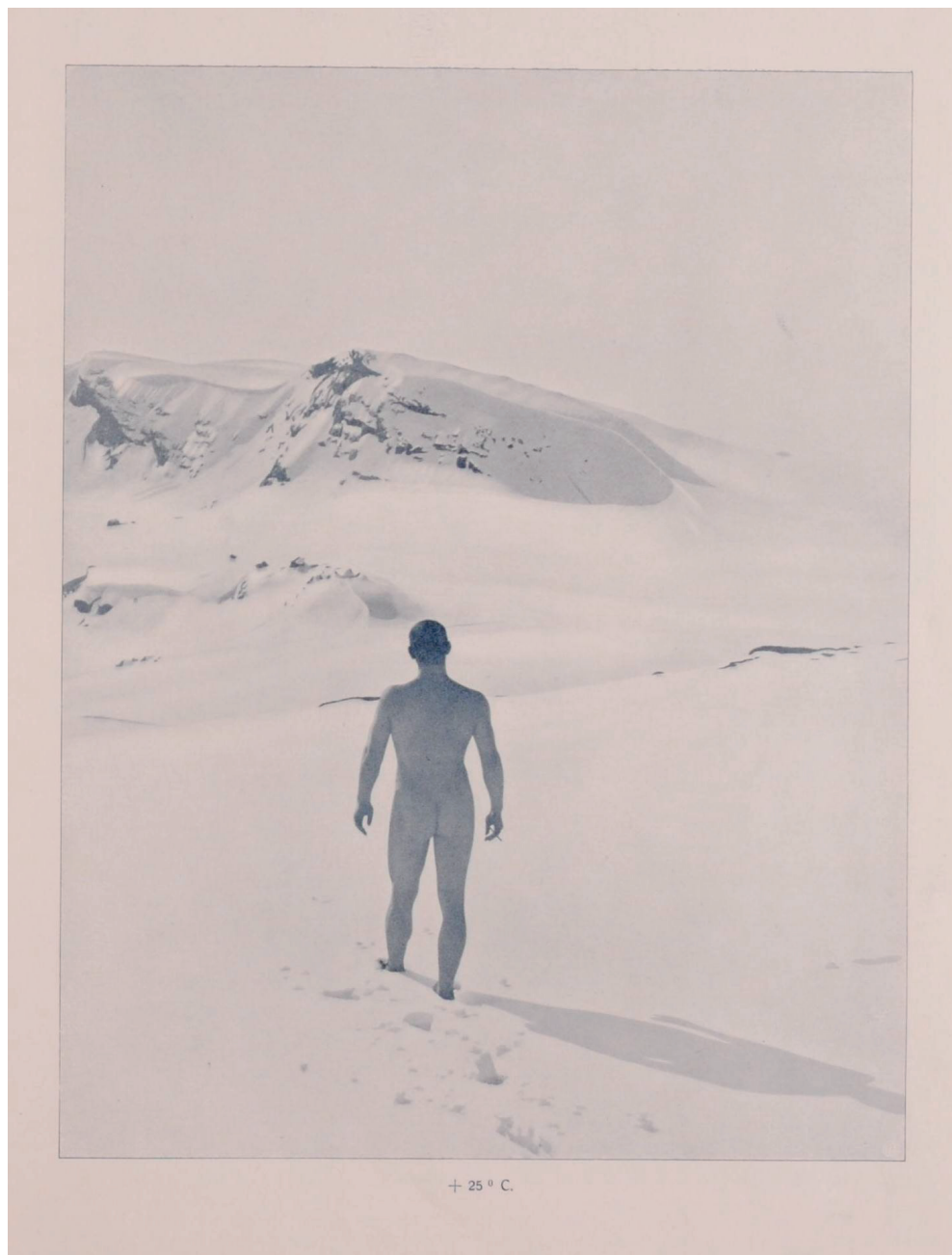
Perkarvia, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.

Ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



PERKARVIA

Perkarvia, ein Ort, der sich in einer Ebene befindet, die von einem Berg im Hintergrund begrenzt ist. Die Landschaft ist weitläufig und flach, mit vereinzelten Strukturen und einem klaren Horizont.



Wilses fotografi av mann som tar solbad, med tittelen *+25 C*, er fra Wilses påsketur i april 1909, muligens ved Tungevannet på Hardangervidda. Bildet er en helside i boken *Bergensbanen*, og ble følgelig ikke oppfattet som støtende nakenhet. I kapittel 8 gis motivet en bredere kontekst. Forrige side viser tre andre oppslag fra boken som illustrerer tekstens poeng med det bevegelige kamera og en moderne fotografisk sansing.

gangs gjennomblading og lesing oppleves de to «tekstene» som å fortelle to helt forskjellige historier om Bergensbanen.

Det er dermed mer i dette forholdet mellom tekst og bilde enn bokens disposisjon. Tanks tekst er kunnskapsrik og faktoorientert. Tank forteller om banens historie, kostnader og helter, om landskapets geologi og naturhistorie og fritidsmuligheter og severdigheter. Han sammenlikner med Rivieraens og Alpene's jernbaner der det passer, dvs. henholdsvis Vossebanen og høyfjellspasseringen, og formidler fakta i poetiske vendinger. Tanks perspektiv er på mange måter togkupeens, i den forstand at teksten utgjør en opplysende guide for den som kjører toget for første gang. Tanks tekst presenterer ingeniørdåden og det store nasjonale løftet som Bergensbanen representerer. Leseren får kunnskaper om hva man ser fra togvinduet, og den allvitende stemmen inngir trygghet.

Wilses fotografier formidler en annen reise, som skildrer litt andre kombinasjoner av fysiske og mentale landskaper enn teksten. Illustreringen følger naturlig nok også banen fra Vestlandet og over fjellet til Østlandet. Hoveddelen av bildene fokuserer naturlig nok på høyfjellspasseringen, på Hardangervidda. Neppe tilfeldig er nesten alle disse vinterbilder, og selv på de få sommerbildene er snø en del av bildet. Vinter koplet med beseiringen av høyfjellsplatået er en viktig del av fortellingen. Tiden som reise veksler i illustreringen fra sommer ved fjorden, stigende med banens klatring til vinter som høydepunktet som detaljeres i mange bilder, til det roes ned igjen med østnorske flatbygder i sommerdrakt. Bevegelsen er på dette planet både en reise og en årssyklus. Men det er ikke filmens lineære bevegelse som karakteriserer bokens illustrasjoner. Når man blar om, ser man alltid to eller flere illustrasjoner samtidig, øyet går frem og tilbake mellom bildene, og man kan bla tilbake.

Det nye, eller den nye litterære erfaringen, representeres altså ved de fotografiske illustrasjonene, som visuelt presenterer en ganske annen fortelling enn Tanks tekst. Tanks tekst gir historiens tørre fakta. Wilses fotografier sier snarere noe om hva fenomenet Bergensbanen åpner opp, som en slags visuell analyse av Bergensbanen som bestående av teknologi, natur, vitalisme, kroppsdyrking, kraft, stemning og naturkontemplasjon. Illustreringen sier kort og godt hva det er som gjør Bergensbanen til symbol for modernitet og fremskritt i samtiden. Dette gjør den visuelt gjennom en dynamisk skifting av perspektiver, gjennom visuelle sjokk, ved sammenstilling av skruis og naken menneskekropp, en fremstilling av menneske og natur. Øyeblikksfotografiets skiftende perspektiver er med på å skape opplevelsen av en dynamisk reise med Bergensbanen, sjelden sett fra togkupeen, men oftere over, under, ved siden av og ofte (fugleperspektivet var svært populært i tiden) ovenfra og ned på banen. To av bildene lar skinnegangen fylle nesten hele forgrunnen før den

forsvinner inn i landskapet. Andre fotografier har et utsiktspunkt utenfor, og viser banen i landskapet, eller viser landskaper som befinner seg langt fra jernbanen, men som kan nås ved hjelp av jernbanen. To bilder viser jernbanen i et kraftig fugleperspektiv som gir en følelse av å se landskapet fra luften. Disse skiftende perspektivene bidrar i seg selv til å skape en opplevelse av dynamisk bevegelse. Illustreringen gjør det også gjennom sammentrekninger av tid og sted og sammensetning av disse ulike erindringene eller sanseintrykk til et nytt komplekst «bilde».

Den samlede opplevelsen av fotografiene, ikke minst opplevelsen av bevegelse, hviler med andre ord i stor grad på det som skjer *mellom* bildene. Layouten utnytter dette også på andre måter, og gjentar iblant former i fotografiene, ved å sidestille fotografier som likner, men har ulik betydning. Effekten av å repetere formmessige likheter er understreking av likheter og visuelle poenger som man ellers kanskje ikke ville ha sett, eller som gjennom sammenstillingen får ny betydning. Andre steder utnyttes kontrasten, som når harde isformasjoner på den ene siden settes opp mot den avslappede nakne mann med sigarett på motstående side. Illustreringen presenterer et konseptuelt bilde av Bergensbanen som er dynamisk fotografisk. Den fotografiske erfaringen av Bergensbanen er en attraksjon i seg selv, et imaginært bilde i sum og som fotografisk konstellasjon i bokform – dette er Bergensbanen: vakre landskap, hardangerjøkelens isskruinger, fugleperspektivet på Finse stasjon, snøbading, den roterende snøplogen, snapshotet av den første skiløper på Finse. Dynamikk og vitalitet formidlet gjennom maskiner (den roterende snøplog), landskap og kropper (den soltilbedende) er matchet i den fotografiske montasjen som tillater et «deserblick» som kan se mangetydig, rikt og fylt av betydninger som ikke er i teksten, som kanskje er mulig, men likevel vanskelig å tenke seg formulert i tekst, og som derfor også gjør boken til en så vidt rik kilde til en historisk forståelse av Bergensbanen som hendelse i 1909. Som skript for en dokumentarfilm ville bokens illustrering med sine snapshots, vinkler og barske kontraster antydnet en ganske avansert film. Men det er ingen dreiebok for en film, poenget er snarere at man her har et eksempel på en ganske avansert fotografisk bokproduksjon som på et tidlig tidspunkt utnytter bokformatet på en forbausende radikal måte.

***Lofoten og lofotfisket* – Første norske dokumentarprosjekt i bokform**

Tanks og Wilses bok kom først av bildeverkene om Bergensbanen og har sannsynligvis solgt svært godt. I alle fall finner Narvesen tydeligvis ut at ideen med å sette sammen fotograf og tekstforfatter kan føres videre: Hva med å sette sammen Norges kanskje mest populære



Innledningen på Wilses og Lies bok *Lofoten og lofotfisket* (1909). Neste side viser tre av bokens oppslag.

forfatter og Norges beste fotograf på et tema som man antar vil fengsle folk? Det er hva Narvesen gjør på temaet Nord-Norge, der de allerede hadde en populær publikasjon med Wilse bak seg i 1907. For tekstdelen engasjerer Bertrand Narvesen den populære forfatteren Bernt Lie (1868–1916). Lie, brorsønn av Jonas Lie, var i disse årene en av de mest leste forfatterne i Norge og huskes fortsatt av mange for guttebøkene *Sorte Ærn*, *Svend Bidevind*, *Peter Napoleon* og *Guttedage* med handlingen lagt til Nord-Norge (Knutsen 2009).

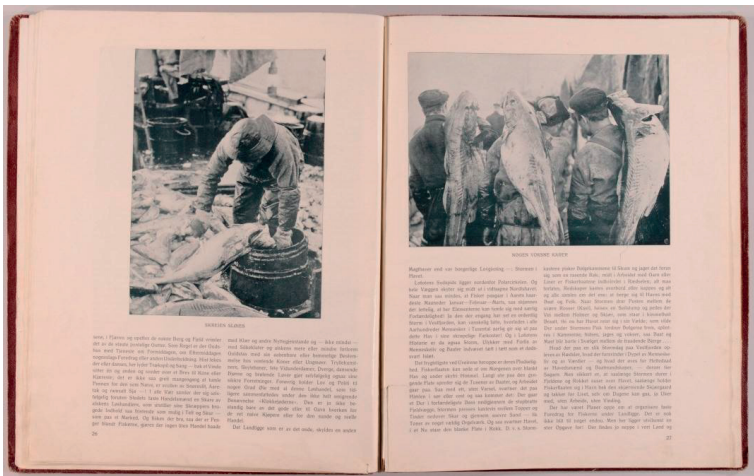
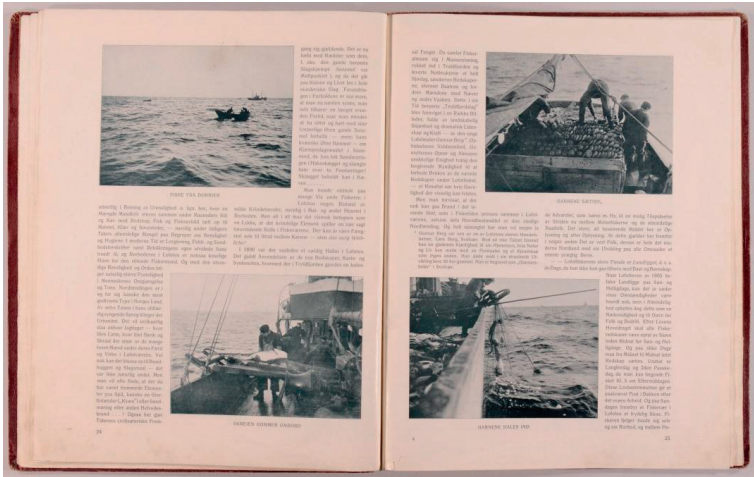
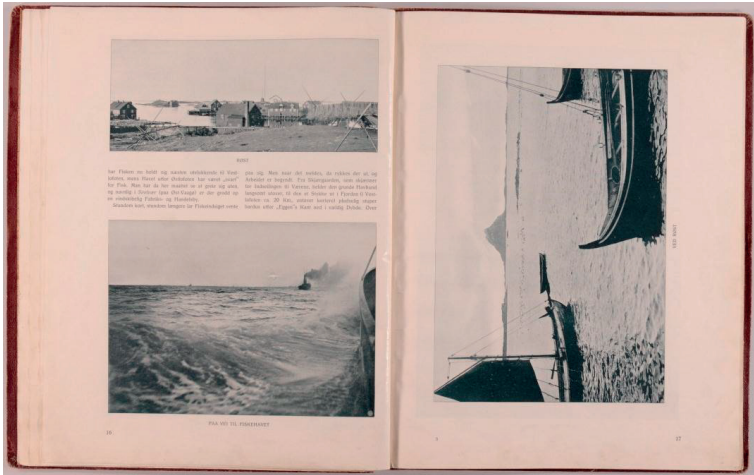
Ideen kan også ha vært Wilses i utgangspunktet, som en videreutvikling av arbeidsformen på Bergensbaneboken på et tema som han hadde interesse for, og som en anledning til å arbeide som fotograf på nye måter. Dessuten kommer en side ved denne utviklingen også til syne i andre deler av Wilses fotografi: Når en går gjennom Wilses negativarkiver så er det en først nesten umerkelig, men etter hvert ganske klar dreining i Wilses fotografering på turistbåttrafikken nordover mellom 1905 og 1910. Etter hvert som Wilse raskt har sikret seg de nødvendige og sentrale turistmotivene, senker han på et vis skuldrene, fotografen blir på et vis mer personlig og subjektiv, Wilse blir selv mer lik turistene i det at han mer tydelig begynner å erfare gjennom kameraet, men som profesjonell fotograf. Denne utviklingen fullbyrdes på et vis når Wilse i 1910 reiser nordover, denne gangen ikke

om sommeren og heller ikke som del av et turistfølge. I februar 1910 reiser Wilse først til Finnmark og tilbringer noen uker med å fotografere markedene i Bossekop, deretter forflytter han seg ned til Lofoten og fotografierer lofotfisket.²⁰⁸

I Lies brevveksling med Narvesen sommeren 1910 fremgår det tydelig at Bergensbane-boka er forbilde, blant annet ber Narvesen Lie om å levere samme tekstlengde som Tank. I utgangspunktet var det Narvesens idé at boken skulle handle bredere om Nord-Norge, trolig en kopling av det populære temaet vinter med kjente nord-norske attraksjoner. Ut fra Wilses fotografering ser det ut som det skulle handle om Bossekopmarkedet, med vekt på det samiske, og Lofotfisket. Wilse reiser nordover i februar, og fotografierer det kjente vintermarkedet i Bossekop (Alta) de første dagene i mars. Deretter reiser han ned til Lofoten for å fotografere Lofotfisket. Fra protokollen er det vanskelig å finne ut hvor lenge Wilse er i Lofoten, men det er trolig en eller to uker fra 7. mars. Til sammen tar Wilse 338 opptak, hoveddelen av disse fra Lofoten.

Det synes ikke å ha vært noe samarbeid mellom forfatter og fotograf. Bernt Lie skriver til Narvesen i juni 1910 at han hadde sett Lofotfisket «idet jeg Vinteren 1906 gjorde en (Fandens!) Reise langs hele Lofotvæggen midt i Storfisket paa en liten Agnbaat, som solgte Loddeagn direkte til Fiskerne fra Vær til Vær» (Skedsmo 1993: 58). På dette tidspunktet hadde han også fått tilsendt Wilses fotografier, «hvoraf de fleste jo er fortrinlige» (Skedsmo 1993: 58). Bent Lie ber forlaget om å konsentrere boken om Lofotfisket fordi «fisket i Lofoten og Finnemarkedet i Bossekop er likesaa langt adskilte – i Væsen som i Mile – som Sildefisket ved Haugesund er det fra Hestemarkedet paa Lillehammer!» (Skedsmo 1993: 58). Forlaget fulgte rådet. Lie mente også at bildematerialet fra Lofoten var fullt ut tilstrekkelig til å fylle en bok, men at bildematerialet fra Finnmark var for tynt. Han foreslår derfor for Narvesen å lage en ny bok neste år, «som kan hete Fjeldfinnliv el.lign.», og tilbyr seg både å skrive tekst og skaffe «nogle smukke og interessante Amatørfotografier (...) fra Bossekop og Finnmarksvidden, fra Karasjok og Kautokeino». Lie har rett i at bildematerialet fra Wilses besøk i Alta er langt tynnere enn materialet fra Lofoten. Det blir imidlertid ingen slik bok. Narvesen hadde trolig større tillit til Wilse enn Lie når det gjaldt fotografiske illustrasjoner, og Lie engasjerer dessuten Narvesen i flere diskusjoner om honorar og tekstlengde.

²⁰⁸ Enkelte dateringer i negativprotokollen gir innblikk i reiseruten. Ifølge negativprotokollen fotografierer Wilse tåka i Holmenkollbakken under et hopprenn 21. februar. Deretter drar han nordover, og er i Bossekop 2. mars. I Hammerfest er han 6. mars, trolig på vei til Lofoten hvor de eneste daterte bildene er fra 12. mars (Wilses Hovedprotokoll).





Posten deles ut. Fra boken *Lofoten og lofotofisket* (1909). Forrige side viser tre av sideoppslagene i samme bok.

Lie fikk fotografiene tilsendt i to album fra Wilse. Lie synes imidlertid ikke å ha tatt utgangspunkt i Wilses fotografier i skrivingen, det er liten eller ingen korrespondanse mellom tekst og bilde i den ferdige boken. Lies tekst er et langt essay om Lofotfisket, med historiske og geografiske beskrivelser, ispedd flittig bruk av sitater fra Petter Dass, statistikk og folkekarakteristikk. Teksten inneholder sine egne bilder, og ville fungert godt uten fotografiene. Da ville den imidlertid ikke solgt. Bernt Lies brev til Narvesen inneholder noen små stikk til Wilse, ukorrekte bildetekster osv. Dette kan være et utslag av at Narvesen trolig har engasjert fotografen først og at ideen om boken var bygd på Wilses fotografier, det vil si at den kjente forfatter Bernt Lie følte at han ble engasjert for å illustrere fotografens bilder i stedet for omvendt. Dessverre kan det synes som denne mulige kontroversen har gått ut over bildeleggingen av boken.

Wilses illustrasjoner omfatter 51 fotografier, inklusiv fem i annonseavdelingen. De fleste er reproduert i et stort format (helsider, halvsider og kvartformat) i en magasinlayout i et stort format (ca. 25x32 cm), fordelt på 40 sider. Illustreringen gir ved gjennomsyn inntrykk

av å være dominert av landskapsmotiver. Ved nærmere ettersyn omfatter den imidlertid også 16 arbeidsmotiver og fiskerportretter: fra agning, venting på postutlevering, omlasting av agn fra hurtigruten, rensing av fisk, setting av garn og garn som hales, bilder fra fiskerflåten på vei ut og på vei hjem fra fisket, både tatt om bord på båtene og utsiktspunkt på land, stemningsbilder fra havna om kvelden og med fiskerflåten duvende på sjøen i morgenlyset, detaljer med ærfugler, den sølete og nedtråkkede «Storgaten» i fiskerværet. Wilse har slik arbeidet for å gi en nyansert skildring av fiskerlivet, som i boken åpner med et genreportrett av en fisker og bildet med seiljaktene på vei ut til fisket.

Deretter følger imidlertid de mange landskapene og prospektene av fiskeværene, i tråd med Lies geografiske innkretsing av emnet, før arbeidsbildene i hovedsak fyller andre halvdel. Dette gjør at illustreringen mister noe av den dynamikken som Wilses fotografering har lagt opp til, og som er bedre ivaretatt i *Bergensbanen*. I tillegg har forlaget pussig nok unngått å bruke Wilses beste genreopptak, det bilde som kunne gitt boken noe av den samme effekt som kontrast og spenningspunkt som fotografiet av den solbadende i Bergensbaneboken, nemlig den beste varianten av fotografiet *3 digre Torsker* (side 253). Wilse gjør fire opptak av dette motivet, som er tre fiskere som viser tre svære lofottorsker som de henger over ryggen. Nedenfor er de vist sammen med bildet tatt umiddelbart foran, samt de to bildene umiddelbart bak som viser en variant av samme motiv med en fisker med torsk. Rekkefølgen under opptaket var ikke nødvendigvis den samme som den som ble ført inn i negativprotokollen. Bildet som ble brukt i boken, er NF W 11671, der fiskere står med ryggen til. I tillegg ble NF W 11674 brukt (retusjert for fremheving av fisker og torsk) som vignettbilde, rammet inn av Thorleif Holmboes tegnede ranker av tang med torskehoder. Bildet som er gjenoptrykt en rekke ganger, er NF W 11670 a+b.

Bildesekvensen demonstrerer arbeidsmåten i Wilses øyeblikksfotografi. Den likner her den samme som mellomkrigstidens dokumentar- og reportasjefotografer tar i bruk, som når Dorothea Lange skaper det kjente fotografiet *Migrant Mother* gjennom 5 eksponeringer med sitt Graflex kamera, eller når fotografene gjør seg enda mer bevegelige med det nye Leicakameraet (i produksjon 1925) basert på 35 mm kinofilm.

Lofoten og Lofofisket er trolig Norges første større fotoreportasje, med forbehold om at jeg ikke har sett alle ukeblader og magasiner i perioden. Den er også det første eksempelet på en fotograf som forfølger en hendelse over et lengre tidsspenn, for deretter å sette sammen en fotografisk beskrivelse av fenomenet på trykk. Den inneholder også den klassiske reportasjeformens spenning mellom detaljerende og beskrivende bilder, inklusiv stemninger,



11670 a+b



11671



11672



11673

Disse fire opptakene i bildeserien NF.W 11670 – 11673 demonstrerer Wilses teknikk, en teknikk som minner mye om hvordan moderne pressefotografer bruker kameraet og repeteringen av opptak til å arbeide frem komposisjon og motivets kontingens på samme tid. Poenget er å arbeide frem et fotografi med størst mulig virkningskraft – slik for eksempel Dorothea Lange gjennom fem opptak arbeidet frem dokumentarfotografiets mest kjente ikon, *Migrant Mother*, i 1936 (Clarke 1997:151–155). Opptakene er hentet fra Wilses skannede negativer i *Galleri Nor*. Eier Norsk Folkemuseum.

og det ene bildet som typisk er reportasjens hovedoppslag, selv om det her faktisk ikke ble brukt. Ertidens bruk av bildet har imidlertid gjort det svært kjent. Reportasjens blikkfang skulle ha vært – og, kunne her fungert som reportasjens «punktum» – *3 digre Lofottosker*.²⁰⁹ Sammen med et gjennomgående friskere utvalg og bilderedigering kunne det løftet Lofotfisket til en kanskje enda bedre bildereportasje enn Bergensbaneboken.

Høydepunkt og avslutning

Å se på samarbeidet Tank, Mallings og Wilse, fra Tanks og Mallings første utgivelse i 1905, utviklingen av bruken av den fotografiske illustrasjonen i Tanks og Mallings utgivelser i 1906, 1907 og 1908, Tanks og Wilses Bergensbanebok 1909, og endelig Wilses lofotfiskedokumentasjon våren 1910 for den påfølgende bokutgivelse samme høst, gir en følelse av å iakttå sporene av den raske utfoldingen av et modernisert norsk fotografi. Det er

²⁰⁹ «Punctum» og «studium» er fototeoriens kanskje mest kjente begrepspar. Opphavsmannen er Roland Barthes, som i boken *Det lyse rommet : Tanker om fotografiet* drøfter fotografi gjennom disse to konseptene. Studium er her den kulturelle og ideologiske fortolkningen av fotografiet, mens punctum betegner det personlige «stikk». Slik det er brukt her, betegner det imidlertid det som kunne vært reportasjens kalkulerte «punktum» (Barthes 2001).

forbløffende hvor raskt og langt Wilse på disse få årene strekker mulighetene for en fotografisk bildefortelling i bokform. Men hvorfor fortsetter han ikke?

Wilse fotograferte også sildefisket ved Haugesund i 1911. Jeg vet ikke om meningen her var å lage en oppfølger til boken om Lofotfisket, men dette ble i så fall ikke noe av. Wilse gjør flere større illustrasjonsoppdrag, og utgir flere mapper og hefter, men det blir ikke flere reportasjer som *Lofoten og Lofotfisket*, heller ikke av typen *Bergensbanen*. Senere gir han seg inn på nok et nytt fotografisk illustrasjonsområde gjennom samarbeidet med professor J.Z.M. Kielland om dokumentasjon av norsk byggekunst (Wilse og Kielland 1915). Noen år senere gir han også ut en kunstmappe, *Norges Natur (1913)*, og på begynnelsen av 1920-tallet det lille fotografiske heftet *Vidden*. Dette lille heftet vil i utvalg, kvalitet og «auteurship» trolig oppfylle samleres krav til en fotobok i betydningen fotografisk kunstbok. Men i en forstand stopper likevel Wilses satsing på det fotografiske bokformatet med disse utgivelsene mellom 1907–1910. Det skal ta mange år før noen fotograf tar opp en liknende satsing og utgir bøker i eget navn. Det skal faktisk ta nøyaktig 40 år fra Wilses første utgivelse under eget navn til A. Adriansen i 1947 utgir *Fra fjord og fjell* på Grieg forlag i Bergen.²¹⁰

Adriansens utgivelse skjer innenfor en ny form for fotografisk bildeboom etter krigen, denne gangen markert ved pressebildets store oppblomstring, og etter hvert fjernsyn og fargefilm på kinoene. Til og med tredimensjonale bilder opplever på samme måte som ved århundreskiftet en ny oppblomstring på 1950-tallet. Noen av de viktigste årsakene til dette tidsspennet ligger naturligvis i årene mellom de to fotografenes bokdebuter, i to verdenskriger og skiftende konjunkturer. Men viktige årsaker til at disse bøkene kom ut, skal også søkes i utgivelsenes kontekst. Wilses intense satsing og utvikling av det trykte fotografiets potensial på reproduisert fotografi er en viktig indikasjon til perioden fra århundreskiftet og frem til 1. verdenskrig som en periode spesielt opptatt av mulighetene i «det fotografiske».

Det er kanskje også verdt å merke seg at Narvesen heller ikke satser videre. Wilses reduserte satsing etter 1910 skal dessuten sees i sammenheng med at han dette året finner et nytt medium, lysbildeforedraget, som skal gi ham det store gjennombruddet i offentligheten (se kapittel 10). Dette forsterker imidlertid bare inntrykket av en fotograf – og en tid – som aktivt prøver ut mulighetene innenfor et utvidet fotografisk felt i sterk utvikling, vekslende mellom fotografiske illustrasjoner i magasiner, hefter og bøker, film, lysbildeforedrag og også en utstrakt bruk av fotografiske forstørrelser i offentlig utsmykning.

²¹⁰ Da er Elisabeth Meyers bøker fra 30-tallet ikke medregnet. Jeg regner disse som nevnt før som journalistiske reiseskildringer, illustrert med egne fotografier, men ikke som fotografiske bildebøker. Se for øvrig *Elisabeth Meyer : Rapport fra verden 1920 – 1950* (Preus Museum 2013). Det er også mindre amatørutgivelser i regi av Kodak, men disse er av en annen karakter.

9 FOTOGRAFI OG NATUR

Fotografiske opptak i naturen er ikke det vi i dag forbinder med øyeblikksfotografi eller snapshot – snarere det motsatte om vi tenker på et seriøst eller profesjonelt landskapsfotografi, slik vi også ser Wilse for oss når han stiller opp sitt store klappkamera. Men det var ofte på de samme vandringene og med den samme fotografiske utrustningen at Wilse produserte både genre- og landskapsmotiver. Datidens øyeblikksfotografi tillot en fotografisk omgang med naturen på vandringer i all slags vær, typisk for Wilse som fotograferer i snøfall, i kveldslys, på skiturer osv. Øyeblikksfotografiet tillot en estetisk bearbeiding av naturinntrykk på stedet og gjennom repetisjoner, i en forlengelse av «naturflanørens» blick.

Flanøren, introduksjonen av figuren ofte tilskrevet Baudelaire, kan sees som det moderne menneske i skikkelse av et slags fotografisk «medium», i Friedrich Kittlers iblant ironiske anvendelse av begrepet tvetydige plassering et sted mellom spiritisme og media.²¹¹ Mer presist kunne Wilse som fotografisk flanør sees som en kroppsliggjøring av Kittlers definisjon av medium som et grensesnitt mellom teknologi og kropp, ja, Kittler ville trolig selv kunne skrevet at flanøren foregriper det ennå manglende kompakt- eller snapshotkamera, der han eller hun vandrer rundt og tar inn øyeblikk av visuelle sjokk (Kittler 2009:115). Flanøren er det levende medium – med eller uten kamera. I dette kapittelet skal jeg drøfte nærmere forholdet mellom kameraflanerier, bearbeidinger av fotografiske virkelighetseffekter og utviklingen av et nytt natursyn omkring 1900. Øyeblikksfotografiets innflytelse på Wilses håndtering av sitt store klappkamera ble, som vi har sett, nokså raskt synlig i hans kommersielle bildeproduksjon. Dette gjelder også hans naturbilder.

På sin første tur med turistbåter nordover i juni 1905 tok Wilse for alvor opp Knudsens bildeskjemaer for vestlandsfjordene med de monumentale fjord-møter-fjell-motivene, likedan dramatiske fjord- og brebilder fra Nordland. De årlige reisene (ofte flere reiser hvert år) som Wilse innledet i 1905 varte frem til 1909. Wilses fotografering på disse cruisene endrer seg noe i løpet av disse årene. Endringene er ikke svært store eller dramatiske, men de er likevel

²¹¹ I kapittel 4 og særlig kapittel 5 ble flanøren utstyrt med håndholdt kamera og øyeblikks-eksponeringer. Det levende medium fikk dermed så å si sine tekniske protoser, og kameraflanøren var født.



Ulike typer av naturstemninger erstatter og utfyller de gamle prospektmotivenes landskapsbeskrivelser, (se eksempler på disse side 193). Fotografi- og kulturkritikeren Walter Benjamin, som gjorde en liknende norgesbåtreise nesten 30 år senere, beskriver hvordan han faller i staver over måkenes flukt i båtens kjølvann (Benjamin 1975:219-221). Wilses bilde *I kjølvannet* er her gjengitt fra *Nordland – Finmarken – Spitsbergen*, bildehefte utgitt av Komanditselskabet Narvesen Kioskkompagni 1907.

betydningsfulle. Etter å ha samlet de «store» vestlands- og nordlandsprospektene blir motivene en mer aktiv registrering av Wilses egne opplevelser gjennom kameraet. Det blir færre prospekt og færre turister på bildene, og flere stemninger med bare måker. Det betyr ikke at de store landskapsprospektene forsvinner, i Wilses og andres fotografering blir de snarere modernisert gjennom en løpende tradisjon helt opp til i dag. Men tendensen hos Wilse er klar på disse båtturene mellom 1905 og 09. Etter at den profesjonelle fotograf har sikret seg de nødvendige motiver innenfor den store landskapstradisjonen, blir (amatør)fotografen en kameraflanør i eget landskap. Wilse synes selv å bli «turist».

Spørsmålet er i hva slags «landskap» Wilse blir turist. Der det eldre turistprospektet kan sies å representere camera obscura-modellens synsmodell med et privilegert utsiktspunkt

der betrakteren står utenfor og ser inn i landskapet, kan det nye landskapsfotografiet sees som å bevege seg mot å blande grensene mellom det ytre og det indre landskap. De rene midnattssolsbilder, snapshotet av måkene i flukt bak kjølvannet og liknende motiver kan sees som forsøk på å fange og gjengi selve øyeblikkets sansing, og slik som eksempel på en observatørmodell som blander ytre og indre. Det fakede fotografiet av kongefamilien som betrakter midnattssolen (kapittel 7), kan sees som stående midt på denne grensen mellom Jonathan Crarys drøfting av 1800-tallet som utspent mellom to synsmodeller. Kapittel 5's drøfting av sansing og signifikasjon skal her føres videre i en drøfting av natursyn og fotografisk naturdyrking hos Wilse.

Spekteret av fotografiske landskapsmotiver utvides hos Wilse. Fotografi blir samtidig – slik Wilse selv beskriver det i *Natur, fotografi og kunst* – et viktig redskap i dyrkingen og «odlingen» av en naturfølelse (Wilse 1914). Det er fortsatt en anvisning for hvordan man skal se på et landskap (slik Knudsen kunne sees som en blikkets seremonimester), men dette handler ofte ikke lenger om et konkret landskap, men mer om hva man skal se *i* naturen. Blir det fotografiske medskapende i en ny naturfølelse? For det handler om en ny naturfølelse, som vi skal se nedenfor.

Modernitet og natur

I kapittel 5 presenterte jeg en forvandling av kongemaktens representasjon i de fire utgivelsene til Reiselivsforeningen: Fra den maktfylte hersker som fortsatt hadde sin autoritet gjennom å representere en guddommelig orden, til folkekongen som en Kristianiaborger med sin kone på skitur, en kongefamilie som i den tredje utgivelsen nærmest ble oppløst i naturen gjennom sin midnattssoldyrking i det konstruerte snapshot, og endelig i den fjerde utgivelsen ble erstattet av naturen selv, i form av den kronede Hardangerjøkelen på Norges tak. Serien kan tolkes som en demonstrasjon av naturens makt i utformingene av det nasjonale selvbildet (og kanskje også som et høydepunkt i en debatt om norsk statsforfatning). Kongemaktens transformasjon gjennom disse fire bildene kan også leses som en populærkulturell manifestasjon av en vitalistisk trend i tiden. Wilses bildeserie demonstrerer møtet mellom landskap og genrebilde, mellom øyeblikksfotografi og natursyn.

Modernitet blir ofte beskrevet som et traumatisk og sjokkartet møte med byen. Stiftingen av *Den Norske Turistforeningen* (1868) forklares gjerne med at Kristianiaborgerne vendte seg mot naturen som en rømningsvei fra byens og sine egne fabrikker (*Norsk Idéhistorie* IV). Trolig ville det være riktigere å legge en dypere motivasjon i dette, noe i

retning av at naturen var det egentlige mål og ikke tilflukt. Bind IV av *Norsk idéhistorie 1850 til 1920* demonstrerer for øvrig at dette forlengede 1800-tallskapittelet i norsk idéhistorie har ett tema – natur, natur og natur. Dette gjelder særlig maleri og litteratur, men også de fremvoksende positive vitenskaper rettet mot norske naturressurser. Norge moderniseres, og nordmenn blir moderne ved og gjennom naturen. Herredømmet over naturen er hovedmotiv i den store vestlige modernitetsfortellingen, men synes likevel å få en egen norsk utforming eller betydning, kanskje fordi Norge moderniseres såpass sent og ikke minst så komprimert. Rundt århundreskiftet vokser denne særegne norske naturinteressen til nye høyder. I ulike varianter av vitalistisk tenkning blir fokuset nå på sansing, tilstedeværelse i øyeblikket og i fysiske gleder. Nå erobres som kjent også vinteren.

Norsk modernisering handler i liten grad om byen. Handlingen i den norske roman som markerer modernismens gjennombrudd i Norge – Hamsuns *Sult* – utspiller seg i 1890-årenes Kristiania, men hovedpersonen rømmer byen for å finne sin frelse i naturen. Hamsun skal senere gjøre denne løsningen for sine senere romanfigurer, ikke minst Isak Sellanrå i *Markens grøde*, nærmest til religion. Norsk modernisering har i liten grad byen som metafor og emne, men handler mye mer om ulike måter å bestemme «natur» på – den indre så vel som den ytre, og der naturen både er metaforisk kilde og fysisk ressurs for sjelelig og fysisk foredling og disiplinering av en indre natur. Selv Olaf Bull, den lyriker som litteraturhistorikeren A.H. Winsnes beskrev som Kristianias første heimstaddikter, skrev først og fremst om byens natur som like gjerne er Nordmarka, en «bydefinisjon» som i dag markedsføres som unik i verden for Oslo, og som er et karakteristisk utslag av norsk identitet som rotet i natur. Bulls konkrete og poetiske Kristianiavandringer er for øvrig merkelig lik Wilses. Wilses naturfotografi hadde (som vi så i kapittel 4) også den bynære naturen som utgangspunkt, og nedenfor skal vi sammenlikne dikteren og fotografen.

Modernitetskritikk, enten den er pessimistisk eller fremtidsorientert, synes i Norge å ha et særnorsk anstrøk av naturdyrking. Rundt århundreskiftet får naturdyrkingen en særlig oppblomstring, både med grunnlag i 1890-årenes nyromantiske strømninger innen litteratur og malekunst, og fra rundt 1900 med vitalismen. Dette kapittelet skal se nærmere på Wilses fotografiske naturlyrikk. Utgangspunktet var hans bearbeiding av motiver som «svart elv i hvit snø» (se for eksempel side 279), som fremsto som uforståelige inntil jeg skjønnte at disse kjedelige repetisjonene var uttrykk for *intensitet*. Da ble det spennende, og periodens vitalistiske naturdyrking skisseres her som en nøkkel til å forstå moderniseringen av et norsk natursyn. En viktig guide til temaet har vært Eirik Vassendens bok *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940* (Vassenden 2012). Heller ikke i Vassendens drøfting

handler det mye om by og maskiner (der er Vassendens eksempel den danske forfatteren Johs.V. Jensen), men desto mer om natur, blod, ætt og liv.

Vitalisme

Vitalisme er oftest utlagt som det syn at naturen (alt organisk liv) eller mennesket ikke kan forklares ut fra fysisk-kjemiske årsaker alene, men at det finnes en særlig livskraft. Tanken om at det finnes en overindividuell livskraft gjennomsyrrer filosofihistorien. Vitalismen har imidlertid en særlig oppblomstring på slutten av 1800-tallet, da motsetningen mellom ånd og materie av mange ble følt som et akutt problem i kjølvannet av naturvitenskapenes fremganger. Denne vitalismen kan sees som en slags modernitetskritikk med brodd mot mekanistiske forklaringer (Bergson), eller som en måte å omtolke gudsbegrepet på i takt med den vitenskapelige utvikling. I Dag Østerbergs store bokessay om vestens kultur, *Det moderne*, trekkes vitalismen interessant nok frem og knyttes til det dekadente som den første alvorlige trussel mot det moderne prosjekt. Advarselen gjentas i sluttordet der Østerberg ser en vitalistisk kultur som den tredje, og mest dystopiske, «utgangen» på moderniteten (Østerberg 2001: 223, 399).²¹² Fremstående «vitalister» var så ulike filosofer som Friedrich Nietzsche (1844–1900) og Henri Bergson (1859–1941),²¹³ og biologer og darwinister som Ernst Haeckel (1834–1919 og Hans Driesch (1847–1941). Det estetiske ble særlig viktig i vitalismen, for eksempel i Bergsons problematisering av betingelsene for sansing og erfaring. Ikke minst får synssansen som menneskets viktigste tilgang til naturen betydning (Bergson 1968). Haeckels bemerkelsesverdige verk *Kunstformen der Natur* (1899–1904) benytter seg av formmessige analoger for å demonstrere at det må være en indre enhet.²¹⁴

²¹² Østerbergs observasjon er høyst interessant i forhold til avhandlingens sammenlikning av de fotografiske revolusjoner rundt 1900 og de digitale fotografiske revolusjoner rundt 2000. Se innledningens sammenlikning av disse to store «bildeeksplosjoner», der sammenlikningen riktignok bare utnyttes i en teoretisk utmynting av «det fotografiske» basert på Osbornes drøfting av fotografiets transformasjon inn i det digitale.

²¹³ Filosofen Henri Bergson er også utgangspunktet for flere av de viktigste referansene for avhandlingens teoridrøftinger, fra Jean-Paul Sartre til Gilles Deleuze, der særlig Deleuze er både mer eksplisitt (kapittel 5) og usynlig til stede (for eksempel kapittel 1 og 2) i avhandlingens drøftinger, det siste for eksempel som utgangspunkt for Peter Osbornes teoretiske drøftinger. I ettertid kan man ikke unngå å notere som et paradoks at de filosofer som man fra modernitetsdebattens rasjonelle posisjoner ikke vil «røre», samtidig er de filosofer som mest rammende tydeliggjør det moderne prosjektets svakheter.

²¹⁴ Den danske kultur- og litteraturkritikeren Brandes bidro til at Nietzsche faktisk først ble berømt i Skandinavia, og i Norge er forfatteren Arne Garborg kjent for sin formidling av Nietzsches idéverden. Bergson ble sent lest og enda dårligere forstått i Skandinavia, men svært mange fikk likevel med seg ideen om «élan vital», en «divskraft», og Bergsons ideer om intuisjonens betydning. Olaf Bull har i stor grad stått for en popularisering av Bergsons idéverden i lyrikkform ifølge idéhistorikeren og litteraturhistorikeren A.H. Winsnes (Bull et al. 1937:612).

Mens den naturfilosofiske vitalismen forsøker å forklare eksistensen av en livskraft, utgjør den kunstneriske og litterære siden av vitalismen ulike forsøk på å vise hvordan mennesket kan sette seg i forbindelse med livskraftene i naturen. Den vitalistiske kunsten fremviser, tematiserer og forsøker å bringe menneskene i kontakt med livskraftene. I en videre forstand vil vitalismen i kunsten kunne arte seg både som et fullt utviklet ideologisk prosjekt, som tematisering eller som motivtilfang (Vassenden 2012: 28).

Vitalismen er ifølge Vassenden underutforsket og til dels tiet i hjel i Norge, noe som trolig henger sammen med deler av vitalismens affinitet til nazisme og fascisme. Vitalisme er også vanskelig definerbar, og heller ikke helt lett å skille fra for eksempel nyromantikk. Vitalismen var imidlertid både som åndsretning og tidsånd svært betydningsfull i de første tiårene etter århundreskiftet, og det er vitalismens betydning både som bakgrunn og som tema eller motiv for Wilses fotografi, som er begrunnelsen for å ta dette perspektivet frem her. Vassenden drøfter danske Sven Halses tredelte vitalismeskjema som skiller mellom tre grunnleggende nivåer: en naturfilosofisk, en pragmatisk og en kunstnerisk vitalisme. Ifølge Halse må det påvises en konvergens med det naturfilosofiske paradigmet for at noe kan kalles vitalistisk. Vassenden påpeker at skjemaet antyder ulike typer overlapping: Det finnes felter av konvergens og felter av ikke-konvergens. I sentrum finnes full konvergens der man har tilgang både til det filosofiske, det kunstneriske og det pragmatiske feltet – blant Vassendens eksempler på dette er Munchs bilder av badende menn (Vassenden 2012: 31). Vassenden kritiserer modellen for å ha begrensninger når man (som han) arbeider med det litterære feltet. For det første, skriver Vassenden, kan man ende opp med å diskutere kunst som åpent tilkjenner sin tilslutning til et filosofisk program, og dette er ikke alltid interessant. Lite av den litteratur Vassenden selv drøfter er programtekster. For det andre tar modellen i liten grad høyde for studieobjektene spesifikke kvaliteter, hos Vassenden de spesifikke kvaliteter i det litterære (Op.cit.: 32). Nedenfor skal jeg ta opp tilsvarende problemstillinger i forhold til Wilses fotografi. Vassendens egne minimumskriterier for hva som kjennetegner en vitalistisk verdensanskelse er:

- 1) Livskraftene blir betraktet som en ytterste autoritet og ordnende instans i universet, 2) livskraftene står over og før sosiale kontrakter, 3) livskraftene er mønsterdannende for både kunsten, tenkningen og det praktiske liv. Stadig mer radikale utforminger av disse grunntankene – i filosofi og kunst – gjør vitalismen til en dominerende «motestrømning» (Rickert) i Europa omkring århundreskiftet 1900 (Vassenden 2012: 51).

Mye av nyskapingen innenfor nynorsklitteraturen har skjedd på det språklige planet. Vassenden påpeker at selv om vitalismen er eksplisitt universaliserende, så har mye av nynorsklitteraturen hatt et utpreget nasjonalt-språklig program som begrunnelse for sin kunst. Dette får Vassenden til å spørre om det ikke finnes enda et konvergerende felt her: det nasjonale. Det er interessant at Vassenden reiser spørsmålet. Som vi har sett så langt, dukker spørsmål om det nasjonales betydning for den fotografiske moderniseringen (og omvendt) til stadighet opp i drøftelsene av Wilses fotografiske utvikling. En forbindelse er eksemplifisert i transformasjonen av de kongelige, men problemstillingen er ikke mindre påtrengende i andre deler av Wilses øvrige fotografiske produksjon. Et viktig poeng her er at den fotografiske visualiseringen av det nasjonale, som natur, som landskap, som får et gjennombrudd på trykk fra 1906 målbærer en ny naturfølelse. I den grad denne både er nasjonal og vitalistisk, så er den i høy grad med på å prege det nye nasjonale selvbildet, eller forestillinger om naturen eller naturfølelsens betydning innen en revidert og modernisert norsk nasjonalfølelse. Jeg skal vende tilbake til dette. Det andre som Vassenden her påpeker, er at vitalisme kanskje ikke bare skal undersøkes på motivplanet, men også på det språklige plan. Overført til fotografi skal jeg nedenfor drøfte hvordan en slik innfallsvinkel kan nyttes på Wilses naturfotografi, både som materiell og estetisk form, og dessuten som (poetisk) fotografisk praksis.

Vitalisme har å gjøre med et natursyn og en naturtilnærming – men også mye med innlevelse, intensitet i følelser og (mer eller mindre) ekstatiske opplevelser av øyeblikket. Filmen kunne tilby slike sjokk for sansene, mens fotografiet kunne reprodusere slike følelser og sansemessige erfaringer i bilder. Som drøftet i kapittel 2 og 5, så kunne fotografiapparatet også tilby nye måter å gjøre slike erfaringer på.

Wilse som vitalist

Wilse som person, hans interesser og forestillinger er så langt vi kan lese slike ut av handlinger, tekster og produksjon, ikke bare trygt plassert innenfor samtidens allmenne dyrking av naturen, men han er også mer opptatt av natur enn de fleste. Dette gjør ham ikke nødvendigvis til vitalist, men vitalisten i ren form finnes neppe, det er snakk om tendenser og til dels svært ulike vitalistiske forestillinger. Det er imidlertid lett å finne belegg for en vitalistisk orientering hos Wilse i hans fotografiske produksjon, som iblant er nærmest programmatisk vitalistisk. Wilses sterke personlige og livslange engasjement for friluftsliv

trekker i samme retning.²¹⁵ Samtidig er det lite trolig at Wilse selv orienterte seg i forhold til et mer filosofisk program, at han for eksempel leste Nietzsche eller Bergson. Derimot leste han trolig noen av de forfatterne som Vassenden behandler, ikke minst Hamsun. Wilse gjorde også lengre portrettserier hjemme hos flere av disse forfatterne, som Garborg (1910), Duun (1928 og 1936) og fremfor alt Hamsun med i alt 376 opptak mellom 1912 og 1939.²¹⁶ Og Wilse er bredt orientert i samtidens kultur- og samfunnsliv. Hans gryende forståelse av seg selv som en form for fotografisk samtidskronikør, ble fra 1905 manifestert i utviklingen av en portrettkatalog over nasjonens fremste menn og kvinner, en ambisjon som krevde en bred samfunnsorientering. Dette er naturligvis et argument for Wilse som «tidsmedium», at Wilses fotografiske illustrasjonskunst krevde at han hadde en samfunnsorientering og forsto å visualisere sentrale temaer (og salgbare motiver) i samtiden. Dette er riktig nok, men argumentasjonen nedenfor skal snarere handle om Wilses lidenskapelige fotografiske interesse for natur.

Når vitalisme drøftes innenfor norsk bildekunst, så handler det spesielt om solen, vitalismens mest kjente symbol, og dernest om en maskulin kroppsdyrkelse, visualisert gjennom malerier av badende menn. Munch-museets katalog *Livskraft. Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930* (Munch-museet 2006) trekker frem blant annet et motiv fra en fotografisk serie med solbadende nakne menn som Wilse gjorde på påsketuren 1906 (Munch-Museet 2996:18). Et bilde fra denne serien, en solbadende naken mann med sigarett i Bergensbaneboken med tittelen +25 C ble presentert i kapittel 6 (side 245), mens bildeeksempelet vist her, *Høiffeldssang*, viser en kvinnelig hyllest til solen. Det finnes altså eksempler på Wilse som programmatisk vitalist, også om man legger til grunn bildekunstens kriterier med nokså bokstavelige fremstillinger av vitalismens mest sentrale motiver. Mest interessant her er imidlertid presentasjonen av slike motiver offentlig på trykk (se kapittel 6). Samme motiv finnes i fargelagt versjon og ble trolig brukt i lysbildeforedrag. Det mest interessante ved dette er etter min mening ikke at Wilse ut fra dette kan utlegges som en programmatisk vitalist, men hvor alminnelig og lite kontroversielle slike motiver

²¹⁵ Wilse var medlem av Den Norske Turistforenings Råd og medstifter og styremedlem i foreningen Kjenn Ditt Land.

²¹⁶ Wilse fotograferte Hamsun allerede i Amerika, et bilde som er tapt. Senere tok Wilse svært mange opptak knyttet til Hamsun. Han fotograferte Nørholm, Hamsuns gård ved Grimstad i 1912. Dette er eksteriørbilder, Wilse slapp tydeligvis ikke inn eller Hamsun var ikke til stede. I 1913 gjør han en lengre serie med Hamsun på stranden ved Bodø, og i 1914 en ny lengre serie portrett og familiebilder av Hamsun på Hamarøy. I 1917 er det en ny serie med portretter og familiebilder tatt i Larvik. I 1924 og 1927 følger en lang rekke bilder fra Nørholm, denne gang også portretter. Nye portretter igjen i 1927 og 1929, med interiørbilder fra Nørholm, blant annet biblioteket og familiebilder. Nye portretter og gruppebilder i 1930, 1933, 1936. Den siste serien portretter og familiebilder tas i 1939. I alt er 376 opptak hos Wilse knyttet til Hamsun, hvorav en stor del er portretter, mens de øvrige er bilder av eiendom, interiører, familie- og gruppebilder.



Wilse: *Høifjeldssang*. Tittel i protokoll: «Rondane – Høifjeldssang, Du herlige Høifjeld!» Innskrift på bildet: «Høifjeldssang» (negativ NF.W 24502 A vist her) og «Soltilbederen» (negativ NF.W 24502 B). Rondane april 1924. Fotografiet finnes også som kolorert lysbilde i Nasjonalmuseets samling fra Robert Meyer. Dette tyder på at det ble brukt i lysbildeforedrag.

synes å ha vært, og hvor alminnelig vitalistiske uttrykk følgelig må ha vært oppfattet i vide kretser. Det burde få en til å se bredere på hvordan vitalismens natursyn preger samtidens kulturuttrykk. Mest interessant i vår sammenheng er derfor kanskje ikke de programmatiske, ikoniske (nær sagt karikerte) eksempler på fotografiske bildeuttrykk for vitalisme i Wilses produksjon, som sol og nakne manns- og kvinnekropper.²¹⁷ Vassenden har trolig rett i at vitalismen kanskje er mest interessant å undersøke der den nettopp ikke er så programmatisk tydelig. I den forbindelse peker Vassenden også på «det som ligger i emnets eller studieobjektene spesifikke kvaliteter, i det *litterære selv*» (Vassenden 2012: 32). Denne utvidelsen av perspektiv til ikke bare å se på innhold og motiver, men også å se på *form*, tror jeg man godt kan overføre til fotografiet. Mitt eget utgangspunkt for å ta opp denne drøftingen var i første omgang en interesse for de mange av Wilses naturmotiver som i dag synes til dels uforståelige eller umotiverte, eller rett og slett for «alminnelige». Flere av disse var svært populære i samtiden. De mange repetisjonene og bearbeidelsene av slik likeartede naturmotiver fyller Wilses arkiv, og de vitner om en dyp interesse og naturdyrking hos Wils selv. I alle disse repetisjonene har også innhold og form en tendens til å flyte sammen – det er ikke lett i ettertid å se hvorfor den ene motivløsningen skal formidle noe annet enn den andre. Kanskje det heller ikke er poenget?

Jeg skal imidlertid begynne enda bredere. Den norske naturfølelsen erobrer to nye landskap ved inngangen til det 20. århundre. Det første og viktigste er vinterlandskapet, som oppdages på 1890-tallet og omfattes med nesten hysterisk interesse frem mot første verdenskrig, dokumentert også i de mange fotobokutgivelsene omkring temaet. Den andre er det østlandske høyfjell. Her er det spesielt området mellom skogen og de høyeste topper som blir interessant som litterært og fotografisk motiv, det landskap som, karakteriserer Østlandets fjellverden fremfor Vestlandets, nemlig vidden.

Den norske vinterinteressen er med andre ord med på å markere en interessedreining fra vest til øst. Begge disse perspektivene kommer til syne i denne setningen fra Tanks innledende kapittel «Vinter i Norge» i boken *Vinter i Norge. Midnatssolens Land* (1906): «Det er til Landets Indre man maa drage, for at se den norske Vinter i al dens Prag, saaledes som den staaer for alle norske som den Aarstid, der kan maale sig med Sommeren i Skjønnhed» (1906: 2). Også sommerhøyfjellet blir i årene etter århundreskiftet i økende grad knyttet til østlandets roligere natur. Det betyr naturligvis ikke at vestlandets fjorder mister

²¹⁷ Begge de to nevnte bildene, som begge trolig er brukt i offentlige lysbildeforedrag, er for øvrig de eneste bildene av avklede personer som jeg husker å ha sett i Wilses produksjon (med ett unntak for pasientdokumentasjon for Rikshospitalet).

interesse, men de får konkurranse. «*Østlandsreisning!*» makte Theodor Caspari i innledningen til boken *Fra bygdevei og sætersti*. Dette er hos Caspari til og med knyttet til språket. «Saa vil østlændingens nationale selvhevdelse i *sprog* og *lynne* komme av sig selv. Tilbake igjen til den fine, yndefulde, idylliske skog og dalnatur, hvor norsk naturfølelse først vaaknet tillive» (Caspari 1926).

Begge disse landskapsvinningene representerer dermed en interessedreining fra vestlandets voldsomme fjordlandskap til østnorsk høyfjell, også vinteraktiviteter lar seg best realisere i innlandet. Slik representerer de også en dreining fra en naturfølelse karakterisert ved det sublime, den overveldende utsikt, til en annen naturfølelse som jeg skal prøve å karakterisere nærmere nedenfor.

Denne vendingen til østlandsnaturen (hvis vi skal tro Caspari, og det kan vi nok et stykke på vei) har en slags parallell i Wilses naturfotografi i Norge de første årene. Som vi så i kapittel 4 og 5, så dyrket Wilse naturen i og rundt Kristiania på utallige fotografiske felttog. Der påpekte jeg også at Wilse på sine første vestlandsreiser ikke viste særlig tegn til å omfavne muligheten for å fotografere nye dramatiske landskaper. Selv med sin amerikanske ekspedisjonsbakgrunn er det altså verken den fotografiske arven fra en Timothy O'Sullivan, Carleton Watkins (for å nevne to av de mest kjente landskaps- og jernbanefotografene i 1800-tallets USA) eller en Knud Knudsen, som markerer Wilses vei inn i naturfotografiet. Ekspedisjonsmannen Wilse kaster seg snarere over århundreskiftets dyrking av «parknaturen», slik den også ble dyrket innenfor piktorialismen. Det spørsmålet som presser seg frem, er om det er noen sammenheng mellom skiftet i bildemodeller (fra ytre til indre ifølge Cray), og denne dyrkingen av urbane naturer, som hos Caspari også har karakteren av en urbanisering eller internalisering av naturen i hans dikteriske Østlandslandskap? Slike observasjoner og spørsmål er her en viktig motivasjon for å bruke vitalismen som inngang til å drøfte Wilses naturfotografi.

Vinter i Norge

Gjennombruddet for Wilses kombinasjon av genre- og vinterfotografi skjedde i Reiselivsforeningens utgivelse *Vinter i Norge: Midnatssolens land* (1906). Man legger merke til at solen, forsterket som den polare evige midnattssol, er med i alle titlene på alle Reiselivsforeningens fire utgivelser. Første kapittel heter helt enkelt *Vinter i Norge*. Roar Tanks tekst åpner med en poetisk beskrivelse av hvordan høststormene har feiet

... de visne Rester af Sommerens Fylde og af Høstens gyldne Farvepragt sammen til tørre, forkrøllede Bunker affaldne Blade og Straa (...) ude hænger Skyerne tætte og mørke, ladet med Uveir (...) Men saa en Morgen er det lysnet, og Luften er bleven lettere. Den første Sne er faldt. Hvid og ren og skjær ligger Sneen i hele sin uberørte Jomfruelighed og dækker over de brune Enge og de nyoppøiede Agre, saa man kun ser en eneste, skinnende hvid Flade, der indtil de mindste Enkeltheder gengiver Markens Furer og Sænkninger (Tank 1906:1).

Beskrivelsen er sanselig, nesten erotisk voyeuristisk og kjønnnet. Vinteren er her ikke mørketiden som kommer, den er snarere lyset, renheten som, i andre formuleringer, er den årstid som definerer det egentlige Norge. Det er i denne årstid naturen henter sin kraft som skal blomstre i en kort sommer:

Skinnende, perlende hvitt breder Snetæppet sig over Fjeldsiden og Dalen; kun Gran- og Furskoven, hvis Trær staar saa dryssende fulde af Sneens hvide Pudder, at Grenene bøier sig under Byrden, bringer Afveksling. Jorden hviler ud i en lang, dyb Søvn (...) Klimaet om Vinteren i de indlandske Dale er ogsaa seet fra rent medicinsk Standpunkt ret merkelig. Vel kan Kulden i Dalenes høiest liggende Egne være meget stor (...) Alligevel er en Vinterdag her uforlignelig; man merker slet ikke Kulden saa meget. Hertil bidrager ogsaa Lysets Intensitet; Luften er saa tynd, tør og skyfri, at Sollyset der forsterkes ved Sneens Refleks, selv en meget kold Dag kan frembringe helt op til 30 Varmegrader (...) Oppe i Høiden – «Høiliden» kaldes dette Strøg – er det mildere; stille og klar og blød tindrer her Luften paa Vinterdagen saa vidunderlig vakkert som nogen Sommerdag. I denne Høide ligger der i Gudbrandsdalen vakre og indbydende Sanatorier – Høilidesanatoriene. Ogsaa for syge Mennesker eier de indre Dale om Vinteren Tilflugtssteder, hvor mange helt gjenvinder sin Sundhed. Baade for Syge og Sunde er Dalene om Vinteren ligesaa styrkende som om Sommeren (Tank 1906: 2-3).

Neste kapittel, «Norsk Høifjeldsvinter», tar steget enda høyere opp. Her heter det om Jotunheimen at

Det er herfra, en af vore største Digtere har hentet det storslagne Billede af «Iskirken»; det er, som var man i Naturens Helligdom (...) Thi ingensteds stemmes Sindet mere til en Følelse af den menneskelige Viljes Ringhed; her synker alt tilbage til Naturens Almagt, og alt smelter sammen til en stille Andagt ligeoverfor denne vældige Skaberfantasi (Tank 1906:7).

Roar Tank anstrenger seg for å produsere den best egnede blanding av lyrisk naturbeskrivelse blandet med fakta for et publikum som både er norsk og utenlandsk. Og han skriver godt.

Som bestillingstekst kan den ansees som representativ for tidens omgang med de verdier som presenteres gjennom teksten.

Denne interessen for vinter og vintersport er det, som Emil Smith antyder, vanlig og naturlig å hekte på polarhelter som Astrup og Nansens bragder på 1890-tallet (Smith 1936). Men dette er ikke en tilstrekkelig forklaring på interessen, snarere er kanskje også polarheltenes bragder forstått som ekstreme vintersportsbragder symptomer på en dypere interesse. Nansen og andre polarhelter er ikke nevnt i Tanks tekst. Heller ikke er den norske vinter blandet med polarnattens vinter. Også vinteren i nord er riktignok verdt å se, «som den døsstille Ørken ligger i Polarnattens Mørke med dens kolde Ispust henover sig». Men dette er ikke den norske vinter. I Tanks beskrivelse er den norske vinter livgivende:

Ogsaa for syge Mennesker eier de indre Dale om Vinteren Tilflugtssteder, hvor mange helt gjenvinder sin Sundhed. Baade for Syge og Sunde er Dalene om Vinteren ligesaa styrkende som om Sommeren (Tank 1906: 3).

Andre, som Rosenkrantz Johnsen i forordet til Wilses *Norske Vinterbilleder* trekker det enda lenger: Rosenkrantz Johnsen gir i det korte forordet en ekstatisk skildring av vinterens nøkkelrolle i den norske naturens kretsløp. I hans tekst går menneske og natur går opp i en helhet: «Arbeide paa mark og i skog, bevægelse paa skøiter, kjælke og ski bringer roser paa kind, vider brystet ud, og giver tanken renhed og klarhed» (Wilse 1907). Og alt dette skyldes vinteren. Sommerens skjønnhet, dens «helsestyrkende luft (...) friske duftsvangre vækstliv», skyldes den lange styrkende vintersøvn. Johnsen snur årssyklusen på hodet. Vinteren er ikke en tid da nordmenn går i dvale, nei, om vinteren blir nordmenn «desto livligere, bævegeligere. Da tindrer der glød i øiet, da banker hjerteblodet med rund puls» (Wilse 1907).

Man skal naturligvis være forsiktig i omgang med retorikk. Men det er ikke urimelig å se intensiteten i den norske oppdagelsen av vinterens gleder i sammenheng med en bredere vitalistisk strømning. Det er en voldsom oppskrivning av vinteren som helsebringende, som sommerens egentlige kilde, og som en tid da nordmenn faktisk er enda livligere enn i sommerhalvåret. Vinterdyrkingen beskrives som en farsott av dem som opplevde den. «Og ut på ski skulde de alle sammen, enten de likte det eller ikke; de var ikke for ingenting landsmandinner av Fritjof Nansen», skriver Emils Smith lakonisk om vintersportsaktivitene i dette tiåret (Smith 1936:128).

En Løipe

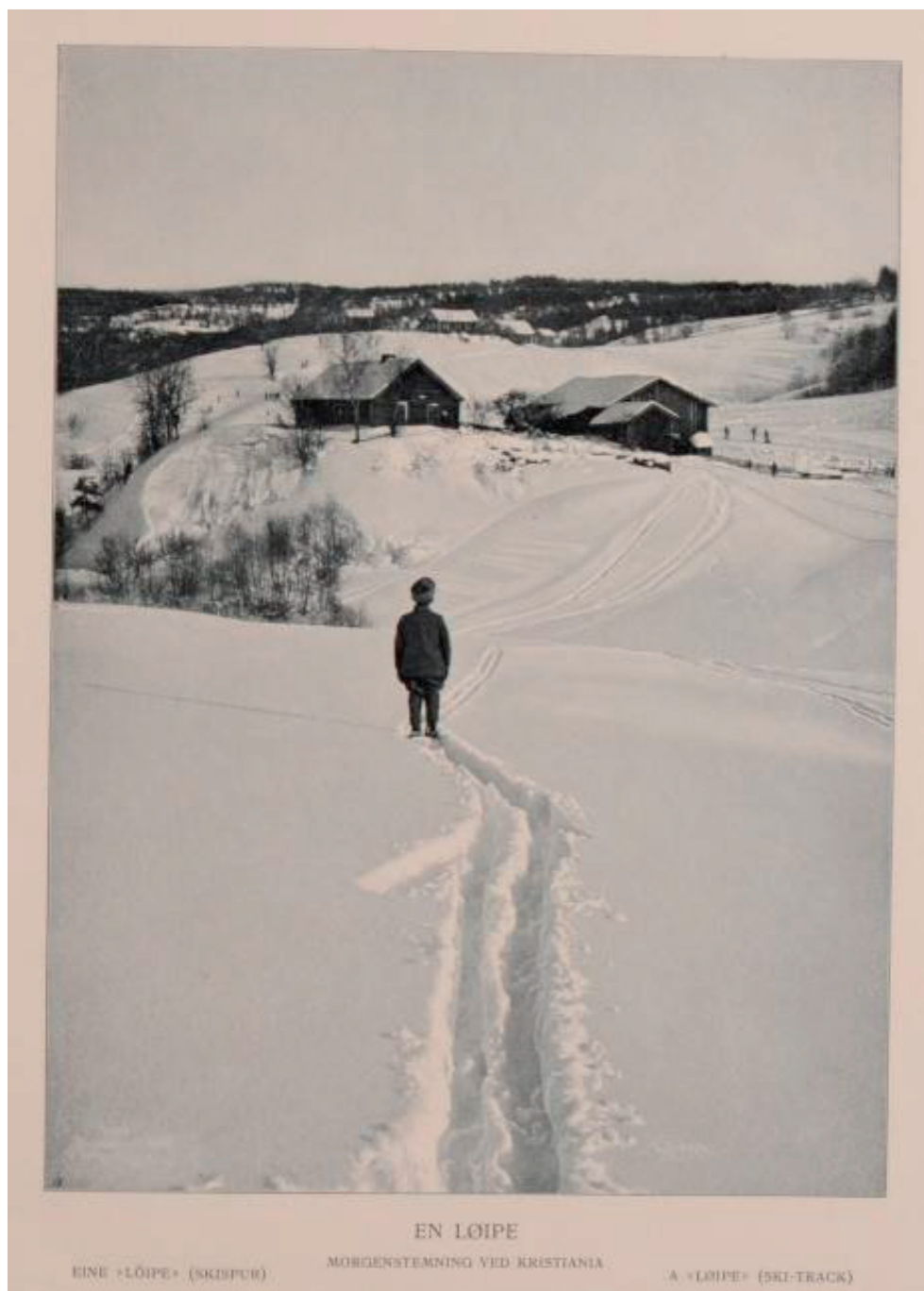
Periodens store bilderedaktør, Reiselivsforeningens direktør Malling, har selv valgt ut det som her skal presenteres som et bilde på tidens krav. Det første helsides kunststrykket (etter kongebildet) i *Vinter i Norge* er Wilses fotografi *En Løipe*. Dette er et landskap med en gutt på ski som står og skuer inn i et vinterlandskap. Det er naturligvis også et «øyeblikksbilde», gutten er stoppet av fotografen (eller jaget ut i løypa) mens han var på vei på sine ski. Kanskje skulle han til (eller kom fra) gården i bakgrunnen, der de tre små figurene bak til høyre muligens er hans lekekamerater. På jordet til venstre bak gården ser vi flere barn. Bildets tema er gutt, barn, skigåing, vinter og vinteraktiviteter i et typisk norsk østlandsk jordbrukslandskap.

Wilses bildeløsning gir assosiasjoner til romantikkens mest kjente bildeskjema, med Caspar David Friedrichs (1774-1840) figurer sett bakfra betraktende et sublimt og naturskjønt landskap, for Wilse kanskje formidlet gjennom Kittelsens Askeladd-figur i Soria Moria-bildet.²¹⁸ I Wilses fotografi står gutten nokså nøyaktig halvveis (målt på billedflaten ovenfra og ned) inne i dette landskapet. Bildet er todelt, en første, nærmeste halvdel med en stor snøflate med ett sentralt skispor (og så vidt et spor en kan skimte komme inn fra høyre), og en øvre fjernere del som beskriver det egentlige landskapet. Gutten er blikkfanget, stående i et bastant skispor som fører til nærmeste gård, men når en studerer bildet, ser en løypesporene på kryss og tvers av alle hvite snøflater i den øvre halvdel av bildet.

Ifølge Kress og Leeuwen er mange bilder strukturert etter en vertikal akse der det ideelle (idealisert eller generalisert viten) er presentert i den øvre delen av bildet mens det reelle (fakta, dokumentariske bevis, detaljer) er plassert nederst (Kress og Leeuwen 2006:186–188). Lest med Kress og Leeuwens «ideal-real»-skjema, så handler bildet om gutten, bildets blikkfang, på den nedre halvdel av bildet (real), som nesten er i ferd med å krysse grensen fra det første til det andre landskapet, og som ser på mulighetene i vinterlandskapet (ideal) der de hvite flatene i den øvre halvdel av bildet er gjennomkrysset av løyper på kryss og tvers. Samtidig er dette ikke helt romantikerens skuen inn i landskapet. Gutten er snarere *i* landskapet (nesten nøyaktig midt i bildet), og er slik snarere en fange i dette vinterlandskapet, eneste vei ut eller inn er skisporene.

Lest slik handler kanskje bildet om barnets muligheter eller nødvendige sosialisering inn i en norsk vinterkontekst som både er naturlig og kulturell. Hvis en slik lesing er

²¹⁸ Soria Moria slott-serien ble innkjøpt av Nasjonalgalleriet i 1900. Se for eksempel inventarnummer 546 i katalogen (Nasjonalgalleriet 1992: 271).



Wilse: *En Løipe*. Nordstrand (ved Oslo) 21.2.1904 NF.W 02652. Fra boken *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* (1906).

tenkelig, så er det ikke så rart at akkurat dette fotografiet er valgt som første helsides kunstbilag etter kongebildet. Da handler bildet om saker av stor betydning for disse aktørene. Kanskje det til og med er mulig å lese motivet som en allegori over norsk modernisering: norsk skisport som folkebevegelse. Er dette en tvangsmessig lesing av (vitalistisk) immanens versus (romantisk) transcens? Gutten hadde kanskje ikke større valg enn kongen på det foregående helsides kunstbilaget i samme bok (se kapittel 7). Vinteren definerer dette landet, på måter som vi i dag kanskje skal være glad vi (nesten) har glemt.

Naturflanøren

Illustreringen i *Vinter i Norge* bygde i stor grad på Wilses vinterfotografering mellom 1900 og 1906. Mange av motivene var tatt i Kristiania og omegn. Wilse sirkler seg så å si fra byen og videre ut i naturen. Dette er naturligvis et fysisk spørsmål knyttet til transport og bevegelighet – men det åpner også opp for spørsmål om naturfølelsens betydning i disse landskapsfremstillingene. Mange av disse motivtypene er lette å assosiere med piktorialismens bildeprogram. De formale likhetene er store. Men å se Wilses fotografi som kopiering av utenlandske forbilder, som han for øvrig helt tydelig både kjenner og lar seg inspirere av (se Wilses egne utsagn om natur og kunst nedenfor), ville være å underkjenne både hans egen fotografiske utvikling, som jeg prøver å vise her, og også å miste av syne en norsk kulturell kontekst.²¹⁹

I sine vandringer fulgte Wilse strømmen. Ifølge Emil Smith ble turene i marka en aktivitet som erstattet promenadene:

Alle (trakk) ut på ski, enten de egentlig likte det eller ikke: det var i årene omkring århundreskiftet som en almindelig hypnotisering av hele hovedstadens publikum (...) Turene i Nordmarka avløste det svermende liv på Bygdøy (...) og de kontemplative spaserturer i Vestre Aker, hvor Niels Collett Vogt fremdeles vandret i mandig, melankolsk alvor (Smith 1937:197).

²¹⁹ Dessuten er den underliggende likheten viktigere: Denne «parkmessige» tilnærmingen til naturen har likhetstrekk, både i Wilses Seattlefotografier, hans Kristiania- og Nordmarkslandskaper og de pittoreske jordbrukslandskaper som piktorialismens fotokunstnere dyrket. I sin idéhistoriske gjennomgang av 1800-tallets fotografi, knytter Mary Warner Marien piktorialistenes rurale motivvalg til en form for modernitetsflukt eller motstand mot en (for) hurtig modernisering i form av industrialisering og urbanisering (Marien 1997:142–144). Men kanskje dette, i alle fall i Wilses versjon, like gjerne skal sees som en form for modernisering gjennom en ny naturfølsomhet, som representerer noe annet og nytt i forholdet til natur enn romantikkens mer overveldende landskap?

I kapittel 4 innledet jeg med fotografen som på sine vandringer møtte maleren. Flanøren er et nærmest utslitt bilde på mennesket som vandrer gjennom storbyens og modernitetens inntrykk. Flanøren er noe av en klisjé i beskrivelser av modernitetens fremvekst, men er reell nok i Kristiania eller Bergens gater både før og etter århundreskiftet 1900. Både litteratur, maleri og ikke minst fotografi gir mange beskrivelser av fenomenet, for eksempel Størmers i 1890-årene, eller som vi har sett, Wilses fotografier i 1904 som eksplisitt fotografisk omgang med fenomenet (se også Telste 2002). Flanøren representerer en moderne måte å dyrke de sansemessige gleder, og særlig synssansen på, i møte med et skiftende bybilde. Flanøren representerer et overskuddsfenomen, han vandrer og dyrker sine sanser av lyst. Flanøren representerer en estetisk bevegelses- og persepsjonsmodell, der særlig synssansen er viktig. Den norske flanøren er imidlertid ikke begrenset til bygatene. Som vi har sett i Wilses vandringer, så sirkler han ut og rundt byen, i vandringer som knytter Karl Johans folkeliv til Nordmarkas naturstemninger. Denne bevegelsen er grunnleggende i Wilses fotografiske produksjon og i hans natursyn.

En påfallende ting i Wilses produksjon er at hans vei inn i naturen ikke går gjennom det tradisjonelle turistprospektet, for eksempel de overveldende fjordprospektene som han, som tidligere nevnt, nærmest overså på sin første vestlandsekspedisjon, trass i at ruten brakte ham via Lærdal, Sognefjorden og Nærøydalen og Stalheim. Det tar fem år før han for alvor tar opp Knudsens motivskjemaer. I Seattle-perioden tok han en rekke landskapsprospekt innenfor den amerikanske landskapstradisjonen som godt kan sammenliknes med den samtidige norske, men vel så påfallende er resultatene av de fotografiske streiftog rundt Seattle som produserte liknende motiver som han senere gjør fra Kristianias natur. Wilses viktigste innfallsvinkel til naturen er de ofte «parkmessige» motiver, selv fra Nordmarka, fordi landskapselementer gjerne isoleres og løftes frem: noen snøtunge graner, rimede bjørker over en elv. Dette er pussig fordi det tilsynelatende står i motsetning til ettertidens bilde av Wilse som den store norske fotografiske oppdageren, og videreføringen av 1800-tallets store prospekttradisjon.

Det er likevel uunngåelig å ikke se at den fotografiske flanøren Wilse i denne første perioden i Kristiania på sitt vis følger i Baudelaires fotspor, slik også fotografen Eugene Atget på sitt spesielle vis gjorde i Paris på omtrent samme tid som Wilse.²²⁰ Wilse er imidlertid ikke en gatens elegante flanør, han er nordmannen med ryggsekk: digert kamera, plater og stativ.

²²⁰ Atget vandrer i de tomme gatene, byen, og ikke menneskene, blir hovedpersonen, et valg motivert ut fra hans oppdrag som er å skape dokumentasjon av Paris. Men det er ikke som dokumentasjon de er blitt kjent. Atgets fotografier er berømte for sin følsomhet overfor byen som omgivelse, byen som «natur».

Hans flanerier går både gatelangs og ut i skogen, hans møter er like ofte med «naturen» som med mennesker, og vandringene går gjerne i stor grad der byen møter naturen, som i møtet med Thaulow ved Akerselva. Det kan sees som et modernitetsfenomen, men i en særnorsk pendling mellom byen og naturen.

Ifølge Emil Smith ble turene i marka en aktivitet som erstattet promenadene (Smith 1937:197). Wilse var altså ikke alene, men det som skilte ham fra de fleste var at flaneriene var fotografisk motivert og hans «møter» ble sett og fortolket gjennom kameraet. Han vandret for å finne fotografiske motiver. Liknende typer motiver så vi at Wilse tok i Seattle, der han på tilsvarende måte gikk på motivjakt i byens omegn. Fotografiske opptak i naturen er ikke det vi i dag forbinder med øyeblikksfotografi eller snapshot – snarere det motsatte om vi tenker på et mer seriøst eller profesjonelt fotografi. Men datidens øyeblikksfotografi tillot en fotografisk omgang med naturen på vandringer i all slags vær, typisk for Wilse som fotograferer i snøfall, i kveldslys, på skiturer osv. Øyeblikksfotografiet tillot en estetisk bearbeiding av naturinstrykk på stedet og gjennom repetisjoner, i en forlengelse av naturflanørens blikk. Wilse er heller ikke på noen måte alene om å bære med seg kamera. Abel og Colletts fotomapper inneholder liknende motiver, og både profesjonelle og amatørfotografer dyrker i denne perioden slike motiver, og i Norge dyrkes med en helt spesiell intensitet vintermotivene.

I *Kjenn Ditt Land* nr. 2 1923 har Wilse en artikkel med tittelen «Mine kamerater». Dette er kameraet, sykkel og skiene. Wilses artikkel er en beskrivelse av disse «tre kamerater» som har fulgt ham på kryss og tvers, i alle årstider, for å bringe hjem «minder fra brylluppet paa høifjellet», det vil si «bjerken festklædt til brullup i sit slør av rim». Wilses tre kamerater er «livløse og allikevel saa fulde av liv, naar jeg bare paakalder deres assistance (...) som har skaffet oss (...) mangfoldige behagelige stunder» (Wilse 1923:10).

Artikkelen kan i sin lett svulstige form leses som en beskrivelse av naturflanørens fotografiske vandringer. Fortellingen er som det fremgår, lagt humoristisk opp med de livløse og likevel levende kamerater, men har også noen viktige poenger. Wilses patosfylte beskrivelse av seg og sine kamerater peker også på en fotograf mer opptatt av sin egen jakt på motiver i naturen, enn av den imaginære fremtidige kundens behov for illustrasjoner.

I jubileumsåret 1914 blir Wilse invitert til å delta med fotografier i Norges Forsvarsforenings julehefte. Her skriver han også et kort stykke med tittelen «Natur, kunst og fotografi». I denne teksten skiller Wilse mellom de profesjonelle fotografene og amatørfotografen, og fremholder at det er amatørfotografen som har nådd lengst i kunstneriske resultater:

Det ligger jo ogsaa nærmest at en mand, med tid til sin raadighet – økonomisk uavhengig og ikke minst med kultur i blodet, har lettere for at gjøre noget helt og vakkert kunstnerisk fra naturen end en fotograf der har gjort fotografien til sit levebrød, selv om han har den bedste vilje, vil han jo bli stengt ute grundet de økonomiske ofre. (Norges Forsvarsforenings julehefte 1914).

Teksten slår tilsynelatende bare fast det faktum at det er den rike som har tid og råd til forfølge sine estetiske interesser, slik den typisk piktorialistiske fotokunstner var basert på formue. Samtidig er denne i høy grad amatørdrøvne fotokunstbevegelsen i seg selv et eksempel på en fotografibasert bildekunst som ikke bare kunne – men ville – nå stadig flere. Wilse er selv typisk for foreningen av amatørfotografiske interesser og profesjonelt fotografi i tiden. Den kommersielt orienterte Wilse lever i stor grad av og for et fotografi som han selv definerer og skaper før han siden skal selge motivene videre. Amatørfotografen er derfor svært levende til stede som premiss i Wilses fotografi, det er et merkelig paradoks mellom den kyniske forretningsmann og den dedikerte fotografen som a) enten ikke skjeler til publikum, eller b) er så sikker på at hans egne interesser leder til salg, og c) tar langt flere optak enn det som ville vært nødvendig for «firmaet». Det er et slags paradoks at det er den store og «røffe» fotografen Wilse som skal signalisere følsomhetens inntog i norsk fotografi. Slik har vi allerede sett at Wilse er i stand til å speile samtiden. Men som norsk fotografisk naturflanør er Wilse ekte. Det er denne interessen som driver frem hans forsøk på motivløsninger og gjør hans kamera til et fortolkningsapparat i møte med naturen.

Ifølge den kjølige iakttager Smith er et av tidens kjennetegn at den tilsynelatende uten friksjon kombinerer det nye og det gamle (Smith 1936: 68). Dette er kanskje mye av kjernen i en norsk vitalisme, der Bergensbanen og fossekraft som teknologisk triumf gjerne visualiseres som både en temming og en gjenoppvekking av naturens urkrefter (jammfør kunstneren Theodor Kittelsens malerier til Norsk Hydros grunnlegger Sam Eyde, som for øvrig visstnok var spesifisert i detalj av Eyde). Et trekk ved naturinteressen i tiden synes å være at den fritt kombinerer teknologitro og et mekanisk verdensbilde med en animert natur.

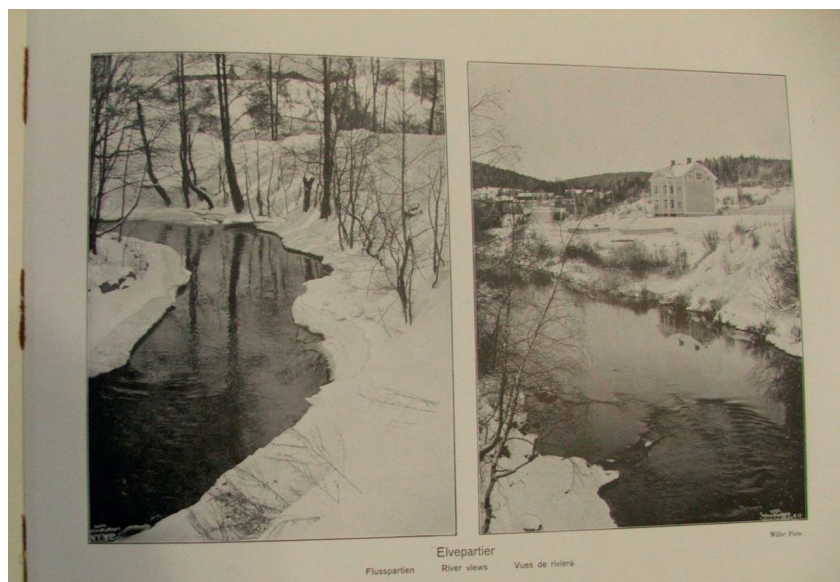
Teknologioptimismen, og for eksempel synet på byen som en ny form for natur, er også et viktig tema innenfor vitalismen, behandlet av Vassenden i konfrontasjonen mellom Hamsun og Johannes V. Jensen (Vassenden 2012:167–196).²²¹

²²¹ Et mer spesielt eksempel er når den opprinnelige ingeniøren Wilse, i artikkelen «Trolldræet» beskriver sitt møte med trolltreet som på magisk vis knuser hans kamera, deretter får lukkeren til å henge seg opp. Som han

Norske Vinterbilleder

Boken *Norske Vinterbilleder efter foto af A.B. Wilse* (1907) ble kort presentert i forrige kapittel (side 239–240). Den var Wilses første utgivelse under eget navn, og var en ren fotografisk bildebok med et kort forord av Rosenkrantz Johnsen. Her skal vi se nærmere på Wilses bilder.

Den fotografiske presentasjonen av vinter er i *Norske Vinterbilleder* noe annerledes enn i Reiselivsforeningens *Vinter i Norge* som kom året før, og som er presentert utførlig i kapittel 7. Wilses bok åpner imidlertid på liknende vis med den norske kongefamilien på ski, mens de to neste bildene *Fløien ved Bergen* og *Ullevålsseteren ved Kristiania*, begge i vinterdrakt, slår an en geografisk representasjon som i Mittets norgeshefter. Deretter forlater imidlertid illustreringen både den geografiske strukturen og den brede fotografiske beskrivelse gjennom øyeblikksbilder av aktiviteter i Reiselivsforeningens utgivelse. Slike motiver er til stede i *Norske Vinterbilleder* også, men er samlet i tematiske montasjer på 3–6 bilder, i hovedsak mot slutten av boken. Det som visuelt dominerer boken er helsides bilder av norske



Elvepartier, montasje med to fotografier i Wilses *Norske Vinterbilleder* (1907).

skriver, har han «ikke levet i de tider som Asbjørnsen og Moe skriver om», men presenterer likevel fortellingen som sann, og beskriver treets plassering og hvordan han forsøker å få andre til ved leilighet å skaffe ham et fotografi av dette treet som gjorde slikt inntrykk på ham (*Kjenn Ditt Land*, Julenummer 1923: 27). Treet er så sentralt både som motiv og motivelement hos Wilse, at det er grunn til å spørre om det iblant skal sees som vitalistisk motivert i seg selv.



Furuskov ved Bygdø Kongsgaard, fra Wilses *Norske Vinterbilleder* (1907).

vintermotiver, de fleste ikke stedfestet. Den naturdyrking som her kommer til uttrykk i disse, er litt annerledes enn den som kommer til uttrykk i Rosenkrantz Johnsens forord.²²² Det er en interessant kontrast mellom tekstlige beskrivelser, som i stor grad betoner aktivitet og «overskridelser» og Wilses vinterstemninger som ofte er preget av en mer introvert «stemning» der naturen, vinterlandskapet, stumt taler.

Det fotografiske trykket er relativt dårlig, og antallet fotografier, trykt på hver side er stort. Boken kan derfor (fra vårt ståsted) ikke riktig beskrives som en kunstbok, og langt mindre en fotografisk kunstmappe. Boken fremstår likevel som en samling av naturstemninger, med motiver i hovedsak hentet fra Wilses fotografiske flanerier omkring Kristiania. Det er med et par høyfjellsbilder fra Wilses påsketurer, men to av disse, *Aften paa Sæteren*, og *Aften paa Høifjeldet*, er mørke kveldsstemninger, og snarere eksempler på at

²²² Rosenkrantz Johnsen er sitert ovenfor i tilknytning til *Vinter i Norge* der den mer passer til illustreringen av all vinteraktivitet der.

Wilse har transportert den samme type naturstemning, eller stemningskunst som det heter om nyromantikens malerier, til nye områder. De fleste av bokens vinterstemninger er for øvrig verken mørke eller tungt bearbeidet gjennom retusj.

Mørke kveldsstemninger som *Aften paa Høifjeldet* er ofte assosiert med piktorialismens billedprogram, men kan som antydnet kanskje like gjerne assosieres med 1890-tallets malerkunst og dens interesse for nordiske kveldslysstemninger. Lyset spiller en stor rolle i Wilses natur- og landskapsfotografier, men det er fotografiske undersøkelser av det naturlige lyset, og i hovedsak en fremstilling av fotografiske bilder med «vanlige» fotografiske virkemidler. Det er et «billedmessig» fotografi, men det er lite bearbeidet. Som vi så i kapittel 7 var ikke Wilse redd for å bruke verken saks og lim eller retusj for å oppnå det bilderesultatet han ønsket. Men Wilses fotografier bearbeides sjelden eller aldri dithen at «man aldrig vilde tro det var direkte fotografier efter naturen, hvis man ikke vidste det», slik det het i Aftenpostens omtale av Karl Andersons trykk på utstillingen i 1900, og slik idealet også var for deler av den internasjonale kunstfotobevegelsen (Aftenposten 15. november 1900 sitert i *Fotografiske meddelelser* No. 7 1900).

Motivene vi møter i *Norske Vinterbilleder* er i stor grad fruktene fra flaneriene rundt Kristiania vinterstid. En klok påpeking hos Vassenden er at vitalismens påvirkning på tidens kulturuttrykk kanskje ikke er mest interessant der den er mest programmatisk. Mens solen og mannskroppen er etablert som vitalistiske motivtyper per excellence, så er nakne mannskropper ikke noe vanlig motiv hos Wilse. Jeg skal her trekke frem en motivtype som i sine fotografiske formuleringer tilsynelatende representerer noe helt annet. Det som trolig er en av tidens viktigste motivtyper, og ikke minst tidens helt store metaforiske forråd for beskrivelser av menneskets kår, både innenfor en videre naturromantikk, som i 1890-årenes nyromantikk, og tiårene etter århundreskiftet innenfor en Bergson-assosiert vitalisme (Winsens 1937: 607), er årstidenes skifting, og spesielt våren.

Svart elv i hvit snø

Innenfor bildekunsten er en av de mest populære fremstillingene av våren motivet «svart elv i hvit snø». Både fotografer og malere dyrker motivet: vi husker at møtet mellom fotografen Wilse og maleren Thaulow skjedde en vinterdag ved bredden av Akerselva, og Thaulow ble både nasjonalt og internasjonalt kjent for slike motiver. Hos Wilse er motivtypen svært sentral. Motivets gjentar seg ikke bare i Wilses arkiv, det gjentas også med stor innstendighet på trykk. Hele elleve av landskapsbildene i Wilses *Norske Vinterbilleder* (1907) har motivet



Tre av av Wilses fotografiske kunstbilag i Norges Forsvarsforenings julehefte 1914 av motivet «svart elv i hvit snø» – motivet som virkelig vekket nasjonale følelser og forsvarsvilje? Det finnes flere slike motiver i heftet, også malte versjoner. I: *Norge. Julen 1914*. Julehefte utgitt av Norges forsvarsforening.

svart elv i vinterlandskap som motiv. Titlene varierer – *Efter Snefald, Damafløbet, Fra Nordmarken, Elvstemning, Bækkedrag, Første Sne, Aftenstemning langs Elven, Elvepartier*. Motivene er naturligvis forskjellige, men likevel forunderlig like.

Etter at jeg hadde bladd meg gjennom det enorme arkivet etter Wilse første gang, har jeg undret meg over alle repetisjonene av motivtyper, som for en betrakter i dag kan virke ganske meningsløse. Motivet «Svart elv i hvit snø» er altså en av dem. En mulig begrunnelse kunne være at den økte reproduksjonen skapte et behov for stadig nye varianter av populære motivtyper. En annen måte å forstå slike gjentakelser på er at fotografen utnytter den økede reproduksjonskapasiteten i den nye fotografiske teknologien til å gjøre stadig nye opptak for å forsøke å forbedre et motiv og finne den ultimate motivformuleringen. Men det er tydeligvis ikke tilstrekkelige forklaringer, for motivformuleringen lar seg åpenbart ikke løse på en endegyldig måte. Eller den er ikke ment å bli løst. Selv om alle disse forklaringene på repetisjoner kan ha en viss gyldighet, så forklarer de ikke dette fenomenet i Wilses fotografering fullt ut. Hva om nøkkelen ligger i Wilses *intensitet og interesse*?

Motivtypen «svart elv i hvit snø» har ofte tittelen *Vaarbrud*. Det beskriver hva bildet denoterer: en elv i vårløsningen. Isen har gått, en elv i snøen er et signal om vår. Motivet er som regel flyttet ut av byen og satt i en enkel setting med svart elv i snøkledd landskap, gjerne med snøtunge eller frostrimede bjørketrær.²²³ Fordi motivet slik gjennom beskjæring er isolert, fremstår det som på samme tid parkliknende og som ren natur. Som svart/hvitt fotografi oppleves motivet i dag som ren kitsch, som noe som er gått over i et alminnelig estetisk hverdagsrepertoar (hyggelig, kanskje vakkert, hvis man var der), men som for lengst er oppbrukt som realistisk bildeskjema. I dag vil kanskje også noen synes at disse svart/hvite fremstillingene av svart elv i hvit snø fremstår som heller dystre. Men hos Wilse og i hans samtid synes motivet uoppslitelig. Wilse dyrker denne motivkretsen over flere tiår. Iblant er hans fotografiske naturflanerier kun viet en lang serie opptak fra samme elv i vintersnø med små og tilsynelatende betydningsløse variasjoner på motivløsningen.²²⁴ Motivet er også populært på trykk, og i Wilses første *Norske Vinterbilleder* i 1907 ble det altså gjentatt hele 11 ganger.

Det var også et populært motiv blant malerne. I norsk kunsthistorie er motivet karakteristisk for 1890-årenes nyromantikk. Den som kanskje ble aller mest kjent for motivtypen i norsk malerkunst, var Lillehammermaleren Frederik Collett (1839–1914), med sine bilder av elva Mesna i vinterdrakt.²²⁵ Motivtypen fremtrer naturligvis helt annerledes i malernes varianter av motivet, med maleriets undersøkelser av fargespillet i sollysets reflekser i blått, rødt og gult i snø og vann.²²⁶ Motivet var populært lenge etter århundreskiftet, og den maleriske behandlingen av lys og farger lar seg lett lar seg innpasse i vitalismens naturdyrking av naturen som både konkret og allegorisk liv. Nyromantiske og vitalistiske tendenser er vanskelige å skille i tidens naturbegeistring.

Den livsglede som maleriet kan sies å uttrykke er ikke like opplagt i den fotografiske behandling av motivet. Som svart/hvitt fotografi er det et fascinerende, ofte tungt og trist

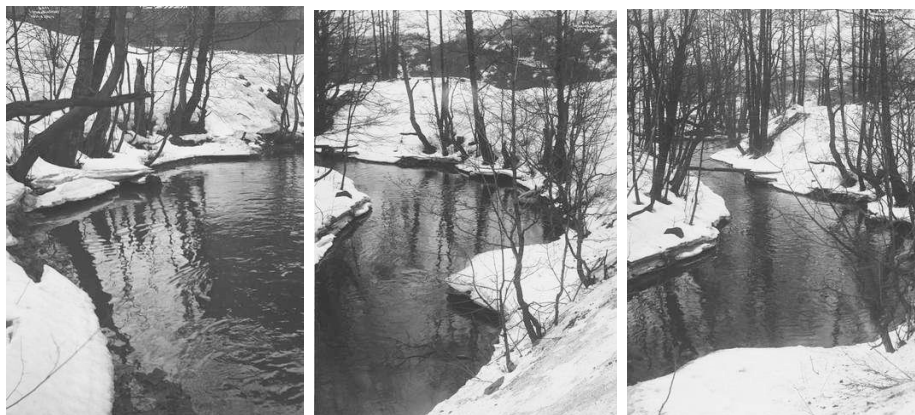
²²³ Dette er naturligvis i svart/hvitt, men varianter av motivet finnes også hos Wilse som kolorerte lysbilder til bruk i hans lysbildefremvisninger.

²²⁴ Se for eksempel bildeserien NF. W 06421 – 06439 som omfatter 19 fotografier tatt på samme vandring langs Akerselva 18. mars 1907. Det er flere eksempler på slike fotoserier i Wilses arkiv. Det er også interessant at nesten alle bildene fra slike vandringer kopieres og monteres fortløpende i Wilses salgsalbum.

²²⁵ I følge *Norsk kunstnerleksikon* er Collets kunstneriske høydepunkt maleriet *Ved Mesnaelvas utløp* (1891), som etablerer standarden for hans videre behandling av motivet. Collett var for øvrig inspirert av Fritz Thaulows *Elv* fra 1886 (Poulsson 1982). Wilses og hans følge benyttet for øvrig anledningen på påsketuren 1906 til Sjusjøen til å legge en ekspedisjon ned til Mesna og Mesnaelva for å studere Colletts favorittmotiver.

²²⁶ En malerisk behandling av motivet som hos Thaulow og Collett kan ifølge Gunnar Danbolt i *Norsk kunsthistorie* sees som en innvarsling av en malerisk modernisme, det vil si en oppløsning av det realistiske ideal i maleriet til fordel for en mer mediespesifikk malerisk undersøkelse, hvilket i så fall får Collett, opprinnelig Düsseldorf, til å binde sammen nesten 100 år med maleri (Danbolt 2009). I én forstand kan Wilses realistiske svart/hvite versjoner sees som et lite skritt på veien mot en liknende mediespesifikk utforskning av fotografi, se argumentasjon mot slutten av dette kapittelet.

motiv. Men nøkkelen til å forstå motivet ligger i Wilses repeterende og insisterende behandling av motivet i årevis, faktisk i tiår.²²⁷ Eksempler i arkivet viser hvordan Wilse tar en søndagstur langs Lysakerelva eller Akerselva og vender hjem med for eksempel 19 like motiver av svart elv i hvit snø. Wilse, og han var slett ikke alene om det, elsket dette motivet. Hva var det han elsket? Nøkkelen til å forstå motivet – og viktigere Wilses fascinasjon og repetisjoner – ligger kanskje ikke i en analyse av motivelementene, men Wilses og tidens ofte ekstatisk naturinteresse og i selve den fotografiske omgang med motivet.



Vaarbrud, Akerselva 18. mars 1907. Fra en lengre serie med motiver tatt på en vandring langs Akerselva. Norsk Folkemuseum. Wilse gjør på samme vandring 19 opptak av elven, alle på glassnegativ 21 x 16 cm. Fra venstre NF.W 06431, NF.W 06422 og NF.W 06425. Norsk Folkemuseum.

Poetiske og fotografiske vårbrudd og vårbruder

Våren er naturligvis en arketypp innen kunsten, og som motiv trolig like gammel som kunsten selv. Det interessante her er den voldsomme oppblomstringen i interessen for motivet i denne perioden. Motivets eller temaets var ikke bare populært i fotografi eller maleri, men også i diktet der det dukket opp like tidlig, og holdt sin popularitet minst like lenge som i maleriet. Aasmund Olavsson Vinjes *Vaaren* var folkelesing. Kristofer Randers (1851–1917) kom i 1880 med diktsamlingen *Vaarbrud* med elskov som tema.²²⁸ Størst styrke og eleganse får årstidsskiftningene, og spesielt våren, hos bohemen og dikteren Olaf Bull (1883–1933),

²²⁷ Et av de mest kjente portrettene av Wilse viser ham på vandring langs Lysakerelva i mai 1941.

²²⁸ Litteratur- og idéhistoriker A.H. Winsnes presenterer Kristofer Randers som den eneste virkelige verskunstner blant de yngre før Collet Vogt. Et av hans vakreste dikt er ifølge Winsnes «Den første Kjærlighed» i samlingen *En Kjærlighedsvaar* utgitt 1884 (Bull et al. 1937:403–04).

ifølge idé- og litteraturhistorikeren A.H. Winsnes (Bull et al. 1937: 604–615).²²⁹ I dette synes litteraturhistorikerne samstemte: «Bull er vårdiktaren framom alle sidan Wergeland og skriv helst om grytidleg vår», skriver Birkeland i Edvard Beyers litteraturhistorie bind 4 (Beyer 1975: 616).

Tidens viktigste motivtype, både innenfor en videre naturromantikk, som i 1890-årenes nyromantikk, og tiårene etter århundreskiftet innenfor en Bergson-assosiert vitalisme, er årstidenes skifting og spesielt våren (Winsnes 1937: 607). Winsnes kaller Olaf Bulls tidlige lyrikk (han debuterte i 1909) nesten konsekvent «vårlyrikk». Bull er også samtidens største norske popularisator av Bergsons filosofi, ifølge Winsnes, som skriver at «få, kanskje ingen i norsk litteratur, har så bevisst og gjennomreflektert som Olaf Bull gjort poesien, versets kunst, til organ for en erkjennelse som bare poesien, og ingen annen åndsvirksomhet kan gi» (Winsnes i Bull et al. 1937: 604). Med all hans kunnskap og filosofiske refleksjon er dette erkjennelser karakterisert av intensitet og store følelser.²³⁰

«Det kan storme og juble i den våroplevelse som Olaf Bulls første diktsamling Digte» (1909) forteller om «... Hans vårkjensle bæres av andaktsstemning ... forener seg både med hans erotikk og hans følelse for det hellige, for livsmysteriet, slik som avslutningsversene til det ellers ungdommelig entusiastiske 'Om Vaaren':

‘O, du min veninde i smerte,
Min sviende, myge vaar
Med livet under dit hjerte:
Alt hvad du vil du faar!
Du bærer jo livet i dig –
Som sommeren aldrig gjør –
Aa kunde min stemning gi dig
Et digt, som aldrig før.’»
(Op.Cit.: 606). .

²²⁹ Bull er vurdert noe annerledes i nyere tid, jfr. Fredrik Wandrups etterord i Olaf Bull: *Samlede dikt og noveller* (Gyldendal Norsk Forlag 1995). Et mer presist bilde av hvordan Olaf Bull ble oppfattet i sin samtid, får en hos A.H. Winsnes i bind 5 av *Norsk litteraturhistorie* (Bull et al. 1937). Winsnes var omtrent jevnaldrende med Bull, og som Bull selv, godt kjent med Bergsons filosofi. Winsnes perspektiv med vekt på mange Bull-sitater som reflekterer tanker fra Bergson videreføres og utdypes hos Bjarte Birkeland i Edvard Beyers *Norges litteraturhistorie* bind 4 (Birkeland 1975).

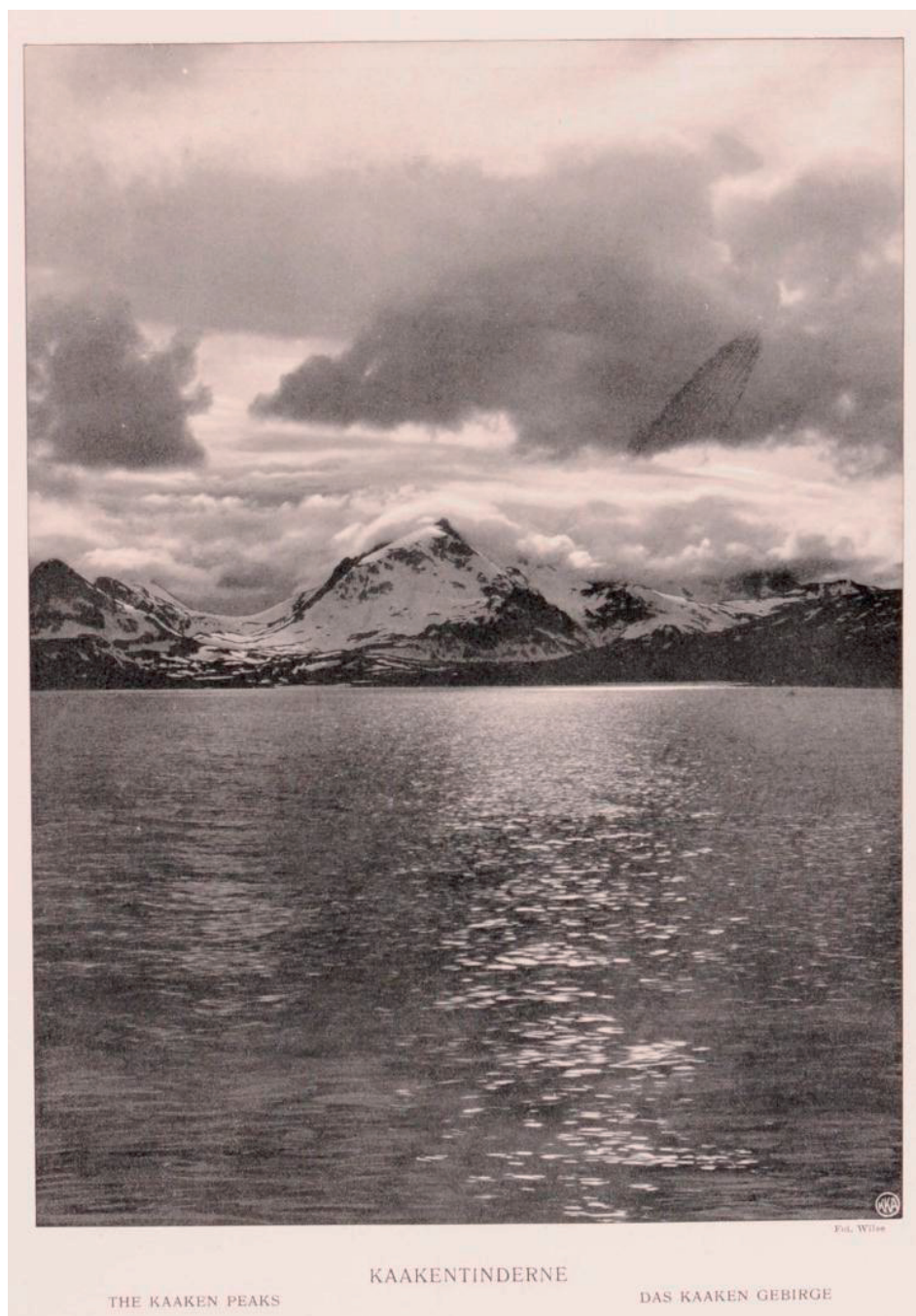
²³⁰ Både hos litteraturhistoriker og dikter, er det fristende å legge til. Leseren A.H. Winsnes (1889–1972) var omtrent jevn gammel med dikteren Bull (bare 6 år yngre) og som idéhistoriker vel så godt orientert i tidens åndsretninger.

Det er tilsynelatende et langt sprang mellom slike ekstatiske naturskildringer – der det i diktet *Vaarpige* fra samme diktsamling er vanskelig å skjønne om det handler om en bjørk eller en ung pike (Birkeland i Beyer 1975: 619) – til svart elv i hvit snø eller bjørken, som også er et favorittmotiv hos Wilse. Men de hentet sine bilder i samme landskap. Winsnes peker på at «karakteristisk for denne vårlyrikk er også dens tydelige lokalisering. Den har et bestemt stedlig utgangspunkt. Det er i Oslo han opplever den» (Winsnes i Bull et al. 1937: 606).

Bull og Wilse er flanerere i de samme landskap, i byens randsoner. Men kan man si at de svermer i samme mentale landskap? Det er stor avstand mellom den reflekterte lyrikeren og Bergson-kjenneren Olaf Bull og friluftsfotografen Wilse. De møttes imidlertid flere ganger. Wilse fotograferte ham ved to anledninger: i 1910 i en gruppe sammen med Roald Amundsen og konsul Lund, og i 1919 da Wilse gjorde portrettopptak av Bull, samme år som han oppsummerte sine første 10 år som lyriker med utgivelsen *Samlede digte*. Bull ble aldri den store folkelesningen som for eksempel Herman Wildenvey, men Wilse kan altså godt ha lest Bull.

Hovedpoenget er ikke å sammenlikne to så ulike personligheter som Bull og Wilse. Og hvis vi prøver å sammenlikne, skal vi også huske på at problemet i bunn her handler om fotografisk utvikling. Wilse kan sees som fotografisk å streve med å få naturen i tale, og der må poeten sies å ha et stort forsprang i verktøy og tradisjon. I en utvidet forstand kan man likevel hevde at de svermet i samme mentale landskap, der lyrikerens intense språklige bilder kan bidra til å kaste lys over Wilses mer stumme, men på sin side minst like intense fotografiske dyrking av naturen. I kapittel 5 pekte vi dessuten på Bull (som bergsonianer) som «øyeblikksfotografiets» lyriker, med «brå perspektivopningar» og opptatthet av øyeblikkets sansing, særlig synssansen.

Det er to ting å hente hos Bull. Det ene er intensiteten i vårmetaforene og vårlyrikken, i det hele intensiteten i natursansingen. Denne lyriske intensiteten kan kaste lys over Wilses fastholdelse av bestemte motiver, og hans naturforståelse som mer intens enn det vi helt greier å forestille oss i dag. Det andre er begges (både lyrikeren og fotografens) fokusering på den øyeblikkelige sansingen. Dette kan leses opp mot øyeblikksfotografiet generelt, spesielt levendegjøringen av øyeblikket, men også opp mot den intense natursansingen, som ligger i og bak Wilses fotografi, både i repetisjoner, og i den fotografiske isolering av motiver i landskapet.



Wilses fotografi beskriver landskapet, men viktigere i dette bildet er den naturfølelse og naturekstase som bildet gir form. Wilse: *Kaakentinderne*. I bildeheftet *Nordland – Finmarken – Spitsbergen*, utgitt av Komanditselskabet Narvesen Kioskcompagni 1907.

Fotografisk sansing

Norges Forsvarsforenings påkostede julehefte 1914 presenterte bidrag fra en rekke kunstnere: forfattere (deriblant Olaf Bull) med dikt og korte fortellinger, malere med innklebde reproduksjoner av sentrale verk, – og en fotograf. Wilse får her flere av sine fotografier presentert som innklebde kunstreproduksjoner på like fot med malerne. Her skrev Wilse også en kort tekst, *Natur, kunst og fotografi*, som jeg brakte et kort sitat fra ovenfor.

Hovedbudskapet i teksten er betydningen av å lære naturen å kjenne gjennom kameraet. Han anbefaler derfor et fotografiapparat som den beste konfirmasjonspresang, for at ungdommen skal lære seg å søke naturens mysterier i det nære og det små:

Der er blomster, der er grupper av siv, et trø, et litet bakkedrag, en vandpyt, en vakker skyformasjon, et stykke vei, der hver i sig er perler, som han, før han fik kameraet og begyndte at «gaa paa jagt efter naturen», har gaat upaaaget forbi. Han lærer sig litt efter litt til, selv om han ikke har kameraet med, til stadighet at studere Naturens detaljer. Han blir mere forsiktig, for ikke at ødelægge det vakre; han oppfatter at den natur, han før har set paa med skjødesløse øine, indeholder saa overmaade meget vakkert, at han nyder tilværelsen i naturen mange gange mere end før (Wilse 1914).

Øyeblikksfotografen i naturen fokuserer på den estetiske opplevelsen. Han søker naturens mysterier i det nære og det små. Naturen forsvinner ikke, beveger seg ikke med alminnelige øyemål, men dens uttrykk gjør det, lysets skiftninger kommer, går, er borte på et øyeblikk. Også hva man ser, kan være tilfeldig: natursansinger er tilfeldige, kontingente, uforståelige, men betydningsfulle. Wilse spiller med en ny teknologi, som tillater ham å være en fotografisk flanør, et vandrende blick på naturen og dens mysterier, som ser fotografisk. Slike opplevelser kan vekke de dypeste følelser, til og med forsvarsviljen som Wilse i denne konteksten avslutter sin tekst med, lar seg motivere av «svart elv i hvit snø». For det er ikke Dovrefjell eller vestlandsfjorden som illustrerer artikkelen, det er naturligvis et fotografisk bilde titulert *Vaarbrud*, og ikke bare her, Wilse har flere reproduksjoner av samme type motiv i juleheftet ved siden av kunstnernes malte vårfremstillinger.

Hva så med de mulige bildelesinger av «svart elv i hvit snø»? Motivets betydning ligger knapt i motivelementene, for de er så fylt av mulige konnotasjoner til årstidssveksling, livssyklus, kjærlighet, erotikk, fruktbarhet osv., og dermed også til sin motsetning, forgjengelighet, død og tap. Mitt forslag er at «Vaarbrud» som motivtype kan sees som et

slags prisme som samler tidens naturfølelse i ett bilde. Motivets sentrale betydning hos Wilse og hans samtid er trolig at det sier «alt» – og dermed ingenting – omtrent som fotografiet selv. Og det er kanskje nettopp derfor Wilse stadig vender tilbake til motivet. I kapittel 2 drøftet jeg det kontingente i fotografiets estetiske ubestemthet som en mulighet for å repetere opptak i et spill som kan gi en slumpartet signifikasjon (side 57–58). Et annet aspekt ved denne type øyeblikksfotografiske kontingens er fotograferingshandlingen som en omgang med naturen, og gjennom kameraaktivitet og opptak en berøring med naturens mysterier.

Da er det kanskje like viktig at denne signifikasjonen av naturfølelse aldri kan bli helt bestemt. Det er alltid en rest av det ubestemte tilbake. Hvis man kunne tenke seg at man la kopier av de mange hundre variantene av svart elv i hvit snø ved siden av hverandre, så ville man se noen hundre fotografier som var like, men likevel ulike. Er det da naturens mysterier vi ser illustrert? Alltid lik seg selv og alltid ulik? Eller er det en søking i fotografiets mysterier vi illustrerer, spenningen mellom de to meningsdimensjoner, mellom det estetisk ubeviste, dets objektive indifferens på den ene siden – og en bestemt signifikasjon, et «bilde», på den andre siden?

Vidden

Interessen for forholdet mellom Wilses natursyn og hans fotografi er ikke bare begrunnet i alle disse motivgjentakelsene, men også i at Wilse utvikler denne tilnærmingen på nye motivområder der han ikke har like opplagte forbilder i maleriet. Mens hans genrefotografi når sitt høydepunkt i 1910, og deretter fades ut av hans produksjon (i det minste frem til det tas opp igjen, men da i en ny form på 1930-tallet), så utvikles Wilses naturfotografi.²³² Det gjør det på flere måter, særlig i videreutviklingen av øyeblikksfotografiet, som vi skal se kort på i neste og siste kapittel.

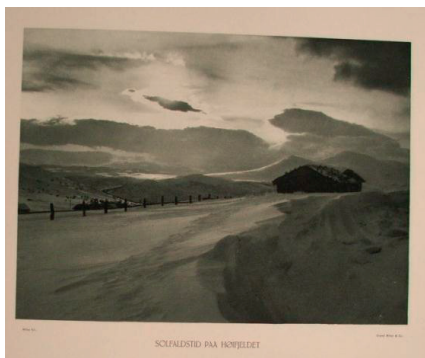
Det viktigste nye motivområdet er det østnorske høyfjellet i sommerdrakt. Forfatteren Theodor Caspari var en iherdig anfører for en «Østlandsreisning!», som skulle fremme kjærligheten til den:

idylliske skog og dalnatur, hvor norsk naturfølelse først vaaknet tillive, til Dovre- og Rondefjeldenes særpregede huldrenatur og til Østlandets største og mest egenartede naturherlighet: de store østenfjeldske høifjeldsvidder (Caspari 1926, forordet).

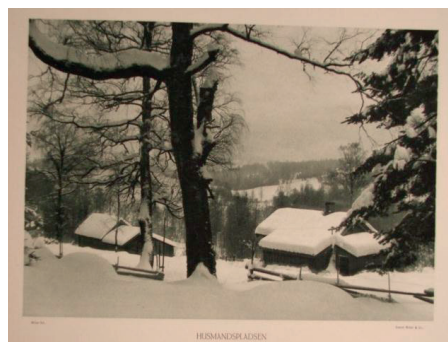
²³² Også Wilses genrefotografi utvikles i mellomkrigstiden på samme måte som hos andre fotografer, men denne utviklingen oppleves som å handle om et nytt og mer ideologisk genrefotografi. Wilses naturfotografi utvikler seg videre på 1910-tallet (for øvrig en periode der det ikke skjer mer med genrefotografiet) mer konsistent med det utgangspunktet som drøftes her. Wilse er slik en sann naturromantiker – og en fotografisk vitalist.



AKERSELVEN



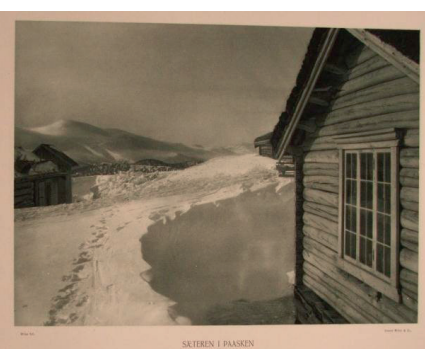
SOLFALDSTID PAA HØIFELDET



HUSMANDSPLADSEN



ALLEEN



SÆTEREN I PAASKEN

Ovenfor er gjengitt seks av Wilses fotografiske trykk i *Norsk Natur. Vinter* (1913), en mappe med 12 plansjer i fotogravyr gjort av Kirste og Sieberth, og med Mittet & Co Kunstforlag, Kristiania, som forlegger. Titlene er *Akerselven*, *Solfaldstid paa Høifeldet*, *Husmandspladsen*, *Alleen*, *Høifjeld*, *Sæteren i Paasken*. «Vi er sikre paa at disse billeder, der er et skjønnsomt utvalg af de forskjelligeste motiver fra fjeld og dal og kyst, i stor udstrekning vil blive benyttede til indramning, da de ved sin helt igjennem fine udførelse vil gjøre sig fult gjeldne ved siden af den bedste kunst.», skrev Aftenposten 21. desember 1913.

Caspari legitimerer interessen for den østlandske naturen med at det er her norsk naturfølelse først våknet.²³³ Dette er urfølelsen, utspringet, selve kilden for norsk naturfølelse, og dermed også sentralt for norsk identitet. Og mest hellig for Caspari er naturen som ligger mellom og binder sammen de østnorske skoger og de høye tinder, «Østlandets største og mest egenartede naturherlighet»: Vidden.

I ettertid er det lett å oppfatte det som et slags naturskjema for måtehold, verken høyt eller lavt. Men leser man Caspari, så sanser man raskt at styrken i følelsene er omvendt proporsjonal med dramatikken i dette landskapet. Som utgangspunkt for bilder, mangler det helt potensial for dramatik. Wilse kaster seg imidlertid over dette, og forsøker å lage de fotografiske bildefremstillingene av motivet. Ett resultat blir det fotografiske kunstheftet *Vidden* (1921?).

Det er en liten gåte i forholdet mellom denne naturtypens tilsynelatende mangel på dramatik og de intense følelser knyttet til de samme landskapstyper. Denne intense omgangen med vinter, vinterfjell og våren (og etter hvert østnorske sommerfjell synes å unngå (og i Casparis ord til og med distansere seg fra) vestlandsfjordene. Den har også en forsiktig omgang med det høyeste, ville, og omgår i noen grad det sublimе og overveldende som Flintoe, Carpelan og andre skildrer i ord og bilder fra den første oppdagelsen av fjellet (Messel 2008). Romantikkens sublimе sjøkk er ikke tema her, der det handler om en annen naturfølelse, som gjerne nevner Nansen, men heller ikke forankrer sin vinterfølelse i ekstreme polarhelter. Caspari priser gjerne det egentlige høyfjell, Jotunheimen og Rondane, men taler enda mer gjerne om «Vidden». Og Wilses *Rondane* viser forrevne fjelltopper (se siste kapittel), men det fremstår samtidig på en merkelig måte som en internalisert natur. På en litt annen måte kan vinterbildene i *Norske Vinterbilleder* og *Norsk Natur* sees som å peke i samme retning. Det synes å være et slags sammenfall mellom flere elementer her i dette som kan sees som et skifte fra romantikkens sublimе prospekter i vestlandsfjordene til østlandsnaturens og en dyrking av parkmessige motiver og isolerte naturelementer i en form for inderlig naturfølelse som finner uttrykk i vitalistisk diktning og i Wilses nye naturfotografi.

Norsk naturfotografi rundt århundreskiftet er karakterisert av et slags skifte fra spektakulære vestlandske fjordprospekter til østlandsnaturens rolige motiver.

²³³ Caspari har noen skikkelige kraftsatser i et forord som maner til en østlandsreisning med front mot vestlandets natur, han trekker sågar frem en «en representativ stavangermand» som «fornylig uttrykte sig: han var glad ved at komme hjem igjen til Vestlandet fra de østlandske 'juletrærne'». Derfor altså en «Østlandsreisning!», som er «saavist betimelig nok».(Caspari 1926). Det er synd Caspari-biografen Haldis Buer Stamnes ikke tar opp temaet i den nye biografien, men Stamnes mener kanskje dette er et utslag av Casparis kjente polemiske side (Stamnes 1912).

Vestlandsmotivene forsvinner naturligvis ikke, de er for lengst etablert som noen av nasjonens viktigste nasjonale naturmotiver. Dette handler likevel om noe mer enn en utfylling eller komplementering. Det er noe mer, en kvalitativ forskjell, som kommer nesten aggressivt til uttrykk i Casparis «østlandsreise» og hans fremheving av den rolige vidden og blåner i opposisjon til den vestlandske ville natur. Fotografisk er dette uttrykt i et skifte fra Knud Knudsens spektakulære fjord møter fjell-motiver (se kapittel 1), til det nye naturfotografiets billedmessige, piktorialistiske – og vitalistiske – dyrking av parkmessige motiver og isolerte naturelementer og -opplevelser.

«Vidden» som landskap er karakterisert av avrundede linjer, og mangler vestlandets dramatiske konfrontasjoner mellom vertikale og horisontale linjer. Wilses bildeløsninger synes å gå rett på problemet, og negativarkivet er fylt med bilder som for en betrakter i dag var tilsynelatende tilfeldige eller ikke helt vellykkede motiver. Forgrunnen er oftest dominert av et tre, eventuelt noen busker eller lyng, mens bildets mellomgrunn gjerne fremstår både stor og tom, og bakgrunnen kan ha antydning til en åsrygg eller fjell i horisontlinjen. Tittelen er oftest *Høifjeld*, i blant *Vidden* eller *Hardangervidda*.

Noe av det som pirrer nysgjerrigheten, er at dette neppe bare skal sees som den profesjonelle fotografens forsøk på å imøtekomme et ny tids behov for bilder og nye bildeløsninger, selv om dette naturligvis er et moment. Dette har vært et behov hos Wils selv. Motivjakten henger sammen med en ny naturfølelse. Det synes å være en overføring her fra naturflanørens behandling av den bynære naturen og til forsøkene på å dyrke frem nye bildesyntakser for en østlandsnatur karakterisert av runde åser og manglende kontraster. Gjenoppdagelsen av Asbjørnsen og Moes østlandslandskaper er som en skaping av en ny naturfølelse, karakterisert av en ny naturfølsomhet. Wilses intense naturdyrking, hans fotografiske repetisjoner og hans anvisninger for en *fotografisk* fremelsking av en ny visuell følsomhet, peker, ikke på Asbjørnsens romantikk tror jeg, men på en form for modernisering i hjertet av vitalismen. Casparis ønske om å vende interessen fra den mer spektakulære vestlandsnaturen til mildere østlandske fjellvidder skal trolig sees som beslektet med det samme natursyn som kommer til uttrykk i Wilses fotografi, der det ikke lenger er det spektakulære og sublime som er hovedsaken, men snarere det motsatte. Vassendens forslag om at romantikken er karakterisert av transcens, av overskridelse, mens vitalismen er karakterisert av immanens, av en form for introversjon, kan kanskje være en grov karakteristikk av dette skiftet i fotografi og naturfølelse (Vassenden 2012:146).



Hardangerjøkelen mod nord

Wilse Foto.

Hardangerjøkelen mod nord, postkort. Tilhører en serie kort laget for og merket «Bergensbanen» på baksiden. Opptaket (NF.W 08951) gjort 29.mai 1908 på 16 x 21 cm glassnegativ. Motivet er også brukt på noteheftet *Fra Vidden!* med tekst av Nils Collett-Vogt og musikk av Karl Vik. Som «melodrama» kan antyde, er det i dette syngestykke mer dramatisk i møte mellom menneske og natur. Norsk Folkemuseum.



Det vi ser, er forsøk på å finne de rette «bildeformler» for et landskap uten de store kontraster, der det som eventuelt fremstår som meningsløst kan forklares med skiftende bildekonsvensjoner, og der repetisjonene kan tolkes som at fotografen strevde med å perfektionere en ny motivtype. Selve motivet «Vidden» i Wilses arkiv ble tatt opp i kapittel 2, der jeg foreslo at det er mulig å lese disse repetisjonene som et estetisk særtrekk ved fotografiet: Det er fotografiets objektive indifferens som tillater fotografen å gjøre en reproduksjon av «anything whatever». En mulighet i fotografiet er å ta et bilde for deretter å



Noe av det fascinerende ved Wilses forsøk på å fotografere «Vidden» er kollisjonen mellom store følelser og motivets mangel på dramatik. Opptaket til motivet *Hardangervidden* ble gjort i 1914 på glassnegativ 16 x 21 cm. Sølvgelatin 16 x 21 cm i ramme. Norsk Folkemuseum.

se på bildet – i en potensielt endeløs prosess som kan ha som mål å skape mening ut av det meningsløse, eller «tvinge» frem en signifikasjon.

De fotografiske «vaarbrud»-bildene minner om dette, og de gir også kameraet som et slags verktøy for å dyrke en visuell følsomhet, en slags fotografisk naturpoesi. I denne drøftingen av fotografiets to meningsdimensjoner trakk jeg også inn det imaginære. Omgangen med naturen så vel som fotografiets mysterier i Wilses mange hundre opptak av svart elv i hvit snø kan sammenfattes med de to siste linjene i Bulls kjente dikt: «Aa kunde min stemning gi dig / et dikt, som aldri før.» Overført på fotografiet er dette ikke bare en bønn om et lykkekast, en lykkelig motivløsning, det er også fotografen som prøver å overføre den stemning han føler seg hensatt i tilbake til det fotografiske bildet. Det kunne også passet som overskrift på Wilses repeterende bearbeiding av en lang rekke andre naturmotiver. Men jeg tror verken Bull eller Wilse mente dette bokstavelig. Begge var nok minst like opptatt av

følelsen, av den fotografiske og poetiske praksis, som av piken, bjørken, diktet eller bildet. Mens Wilses andre motivområder – som genremotivene – utvikles, opparbeides og fullføres, så blir Wilse aldri ferdig med naturmotivene. Dette minner også om noe den kjente presse- og naturfotografen Johan Brun ofte sier (og som mange fotografer har sagt): Jeg har ennå til gode å ta mitt beste bilde!

Det er mulig å se Wilses repetisjoner av motiv «Vaarbrud» og «Vidden» mer konkret som et spill med fotografiets to meningsdimensjoner, som et spill der naturens mysterier forsøkes synliggjort i fotografiets flate, ubestemt, men likevel som en mulighet, som noe som er der. En slik tolkning kan synes overspent, men ikke så usannsynlig, gitt den intensitet som naturdyrkingen i tiden kunne ha. I så fall kunne de serielle bearbeidingene av motiver som «Vaarbrud» eller «Vidden» sees som å utspille seg i spenningen mellom det estetisk ubevisste i fotografiet og en bevisst fotografisk signifikasjon. Fotografens strategi kan leses som et spill med de to meningsdimensjonene; noe kan komme til syne, repetisjonene kan tilfeldig avsløre noe eller ved gjentakelser nå større klarhet.

Men disse to linjene av Bull – og Wilses fotografiske naturflanerier – åpner også en annen mulighet. Kanskje skal ikke Wilses gjentatte bearbeidinger av motiver som «Vaarbrud» og «Høifjeld» og «Vidden» sees som (eller i det minste ikke bare) som noe som skal ende i en signifikasjon, i en definitiv motivformulering. Kanskje det kan sees som noe som ikke skal avklares? Som påpekt i kapittel 2, er Kants reflekterende dom karakterisert ved å være ubestemt: «infinity or freedom of play is the very basis of the judgement» (Osborne 2000: 31). I henhold til dette vil bildets symbolisering i *Høifjeld* som resultat av et «spill» ikke være endelig, men snarere stå i et grunnleggende ubestemt eller usikkert forhold til fotografiets analoge nivå eller ubestemte estetisk-indeksikale meningsdimensjon. Det lar seg ikke løse – og det var ikke det viktigste for Wilse heller. Kanskje vi skal se denne siden av Wilses naturfotografi som en form for fotografisk vitalisme som dyrker mysteriet i naturen gjennom mysteriet i fotografiet. Det er en spekulativ tolkning, men den har en viss støtte i at Wilse ikke velger blant disse motivene: Han kopierer alle og kleber dem inn i sine salgsalbum der man kan bla seg gjennom mange sider med ulike varianter av «svart elv i hvit snø».

Wilses *Vaarbrud* kom som vi så på trykk nær sagt alle steder og i stort omfang. Også videreutviklingen (slik det her er tolket) i form av motiver som *Høifjeld* eller *Vidden* kommer på trykk, først som kunstbilag til enkelte av Norgesheftene. Det vakreste uttrykket får disse motivene i Wilses fotografiske kunstmapper, *Norsk Natur* (1910) og særlig *Norsk Natur. Vinter* (1913), der disse motivene er nydelig fremstilt i fotogravyr (se illustrasjon side 285). I disse kunsttrykkene fremstår bildene ikke like hjelpeløse som fremstilt



De seks første motivene (av 11) i Wilses utgivelse *Vidden* ca 1920. I Wilses korte tekst «Fotografi, natur og kunst» peker han på detaljene i naturen, som «.. grupper av siv, et trø, et litet bækkedraf, en vandpyt, en vakker skyformasjon», for at ungdommen skal lære seg å søke naturens mysterier i det små (Wilse 1914). Wilses direkte og tilsynelatende naive forsøk på å fremstille «Vidden», skal trolig kunne leses som en intens «drukning» i natur.

ovenfor. I et vakkert trykk blir hele fotografiets flate ren materialitet på en måte som kan sies å gjør dets analoge side taktilt synlig, nesten som et haptisk bilde. Enkelte av de fotografiske kunsttrykk som ble dyrket og perfektionert på denne tiden, gir illusjonen av at fotografiet har en materialitet, og følgelig har en «natur» eller virkelighet. Omkring 1921 kommer Wilses lille fotobok, *Vidden*, som rendyrker denne motivtypen i 11 bilder (se illustrasjon side 291).

Noe ved Wilses fotografiske omgang med naturen kan minne om de erfaringer som mange har opplevd når de første gang kjøpte seg et speilreflekskamera (en gang analogt, nå digitalt) og begynte å se seg rundt og forsøke å få naturen i tale, det vil si få den til å «bety» gjennom fotografiske bilder. Det er hver gang et forsøk på å «gjenoppfinne» fotografi, og de fleste av oss kommer ikke særlig langt. I introduksjonen drøftet jeg Knudsens fotografiske bergstudier basert på våtplateteknologien. I forhold til Knud Knudsen representerer Wilse en form for «nyooppdagelse» og modernisering av det fotografiske, basert på den hurtige tørrplaten og andre teknologiske forbedringer, og like viktig, andre kulturelle forestillinger både om hva natur var og om hva fotografiet kunne være. Knudsen og Wilse er i dette som to store fotografer svært like, men representerer samtidig to helt forskjellige former for fotografi. Wilses tilnærming innvarsler et moderne fotografi, som øyeblikksfotografi mer beslektet med mellomkrigstidens moderne Leica- eller småbildefotografi enn med Knudsens, til tider «modernistiske» bergstudier som jeg drøftet i kapittel 1.

10 «LEVENDE BILDER»

ANIMERING AV DET FOTOGRAFISKE BILDET

Mye svinger rundt 1910, det året Wilse for alvor starter med sine lysbildeforedrag. Året representerer på flere måter både et høydepunkt og et vendepunkt. En intensiv satsing på fotografiske bøker under eget navn synes foreløpig å ende med lanseringen av Lofotboken dette året. Det er også denne vinteren Wilse gjør filmopptak til det som skulle ha blitt norsk filmindustriens første storfilm. 1910 er dessuten året da Wilse tar en rekke av sine mest kjente genrefotografier, som *Siste Reis*, *Slåttekaren*, *Graveren*, *Fader Tid*. Dette er også året da Wilse møter og reiser sammen noen uker med en annen stor arkivbygger, Albert Kahn, skaperen av *Les Archives de la Planète* (Planetens arkiver) i Paris, som i fargelysbilder og film skulle dokumentere jordens overflate slik den så ut ved inngangen til det 20. århundre (Bjorli og Jakobsen 2011).²³⁴ 1910 er også året da Wilse starter sin karriere som produsent og fremfører av lysbildeshow, eller lysbildeforedrag, som han selv kaller det. Wilse holder denne høsten sine første lysbildeforedrag i København, en by han de neste årene skal gjeste jevnlig. Gjennombruddet skjer imidlertid først noen år senere, og det skal gjøre Wilse til en norsk og skandinavisk fotografisk superstjerne.

Denne korte gjennomgangen av 1910-begivenheter demonstrerer også Wilses arbeidskapasitet. Den kan likevel ikke ha vært ubegrenset, og det kan være en sammenheng mellom en nedtrapping av boksatsingen og en begynnende lysbildeshow-karriere. Men det kan også tenkes andre og mer interessante grunner. Det ene jeg ønsker å drøfte her, er muligheten for at lysbildeforedraget, slik Wilse utviklet det, på noen måter innebar å løfte den fotografiske fortellingen videre langs de samme utviklingslinjer som vi her har fulgt fra eksperimenter med genrebildeformularer, øyeblikksbildet og videre til boksidenes montasjer, ofte med filmen som referanse. I dette kapitlet skal jeg vise hvordan Wilse forvandler lysbildeforedraget til en ny og selvstendig mediegenre som i ytterkanten av både fotografi og film i det stille lever og videreutvikles gjennom hele 1900-tallet.

²³⁴ Wilse er guide for Albert Kahn og hans fotograf på en to ukers rundtur i Sør-Norge i september 1910. Reisen er for den franske bankieren Kahn dels en forretningsreise der han inspiserer de enorme franske investeringene i Norsk Hydro på Rjukan. Samtidig er det også en fornøylesreise der Kahn med sin fotograf Auguste Leon eksperimenterer med opptak på fargelysbilder (autokrom) og stereofotografier til det som fra 1912 skal bli *Les Archives de la Planète* (Bjorli og Jakobsen 2011).

Den andre grunnen til å behandle Wilses lysbildeforedrag innenfor denne avhandlingens ramme, er at disse ga den fotografiske fortelleren Wilse en egen scene. Lysbildeforedragene er der Wilse trolig ser seg selv best realisert. Hans stemme og personlighet er en del av en bildevisning, der han selv har full kontroll, uten forleggere, bilderedaktører og forfatteres innblanding. Fotografen, som ellers ofte er en fraværende signatur på bildet, er i lysbildeforedraget tilstedeværende og synlig. Man får følelsen av at disse aspektene har tiltalt Wilse veldig. Fotografen fikk her publikums direkte respons på sine bilder, i en setting han selv styrte, i en tid som hungret etter og syntes besatt av bevegende og bevegelige bilder. Det er mulig at ingen annen norsk fotograf har opplevd slik respons på visning av egne bilder som Wilse opplevde på sine lysbildeforedrag.

I tillegg er det et viktig moment at det er Wilses lysbildeforedrag som gjør ham virkelig kjent. Det bidrar slik til å åpne samtidens blikk, ikke bare for hans fotografi, som ut fra Wilses dominans på trykk må ha vært godt kjent, men kanskje i en videre forstand for fotografiets gjennomslag og betydning i disse årene før første verdenskrig. Wilse blir større, og trolig større enn noen fotograf før eller siden har vært i Norge. I siste kapittel skal jeg drøfte et forslag til hvorfor det måtte bli slik.

Kilder

Vi har ikke bevart Wilses lysbildeforedrag i form av bilde- eller tekstmanus. Derimot er det bevart mange av hans lysbilder, fortsatt i originale trebokser.²³⁵ Blant disse er det bevart lysbilder fra to av seriene (tema fra USA og Sverige), der bildevalg og rekkefølge fra begynnelsen trolig var fast. Disse er derfor nummererte, i motsetning til hans lysbilder med norske motiver, der Wilse kan ha sjonglert mer med bilder i forhold til sitt publikum, og trolig også gjenbrukte enkeltbilder fra foredrag til foredrag.²³⁶ Ved siden av bildene er en viktig kilde anmeldelser i pressen.²³⁷ Disse er iblant så beskrivende at man gjenkjenner enkeltbilder, og kan forestille seg sekvenser ut fra det bevarte lysbildemateriale. Anmeldelsene gir også et inntrykk av hvilket inntrykk bildene skapte hos publikum. En annen kilde er memoarboken *Norske landskap og norske menn* (1943). Boken beskrives i forordet som et forsøk på å nedtegne noen av de historier som Wilse har gitt gjennom sine lysbildeforedrag. Boken

²³⁵ Norsk teknisk Museum (NTM) har bevart mange av Wilses lysbilder som del av Dextrasamlingen. NTM viste høsten 2013 en utstilling om Wilses lysbilder: *Mitt Norge – Wilse*. Nasjonalmuseet for kunst har lysbilder etter Wilse som del av samlingen fra Robert Meyer.

²³⁶ De overleverte lysbildene representerer også summen av Wilses omfattende foredragsvirksomhet gjennom mer enn 30 år og nesten tusen foredrag

²³⁷ Jeg har av praktiske grunner brukt Aftenposten, der det historiske arkivet har vært tilgjengelig på nett. Det har vært opplevd som tilfredsstillende her, men trolig er det enda mer detaljerte referater fra bildevisninger i enkelte andre aviser.

beskriver også noen episoder fra Wilses egen lysbildeforedragsvirksomhet. Utover dette fremstår boken som en litt kryptisk kilde. I enkeltkapitler får man en idé om hvilke historier som kan ha fulgt lysbilder av for eksempel Fritz Thaulow, Albert Kahn og andre. Men dette kan også være eksempler på historier Wilse kunne ha fortalt (eller mer sjeldent fortalte), fordi avisreferatene ellers synes å vitne om en bildeflyt der kommentaren verken er påtrengende eller omfangsrik. Antall lysbilder per visning (140–150) antyder heller ikke mye rom for Wilses historier.

Vi mangler som nevnt lysbildeforedragene selv i form av bilde- og tekstmanus. I sum er det likevel et nokså rikt materiale, og jeg skal nedenfor forsøke å utnytte det til en drøfting av hva Wilse skapte i sine lysbildeforedrag.

«Levende Lysbilder»

Slik Friedrich Kittler påpeker i *Optical Media* (2010:149–152) bygger filmen teknologisk på kombinasjonen av lysbildeprosjeksjon, øyeblikksfotografi og stroboskopeffekten, det vil si øyets manglende evne til å skille 24 blunk i sekundet. Filmene er rett og slett en persepsjon av 16–25 øyeblikksfotografier, opptatt og vist i samme 1/25-delen av et sekund, projisert på et lerret. De første filmvisningene i Kristiania ble annonsert som «Levende Billeder» og «Billedrekker».

Teknikker for å projisere bilder var langt eldre enn både film og fotografi, men det teknologiske grunnlaget ble forbedret gjennom tilgang på elektrisitet som lyskilde, og gjennom forbedringer av lysbildefremvisere og pærer. Også lysbildeforedraget ble nå et populært medium for blanding av kunnskapsformidling og underholdning, og i disse tidlige årene er det en vekst og utvikling innen dette mediet som skjer parallelt med filmen. Mediene ble også blandet. I en gjennomgang av de tidlige polfarenes lysbilde- og filmforedrag rundt århundreskiftet, innfører filmhistorikeren Jan Anders Diesen begrepet foredragsfilmen (Diesen 2011:14–23). Men polarheltene tilhørte her en elite, og film var fortsatt lenge så sjelden at den var en attraksjon i seg selv. Derimot kastet andre aktører seg på lysbildeforedraget som et annet nytt visuelt medium egnet til å løfte nasjonens kunnskapsnivå. Det mediefeltet som dermed åpner seg, som spenner fra enkle illustrerte lysbildeforedrag til høyt utviklede medieforestillinger, er det skrevet lite om i norsk kulturhistorie.²³⁸ Dette er forståelig og rimelig. Filmene er det nye og viktige mediet ut fra alle kulturelle og økonomiske målestokker. Alle forbedringer av lyskilder (elektrisitet) og visningsapparater ga imidlertid

²³⁸ Unntaket er kortere tekster av filmhistorikere som Jan Anders Diesen og Gunnar Iversen, som har interessert seg for den tidlige filmens samfunnskontekst. I biografien om polareventyreren Eivind Astrup har Tom Bloch-Nakkerud skrevet om hans lysbildeforedrag på 1890-tallet (Bloch-Nakkerud 2011:156–163).

også nye og forbedrede muligheter for å vise fotografiske lysbilder. Det ga også lysbildeforedraget som en liten, men høyst levende subgenre mellom fotografiet og filmen i forsamlingsaler landet over gjennom hele 1900-tallet.²³⁹

Lysbildefilm i form av direkte positiv fargefilm fantes ikke den gang, om man ser bort fra autokromplaten som Brødrene Lumière lanserte i 1907. Denne var imidlertid kostbar og lite lysfølsom, hvilket særlig i begynnelsen ga lange eksponeringstider selv i solskinn. Det var dessuten vanskelig å skaffe en sterk nok lyskilde til å projisere den tette platen. Den ble derfor lite brukt utover en del velstående fotoamatører og enkelte, som botanikeren Hanna Resvoll Holmsen, som så en særlig vitenskapelig nytte i fargeopptaket. De fleste foredragsholdere måtte derfor få sine lysbilder fremstilt hos en fotograf, basert på forelegg i eksisterende fotografier eller tegninger, og til slutt eventuelt få de ferdige lysbildene håndkolorert. Det er bevart en del slike lysbildeplater i norske samlinger, i hovedsak landskap og natur og vitenskapelige illustrasjoner. I tillegg var kolorerte lysbilder også en salgsartikkel fra enkelte internasjonale leverandører, med de samme turistprospekter som ble tilbudt som trykte, kolorerte, fargeprospekter. Lysbilder ble tydeligvis brukt i et omfang nok til å gjøre en fremstilling av lysbilder til en spesialitet hos flere Kristiania-fotografer. Kristiania-fotografen Worm-Petersen var en kjent leverandør av lysbilder til vitenskapelig og populær bruk.²⁴⁰ Også Wilse reklamerer i sitt brevhode med fremstilling av lysbilder som en av sine spesialiteter.²⁴¹

Wilse og film

Som vi har sett, gjorde Wilse flere tidlige forsøk på små fortellinger i bilder, og jeg har også trukket frem et forsøk på en «fotonovelle», som mange år senere skal bli en vanlig form for å presentere filmer i ukeblader som en type stillfilm. Dette var i kapittel 8, der vi også så at Wilse eksperimenterte svært tidlig med film. Ifølge det korte (1 ½ side) kapittelet «Levende bilder» i *Norsk landskap og norske menn* (1943) kjøpte Wilse sitt første filmkamera allerede i 1903, et fransk Pathé-kamera.

De første filmopptak i Norge skal ha blitt gjort i Bergen i juli 1898 av den danske kinematografeieren Thomhov, og først i januar 1899 ble folk i Kristiania presentert for de første levende opptak fra hovedstaden.²⁴² På mer regulær basis ble lokal norsk aktualitetsfilm først mer vanlig etter 1905. Dette året ble også film tilgjengelig for større befolkningsgrupper.

²³⁹ En av grunnene til at lysbildenes historie er viet så lite oppmerksomhet, er trolig at fotohistorien som bildehistorie i stor grad basert på originalpositiver, mens det fotografiske bildets projeksjonshistorie ansees som å ende naturlig i film.

²⁴⁰ Norsk teknisk Museum har også bevart mange av Worm-Petersens lysbilder.

²⁴¹ Utformingen av Wilses brevpapir veksler gjennom karrieren. Min kilde her er ett brev fra Wilse datert 1910.

²⁴² Thomhov presenterte i 1898 bergenserne for opptak fra det vestlandske turnstevne (Iversen 2011:16).

Den første kinoen i Norge, «Kinematograf-Theateret» åpnet i Kristiania 1. november 1904.²⁴³ Veksten var voldsom, og innen årets utgang var fem kinoer i drift i hovedstaden. Norsk Kinematograf-Aktieselskap hadde i 1908 26 kinematograflokaler over hele landet og 235 ansatte. I de nye «kinoene» ble korte filmprogrammer vist til en betydelig lavere pris enn på varieté-teatrene, og film ble ut fra pris og tilgjengelighet et tilbud til langt større grupper. Programmene var fortsatt i hovedsak utenlandske produksjoner, men fra omkring 1905 synes produksjonen av norske aktualitetsfilmer å ta seg opp. Wilse produserte selv enkelte aktualitetsfilmer, men eksemplene han nevner er først fra 1913. Da tok han opp en film av en brann i Balholm, som han fikk solgt til en fransk distributør. Bakgrunnen var at Wilse hadde med seg filmkamera når han skulle dekke avdukingen av den tyske keiser Wilhelm II's folkegave, Fritjof-statuen på Vangsnes.²⁴⁴

Fra omkring 1907 fikk Norge et voksende antall fiksjonsfilmer, blant annet fra Danmark, mens en egen norsk fiksjonsfilmproduksjon først blir en realitet det neste tiåret. Wilse har også en parentes i tidlig norsk fiksjonsfilms historie. Norges første regissør, Halfdan Nobel Roede, produserte i årene 1911 til 1912 fire fiksjonsfilmer. Den første av disse, *Fattigdommens forbandelse*, skal ha vært skjemma av dårlig foto, og til sin neste film som skulle innspilles på Finse, engasjerte han derfor Wilse. Satsingen skal ha vakt stor oppmerksomhet i pressen, med intervjuer av direktør, regissør, fotograf og skuespillere. Dette skulle bli den første norske storfilmen, og emnet, vinter og den nyåpnede Bergensbanen, var velvalgt. Men noe gikk galt. Filmen ble aldri vist, og «Wilse svor på at det var første og siste gang han sveivet et filmkamera».²⁴⁵

Anekdoten antyder at det var noe galt med filmopptakene, som var Wilses ansvar, men det kan også ha vært andre uhell. Uavhengig av denne gjesterollen som filmfotograf, er det ikke noe som tyder på at Wilse egentlig satset alvorlig på film. Derimot er hans kunnskap og interesse for film interessant i forhold til utviklingen av Wilses fotografi. Dette gjelder ikke minst hans satsing innenfor det fotografiske medium der han kan sies å konkurrere med film

²⁴³ Første filmvisning i Norge skal ha vært brødrene Skladanowskys filmvisning på Cirkus-varietéen i Kristiania påsken 1896. Frem til 1904 ble folk kjent med filmen gjennom omreisende kinomaskinister som reiste rundt, leide lokale og viste film (Aas1999: 20–30).

²⁴⁴ Opptaket av brannen i Balholm ble ifølge Wilse solgt til en fransk distributør og senere vist i Berlin under tittelen «Keiser Wilhelm ved et svensk badested». Den andre var et opptak Wilse ikke daterer av fossen «De syv søstre» i Geiranger, tatt nedenfra fra båt og «så livaktig at en uvilkårlig hadde lyst til å trekke seg vekk» (Wilse 1943.: 104).

²⁴⁵ Aftenposten 24. januar 1942. Historien skal ha det til at Wilse glemte å ta hetten av objektivet. Det er lite sannsynlig at en erfaren fotograf som Wilse skal ha glemt dette gjennom de gjentatte opptakene som filmingen må ha krevd. På denne tiden var det fortsatt fotografer som eksponerte ved helt enkelt å fjerne og sette på igjen objektivdekslet. Anekdoten er gjengitt flere steder, blant annet av Leif Sinding i Kommunale Kinematografers Landsforbunds årbok i 1939. Dette er også kilden til danske Ove Brusendorff, som i sitt verk om filmens historie bruker historien til å gjøre narr av tidlig norsk filmproduksjon (Brusendorff 1941: 413–414).

direkte, nemlig hans boksatsing og ikke minst utviklingen av lysbildeprogrammene. Vi har allerede sett hvordan Wilse forsøkte seg på narrative serier som fotonovellen *Majas drøm* og hvordan han i bokprosjekter som *Bergensbanen og Lofoten og Lofotfisket* skapte «filmatiske» effekter (kapittel 8).

Wilses første lysbildeforedrag

Kristiania etter århundreskiftet var – som verden ellers i disse årene – besatt av visuelle opplevelser, spesielt filmen. Men i dette klimaet var også lysbildeforedraget som et medium for å kombinere folkeopplysning og underholdning svært viktig. Det er derfor ikke så merkelig at Wilse, med sin suksess med bilder på trykk og med egne bokutgivelser forsøker seg. Ifølge Wilse tapte for eksempel Roald Amundsen, som Wilse hjalp med pressebilder og lysbilder, store inntekter på ikke å sørge for ordentlige bilder og film fra sin Sydpolesekspedisjon (Wilse 1943:141).

Wilse oppgir å ha holdt sitt første lysbildeforedrag i november 1909 (Wilse 1943: 46). Dette var trolig på Den Norske Turistforenings ekstraordinære generalforsamling 3. november 1909, der Wilse ifølge Aftenpostens referat holdt en «livlig Skildring af en reise mellom Trondhjem og Nordkap, idet han spesielt betonedde alle de Mangler, som paa forskjellig Vis generede Turisttrafiken». Referatet gjengir detaljert flere slike fortredeligheter, før det avslutter med at Wilses «overordentlig vakre farvede Billeder» ble møtt med sterkt bifall (Aftenposten 1909-11-04). En drivkraft bak Wilses foredrag her kan være at han var oppriktig engasjert i tilrettelegging av turisttrafikken. Han var også et ivrig medlem av Den norske turistforening og senere medstifter av foreningen *Kjenn ditt land* (1920). Når det gjaldt Nordlandscruisene var Wilse ekspert etter å ha reist årlig med turistbåtene nordpå siden 1905, der han raskt skal ha overtatt styrmennenes ansvar som «opplysningsbyrå» for passasjerene (Wilse 1943: 9).

Wilses vei inn i lysbildeforedraget synes dermed å være den samme som mange andre foredragsholdere på denne tiden: Han var en mann med kunnskap og et budskap. Kunnskapen er i dette tilfellet Wilses erfaringsbaserte kunnskap om land og topografi, støttet av egne bilder fra utallige reiser på jakt etter fotografiske motiver. De ledsagende bildene var viktige, men var i prinsippet illustrasjoner til det saklige innhold i foredragsholderens fremlegging – i alle fall i Wilses første foredrag. Senere gjør imidlertid Wilse bildefortellingen til det styrende prinsipp. Ideen må ha kommet nokså brått. Som vi har sett ovenfor, var 1910 et travelt år for Wilse, med fotografering i Finnmark og Lofoten om vinteren og våren for boken *Lofoten og Lofotfisket*, mens han i august og september var fører for Albert Kahns fotografiske

ekspedisjon i Norge. Men allerede i november 1910 er han i København og holder lysbildefremvisning med «farvelagte lysbilleder fra Jotunheimen og Nogle av vestlandets Fjorde» (Aftenposten 1910-11-23). Konseptet er ifølge denne lille notisen tilsynelatende snudd på hodet i forholdet mellom tale og bilde. Visningen, programsammensetningen og trolig også presentasjonen bygger fortsatt på Wilses kunnskap om det turistmessig interessante, om turistruter, spektakulære landskap og geografiske kunnskaper, men det er presentasjonen av en rekke bilder i en spektakulær lysbildevisning som er fremvisningens kjerne. Bildefortellingen er gjort til attraksjon.

I Wilses egen gjenfortelling kommer suksessen raskt. I kapittelet «Foredrag» i *Norsk landskap og norske menn* oppgir Wilse at han i løpet av 1910 holder flere foredrag i Kristiania og allerede denne høsten har sitt store gjennombrudd i København.²⁴⁶ Her holder han først foredrag i Studenterforeningens lillesal. Da denne ble overfylt, leide Wilse den store sal neste kveld. Da denne også ble overfylt to kvelder på rad, leide Wilse så Odd Fellow-paléets store sal som ifølge Wilse skulle være Københavns største sal. Her holdt Wilse foredragene *Jotunheimen til Vestlandets fjorder, Nordland – Spitsbergen og Den norske vinter*.

I virkeligheten kom suksessen ikke så raskt. Det er trolig riktig at han holdt flere foredrag i Kristiania 1910, ellers ville han neppe våget seg direkte på publikum i København samme høst, slik vi ovenfor har sett at han gjorde. Ifølge to notiser i Aftenposten opplever Wilse også en god mottakelse i København høsten 1910.²⁴⁷ Men for øvrig synes Wilses fortelling å blande begivenhetene høsten 1910 og januar 1914, da han, som vi skal se nedenfor, opplever et virkelig forbløffende gjennombrudd i København. For frem til 1914 er Wilses lysbildevisninger ingen ubetinget suksess, i alle fall ikke i Norge. Fra et intervju i 1914 fremgår det at Wilse, trolig i 1910 eller 1911, taper store penger på to annonserte lysbildefremvisninger i Kristiania, og deretter bestemmer seg for å gi opp Kristiania-publikummet fullstendig:

«Vi spurte hr. Wilse om han vilde holde de samme foredrag her, da det var to aar siden han blev spurt om det samme. Han holdt da et foredrag i Turnhallen, som han tabte 124 kr paa, og et i Calmeyergadens missionshus som han tabte 148 kr paa. Saa han var kureret for at vise billederne offentlig frem her hjemme» (Aftenposten 6. februar 1914).

²⁴⁶ «Da jeg hadde holdt en del foredrag i Oslo, fikk jeg idéen å dra til Danmark og ordnet meg med et konsertbyrå i København.» (Wilse 1943:49).

²⁴⁷ Aftenposten 23. og 26. november 1910.

Selv i en tid da projiserte bilder fortsatt hadde en stor attraksjonsverdi, var det neppe opplagt at publikum ville betale for å se en fotograf vise sine bilder, selv om de var aldri så vakre. Men mottakelsen i København var i følge Wilse selv allerede i 1910 god nok til at han de neste årene skal ha returnert hver høst i flere år (Witse 1943: 49–50). Det er sannsynlig at Wilse i disse årene mellom 1910 og 1913 utvikler og forfiner sitt lysbildeprogram.

«Berømtheden er Wilse.»²⁴⁸

For uansett hvor god mottakelsen i København var i 1910, og uansett hvor trofast hans danske publikum er: Det store gjennombruddet skjer i København i januar 1914. Da er Wilse igjen i København med sine lysbildeshow, og denne gang til virkelig begeistret omtale i danske og norske aviser. Den brede dekningen gir også et bedre bilde av Witses program. Hver lysbildeviisning består av 140 fargelagte lysbilder og avsluttes med en «kinematografserie», som Wilse har lånt fra firmaet Nerlien. Det opplyses ikke hva slags filmer det er snakk om, men Wilse nevner at han i tillegg viser en aktualitetsfilm, en «Fram-film» av Oscar Mathiesens siste skøytelep på Frogner. Wilse holder denne gang fire forskjellige foredrag, men det fremgår ikke om han da samtidig varierer filmprogrammet.²⁴⁹ De tre lysbildeprogrammene som Wilse viste i København var *Vestlandet med overgangene fra Østlandet, Nordland og Spitsbergen* og *Norsk vinter*. På grunn av suksessen improviserte Wilse frem et fjerde program som en kombinasjon av nordlandsforedraget og *Norsk vinter* (Aftenposten 1914-02.06).

I Witses kombinasjon av lysbildeprogram og film, er avslutningene med ulike serier av korte filmer trolig tatt med for å sikre publikumsopplutningen: visninger av aktualitetsfilm var fortsatt en publikumsattraksjon. Aftenpostens omtale og lange sitater fra dansk presse nevner imidlertid ikke filmene, det som fremstår som den store overraskelsen er *lysbildene*. Den danske reiselivsskribenten C.C. Clausen siteres i Aftenposten fra en artikkel i Politikens søndagsutgave der han skriver at:

Hr. Wilse kom herved for at vise lysbilleder fra Norge. Han leiede byens største sal og leiede den ikke for en aften, men for tre. Det syntes mer end voveligt tre aftener i et mægtig lokale til nogle lysbilleder i en tid, da vi er forvænte med levende billeder. Og saa hendte der det, at Hr. Wilse ikke blot fyldte salen, men til det tredje foredrag var hele salen udsolgt tidlig paa dagen, saa han maatte gjentage det for endnu en fyldt sal. Norsk vinter har ikke havt nogen mer

²⁴⁸ Aftenposten 4. mars 1914.

²⁴⁹ Wilse i intervju med Aftenposten 6. februar 1914.

virkningsfull reklame. Og vi har endda betalt nordmændenes reklame gjennom vor entré (...) Ingen har gjort sig det til livsmaal at gjennomfotografere vort land, saadan som den norske fotograf har gjort det (...). Og mellem det som findes her, er der ikke den udsøgte kunst, den gjennomførthed, som der var over Wilses norske lysbillede, hvor saa godt som hvert lysbillede, var som det skulde være (Aftenposten 10.02.1914).

Aftenposten avslutter med at «dette er sterke ord, men ikke for sterke, og vi citerer dem, fordi vi synes det er sundt at yde en mands arbeide den anerkjendelse, som det ofte i hans hjemland kan være skralt med» (Aftenposten 10.02.1914). En måned senere heter det at:

Fotograf Wilse har gjort det kunststykke at samle gang paa gang en fuld sal i Kjøbenhavn af det glade danske publikum – til stor forbauselse for kjøbenhavnske blade. Og de samme blade har skrevet artikler om, at Danmark maa faa en fotograf som Wilse (Aftenposten 7. mars 1914).

Witse utkonkurrerer altså i denne settingen filmen med sitt lysbildeshow. Det ser også ut fra senere presseomtaler (der film aldri er nevnt) som om Wilse senere dropper å avslutte med film og herfra lar lysbildeprogrammet stå på egne ben. Vi skal nedenfor se nærmere på hva ved Wilses lysbildeprogram som i konkurranse med filmen kunne fange det store publikums oppmerksomhet, men først skal vi beskrive Wilses gjennombrudd nøyere.

Witse kommer altså hjem til Kristiania som en berømt, godt hjulpet av dansk og norsk pressdekning av sine lysbildeshow. I et intervju forteller han om suksessen, og oppgir at han til høsten skal holde lysbildeforedrag både i Sverige og England. På spørsmål fra Aftenposten om ikke også Kristiania skal få oppleve de samme fordrag, ettersom det var to år siden forrige gang, svarer Wilse benektende og viser til at han gikk med store økonomiske tap forrige gang. I stedet opplyser Wilse at han akter å satse til høsten med sine lysbilder både i Sverige og England (Aftenposten 6. februar 1914).

Men Wilse griper naturligvis sjansen, og allerede fjerde mars annonserer Aftenposten det første foredraget under overskriften «Deilige Hardanger»:

Der vil paa fredag blive givet Kristiania en sjelden leilighed til at bedømme en af sine nyeste berømtheder. Nyeste, forsaavidt som den eklatante fastslaaelsen av berømmelsen paany er sket for ikke længe siden.

Berømt heden er Wilse. Vi har i notiser, artikler og citater givet vore læsere et lidet begrep om, i hvor høi grad han var i stand til at begeistre kjøbenhavnerne. Man kan trygt gaa ud fra at ikke mange norske gjør ham det efter.

Ret naturlig er man efter hans gjenkomst blevet lidt nysgjerrig etter at se det vidunderlige som kan samle et publikum, der er saa passe forvænt med underholdning som det kjøbenhavnske. Og forespørgsler og opfordringer fra forskjellig hold har da bestemt fotograf Wilse til at holde et lysbilledforedrag paa fredag aften kl. 8 i Brødrene Hals' koncertsal. Han viser en af sine smukkeste og morsomste serier: Deilige Hardanger.

Wilse vil sikkert ha fuldt hus, og det skal blive spændende at se, om han formaar at aflokke sine bysbørn nogle procent af det bifald, han er saa forvænt med andetsteds (Aftenposten 04.03.1914).

Aftenposten følger opp med begeistret anmeldelse av denne første lysbildevisningen: «De, som var tilstede i Br. Hals' sal igaaftes – og det var saa mange, som der kunde komme ind – vil forstaa den lykke, som hr. Wilse har gjort udenlands med sine Norgesbilleder» (Aftenposten 7. mars 1914). Men det stopper ikke der. Wilses suksess og gjennombrudd er tydeligvis så uttrykkelig at selv *Stortingets* medlemmer må ta del i suksessen. Dette skjedde allerede 19. mars:

I stortingets forsamlingslokal tog fotograf Wilse igaar eftermiddag en talrig del af stortingets medlemmer med paa en ferd fra Trondhjem langs Nord-Norges kyst til Spitsbergen. De vakre lysbilleder vakte stor interesse og storthingspræsident Løvland takkede tilslut hr. Wilse (Aftenposten 20. mars 1914).

Også i mars året etter holder Wilse en ny visning for Stortinget, i kjølvannet av visninger av nye lysbildeshow i København.²⁵⁰ Men resten av våren og sommeren 1914 blir det en pause i lysbildeforedragene, trolig som Wilse selv oppgir i et intervju, på grunn av forberedelsene til Jubileumsutstillingen 1914, der en rekke av utstillere skal ha forstørrelser fra Wilse.²⁵¹

I oktober holder Wilse nye lysbildevisninger, først igjen *Deilige Hardanger* 6. oktober, og deretter *Nordland og Spitsbergen* 13. oktober, begge hos Brødrene Hals.²⁵²

²⁵⁰ Aftenposten 10.mars 1915: «Fotograf Wilse – holder i morgen, torsdag kl.16 i stortingets forsamlingsssal foredrag med lysbilleder. Foredraget omhandler reiserutene op Rjukan, Hardangervidda, Haugastøl, Finse, Gjeiteryggen ned Steinbergdalen til Aurland,og tilslut en tur paa Sognefjorden. Det er den samme reise, som har været behandlet i tre foredrag i Kjøbenhavn.» (Aftenposten 10. mars 1915).

²⁵¹ Opplyst av Wilse i intervju i Aftenposten 6. februar 1914.

²⁵² Forhåndsomtale og anmeldelser i Aftenposten 7., 10., og 13.oktober 1914.

I januar holder Wilse så to lysbildeforedrag for skolebarn i Calmeyergadens missionshus i Kristiania. Formålet er på samme tid å demonstrere lysbildenes betydning for geografiundervisning i skolen, og samtidig samle inn penger til innkjøp av lysbilder til skolebruk.²⁵³

I begynnelsen av mars er Wilse igjen i København, og holder visninger av *Vinter i Norge* (visningen anmeldt også i Aftenposten), muligens programmet *Sørlandet* og en serie med Rjukan, Hardangervidda og Sognefjorden.²⁵⁴ Etter hjemkomst fra København vises sistnevnte lysbildeprogram 11. mars for Stortinget i Stortingets forsamlingsal.²⁵⁵ Til høsten følger en ny omgang med visning av lysbildeshow i Kristiania, denne gangen med et nytt program som ifølge Aftenpostens nokså omfattende anmeldelse er produsert i løpet av sommeren og viser en fottur gjennom Dovre og Rondane.²⁵⁶ Følgende vinter reiser så Wilse på foredragsturné til USA, med sponning av «Amerikalinjen, Statsbanerne, Bergenske og Nordenfjeldske Dampskibsselskaber og af direktør Holte».²⁵⁷ Ved gjenkomsten i mai oppgir Wilse til Aftenposten å ha holdt 33 foredrag i USA, alle gratis. Turneens formål (foruten å skaffe fotograf Wilse sårt tiltrenge kjemikalier som han på grunn av krigen ikke fikk kjøpt fra Tyskland) var å reklamere for Norge som turistmål og som reiserute for amerikanske investorer i Russland (Wilse 1943: 53–67). En gang i 1915 eller 1916 holder Wilse også foredrag i Stockholm etter invitasjon fra Den norske forening i Sverige. Ifølge Wilse ble han også her møtt som en berømt: «Det ble holdt i Hotell Royal i Stockholm, hvor det, etter hva som ble meg fortalt, var møtt frem alt det som var av betydelige forretningsfolk, diplomater osv. Jeg så i ethvert fall den japanske sendemann der» (Op.Cit.: 53). Ifølge Wilse ble han som resultat av dette foredraget i Stockholm engasjert av Den svenske turistforeningen til å fotografere svensk lappland. Dette skjedde høsten 1916 og resulterte senere samme høst i premiere for lysbildeprogrammet *Svensk Lapland* i Turistforeningens høstmøte. Samme program hadde visning hos Brødrene Hals i januar 1917, før det i mars samme år ble vist på Videnskabsakademiet i Stockholm.²⁵⁸

I januar 1918 holder Wilse sitt Hardangervidde-foredrag (innbefattet en bred presentasjon av Norsk Hydros anlegg fra Møsvatn, via Rjukan til Porsgrunn) hos Brødrene Hals. 15. mars 1918 holder Wilse sin (sannsynligvis) første visning i Universitetets nye Aula. Dette er premieren på hans Amerikaforedrag som kombinerer en fortelling om hans

²⁵³ Aftenposten 26. 01. 1915.

²⁵⁴ Aftenposten 7. og 10. mars 1915.

²⁵⁵ Aftenposten 10. mars 1915.

²⁵⁶ Aftenposten 12. oktober 1915.

²⁵⁷ Aftenposten 9. mai 1916.

²⁵⁸ Aftenposten 27. januar og 13. mars 1917.

opplevelser i Amerika med en presentasjon av de amerikanske nasjonalparkene Yellowstone og Mt. Rainer. Wilse benytter anledningen til å fremme forslag om en norsk nasjonalpark, som han foreslår lagt til Hardangervidda. Aftenposten gir et bredt referat fra visningen, som ifølge avisen overværes av den amerikanske minister og hans militærattaché (Aftenposten 13. mars og 16. mars 1918).

Wilses viktigste foredrag synes å bli skapt i denne perioden mellom 1910–18, for øvrig for en stor del bygd på fotografier tatt frem til og med 1910. I København holdt han høsten 1910 i tillegg til Nordlandsforedraget også lysbildeshowet *Jotunheimen til Vestlandets fjorder og Den norske vinter* (Wilse 1943: 50, Aftenpostens notis nevner de to siste). *Deilige Hardanger* (i Aftenpostens forhåndsomtale presentert som et helt nytt lysbildeforedrag) er hans første visning i mars 1914 i hans fornyede forsøk på å erobre det norske markedet for sine lysbildeshow. Videre følger *Dovre og Rondane, Nordland og Spitsbergen*. I 1916 presenterer Wilse *Tur i svensk Lappland* og muligens *Sørlandet*, 1918 *Wilse i Amerika – Yellowstone og Mt. Rainier nasjonalparker og Hardangervidda* (med Telemark, Norsk Hydro). I de neste årene følger *Valdres – Lærdal, Med Stavangerfjord til Nordkap og Fjordene, Bergensbanen og Vestlandet, Oslo til Bergen langs kysten* (alt. *Kysten Oslo – Bergen*). Karrieren skal bli langvarig, og 1920-tallet synes fylt med foredragsvirksomhet. Wilse forteller selv med stolthet i boken *Norsk landskap og norske menn* om den status lysbildeforedragene ga ham i store lag av befolkningen (Wilse 1943: 48–49).²⁵⁹ Samlet skal Wilse ifølge egne opplysninger totalt ha holdt 498 betalte og 338 gratis foredrag (Op.Cit.: 46).²⁶⁰ Virksomheten får sågar en liten gjenoppvekkelse de første krigsårene når Wilse tar en ny runde med sine lysbilder, under tittelen *Minnes Du*. Wilse nedla også en stor innsats for bruk av lysbilder i skolen.²⁶¹

«Hvor er vi foran?»

«Hvor er vi foran?» lød den halvt vantro overskriften på en av Aftenpostens rapporter om Wilses store suksess i København i 1914. Avisen siterte kommentatorer i danske aviser som antydte at Danmark ikke hadde fotografer på høyde med Wilse. Noe liknende syntes den svenske turistforeningen å mene, når den i 1916 hentet Wilse for å fotografere under en

²⁵⁹ Wilse forteller for eksempel om møter med kvinner på landsbygda som har vært i Kristiania og sett hans lysbildeshow og siden for eksempel har samlet på alle postkort.

²⁶⁰ Wilse holdt flere foredrag etter dette, det siste omtalt i Aftenposten er i 1944, da var han 79 år.

²⁶¹ Om det ikke ble film, så ble det selvfølgelig en satsing på lysbilder til skolebruk, som Wilse både offentlig argumenterte for, donerte bilder til, solgte bilder til, og demonstrerte verdien av gjennom lysbildeforedrag for skolebarn. De som er gamle nok til å huske Statens Filmsentrals lysbilder på sveiverull, vet nå at Wilse har sin del av æren for å ha introdusert slike mirakelmaskiner i skolen!

ekspedisjon til Sveriges høyeste fjell Kebnekajse, og i etterkant ønsket Wilse velkommen til Stockholm for med et lysbildeprogram å vise hvor vakker svensk natur kan være.²⁶² Hva skilte Wilse fra sine skandinaviske kolleger? Var det rett og slett en norsk fotografisk landskapstradisjon som våre naboland ikke hadde maken til? Det kan godt være en del av forklaringen, for ifølge *Norsk fotohistorie* hadde de ikke det, og de danske kommentatorene vektlegger særlig flotte naturbilder (Larsen og Lien 2007:281). Ut fra avis kommentarene kan det virke som om de heller ikke har opplevd noe liknende som Wilses lysbilleshow. I det minste i en norsk (og muligens skandinavisk) kontekst synes han her å ha utviklet noe nytt.

Det er også Wilses lysbildevisninger som virkelig gjør ham kjent, etter omtalene i Aftenposten å dømme. Det er få referanser til Wilse i Aftenposten før 1910, og heller ikke mye før 1914. Men fra gjennombruddet i København blir Wilse en gjenganger i Aftenpostens spalter, gjennom omtaler, anmeldelser av lysbildeprogram og intervjuer. Wilse blir et fenomen. Det er da også merkelig at en fotograf setter sammen et lysbildeprogram som oppleves så spesielt at selv Stortinget må få arrangert, ikke bare en, men faktisk visninger hvert år i en treårsperiode. Hvorfor en slik interesse? En kan tenke seg at reiseliv og turistnæring fortsatt er en del av interessen, men det er neppe Wilses erfaring med behov for forbedringer i turistnæringen – slik det var i det første foredraget i november 1909 – som er den egentlige årsaken.

Aftenpostens referat fra et lysbildeforedrag Wilse holdt i Brødrene Hals' sal i Kristiania tirsdag 13. oktober 1914 reflekterer publikums fascinasjon. Tittelen var *Nordland og Spitsbergen*, den samme som på Wilses første foredrag i Turistforeningen november 1910. Topografisk synes det dermed å ha vært samme reise. Fotografisk synes det derimot å ha vært en helt annen reise. Aftenpostens beskrivelse av opplevelsen gir assosiasjoner til Nils Holgersons forunderlige reise på gåsen Akka i Selma Lagerlöfs to bøker fra 1906–07:

Ud af dampskibsleden, til de yderste skjær fører han os, fiskernes baad og sjøbrug, nøst og lille stue faar vi se – og Lofotfisket, men ogsaa fuglelivet ... Edderfuglflokken ude paa havet eller hunnen paa redet (...) netop det rappe fugleblik, var for den mulige fiende, paa samme tid beredt til at vove en dyst (...) Midnatssol faar man selvfølgelig, i adskillige variationer, man hører ogsaa at fotografen for at stille turisterne tilfreds har maattet fuske naturen i faget.

²⁶² Fotohistorikeren Eva Dahlman har sakset og sendt meg følgende fra Svenska turistföreningens årbok: «Dessutom har föreningen haft förmånen att få inköpa en större samling bilder, tagna av den norske fotografen Wilse under en färd i Lappland hösten 1916. Flera av de vackra fotografier, som hemförts från dessa resor, återfinnas i årsskriften för 1917, dels som försättsplanscher, dels i texten, ej minst i avdelningen 'Svenska bilder'.» (Svenska turistföreningens årsberättelse 1916 s. 8 publicerad i STF:s årbok 1917).

Spitsbergenbillederne stod der formelig en kold gufs af, først oppe i pakkisen standsede man (Aftenposten 14. okt.1914).

Anmelderen i Aftenposten gir inntrykk av å ha bivånet en ganske så avansert dokumentarfilm. Beskrivelsen betoner bevegelsen, i en beskrivelse som nesten gir inntrykk av at referenten har vært med på en reise eller visning der bildene har gitt ham inntrykk av å kunne fly, av å kunne bevege seg raskt over store avstander, med raske vekslinger mellom et fugleperspektiv («...ud av dampskibsleden, til de yderste skjær...») og dykk ned i nærbilder («...edderfuglflokken ude paa havet eller hunnen paa redet...»), til og med så nærme at tilskueren ser fuglen i hvitøyet der den ligger på redet, («...det rappe fugleblik (...) beredt til at vove en dyst...»), man får detaljerte skildringer av fiskerens liv, hans «baad og sjøbrug, nøst og lille stue», man reiser gjennom årstidene og opplever lofotfiske så vel som midnattssol, først oppe i pakkisen stopper ferden. Denne bildereisen sammenfatter en serie med kjente metaforer som forener natur og kulturskildringer til en beskrivelse av en norsk folkekarakter; en beskrivelse som gir publikum et mangesidig bilde å speile seg i: den overnaturlig vakre naturen i de kolorerte bilder, fiskeren som tar sitt utkomme av en stridbar natur, kjemper for det man har kjært (ærfuglen på sitt rede), til slutt avslutningen, kanskje med noen kommentarer fra Wilse om dette landet og dets innbyggere som hadde sin identitet fra sin nordlige beliggenhet og is, snø og vinter, en annen kjent trope i tiden.

Dette lysbildeforedraget var en bearbeiding av det første lysbildeforedraget Wilse holdt i november 1909, og fikk trolig sin form kanskje allerede høsten 1910 med bilder fra Wilses fotografering vinteren og våren 1910 for bokprosjektet om Lofotfisket. Wilses første offentlige lysbildeforedrag fikk skryt for de fargelagte lysbildene, men det er et referat av hans verbale gjennomgang av manglende tilrettelegging for turistene i nord som dominerer omtalen. Fem år senere er det lite henvisninger til lysbildeforedragets verbale side, men desto sterkere vektlegging av bildesiden, ikke bare i den ovenfor siterte omtalen, men i nær sagt all omtale av Wilses lysbildeforedrag.



– og Lofotfisket,



men ogsaa fuglelivet ...

Vi kan ikke vite nøyaktig hvilke bilder Wilse brukte i lysbildeforedraget Nordland og Spitsbergen, og naturligvis enda mindre i hvilken rekkefølge. Men de fleste av lysbildene er bevart, og anmeldelsene av foredraget sier oss noe om hvordan bildesiden er bygd opp som en reise som både er naturlig (følger en reiserute nordover med dampbåten) og er fantastisk (reisen foretar tidsforkortninger, gjør brå avstikkere, skifter perspektiv fra turistbåtens dekk til fuglefjellet, fra sommer til vinter osv.). Følgende er et forsøk på å demonstrere noe av effektene ved dette gjennom å sette sammen noen bilder som kan ha inspirert Aftenpostens medarbeider i 1914. Bildetekstene er fra anmeldelsen sitert i teksten side 305–306. Håndkolorerte lysbilder på glass 82 x 82 mm. Dextra Photo/Norsk Teknisk Museum.



.eller hunnen paa redet ... netop det rappe fugleblik, var for den mulige fiende



Edderfuglflokken ude paa havet ...

Den fotografiske gjenoppstandelsen

Lysbildet er både et fotografisk bilde og en visningsform. Slik utgjør det så å si bindeleddet mellom fotografi og film, som noe som både er et fysisk bilde og i visningen samtidig ikke et fysisk bilde. Lysbildet deler projektoren og (som vi så i kapittel fem) snapshotet med filmen. Slektskapet har bidratt til å føre lysbildet ut av fotohistorien, som særlig har dyrket originalpositiven, en «vintage print», som med basis i sine fysiske egenskaper kan dyrkes som kunstgjenstand så vel som samlerobjekt. Prosjeksjoner og visuelle narrasjoner er filmens domene. Fenomenet lysbildet er gjerne sett som et biprodukt i fotografiens ytterkant, en projeksjons-, en visningsform, snarere enn et selvstendig fotografisk produkt. I den grad lysbildeforedrag og lysbildeprogram er blitt viet oppmerksomhet i det hele tatt, er det oftere fra filmvitere enn fra fotohistorikere.

I dag er lysbildet som underholdningssjanger dessuten i ferd med å bli glemt. For ikke så lenge siden hadde imidlertid mange hjem en lysbildeprojektor. Som fenomen har det projiserte bildet gjennom store deler av 1900-tallets andre halvpart hatt en sentral plass hos fotoamatøren. Magien ved lysbildevisningen er det derfor mange som fortsatt husker. Lyset som slukkes eller dempes ved gardiner, lysbildeprojektoren som tennes, og bildet som manifesteres gjennom en lysstråle på lerretet i et mørklagt lokale, i full briljans, i stort format og med full konsentrasjon fra et publikum som kun har selve bildeopplevelsen å konsentrere seg om, selv de sosiale former (som på kunstutstillingen) er man en kort stund fritatt for. For den begeistrede amatør er lysbildevisningen et ritual som berører fotografiets kjerne. Det er som en gjenoppliving av det projiserte bildet i camera obscura, og en gjentatt iscenesettelse av fotografiets fødsel. Det er på mange måter den optimale opplevelse av det fotografiske bilde, hvilket har bidratt til at lysbildevisningen både privat og offentlig har levd sitt eget liv som medieform gjennom hele det 20. århundre, men altså uten særlig oppmerksomhet fra fotohistorikere eller kulturforskere.

Det er en omfattende forskning omkring forhistorien til *The Great Art of Light and Shadow* (2000) som for eksempel Laurent Mannonis store verk heter. Men da handler det altså om lysbildevisningen (og beslektede projeksjonsformer) som filmens grunnlag og forhistorie, som i nevnte bok derfor munner ut i filmpionerens (Muybridge, Edison, brødrene Lumière osv) eksperimenter med levende bilder og første visninger av film.

Animasjon av det fotografiske bildet

Film fra den første perioden, fra 1895 og til rundt 1907, er gjerne referert til som attraksjonsfilm, etter Tom Gunnings begrep.²⁶³ Denne tidlige filmen opererer ofte direkte i forlengelsen av en gammel tradisjon med illusjoner og triks iscenesatt blant annet ved hjelp av ulike projeksjonsteknikker. De tidlige filmskaperne oppfinner en rekke (film)triks, men griper gjerne tilbake i tradisjon og bildehistorie, og forbausende ofte til de gamle myter om ulike måter å animere, levendegjøre livløs materie på. Som dokumentert hos Mannoni og andre «filmarkeologer» var det en bred og langvarig tradisjon med å skape «levende» bilder og fantasibilder. Jesuittene brukte blant annet lysbilder på 1600- og 1700-tallet.²⁶⁴ Selv om maleren Edvard Munch kan ha rett i at det ikke var mulig å bruke kamera i helvete, så fantes det på hans tid langt eldre teknikker enn fotografiet for å skape slike bilder.²⁶⁵

Liknende grøssereffekter, om ikke som bilder fra skjærsilden, men som en opptatthet av forholdet mellom det levende og det døde, mellom stills og levende bilder, synes i særlig grad å oppta de tidlige filmskaperne. Disse skal i begynnelsen ha orientert seg ganske direkte inn i dette eksisterende underholdningsmarkedet, i følge Lynda Nead rett og slett med noen nye celluloidtriks i posen (Nead 2008: 45–104, 123–130). Hun trekker i boken *The Haunted Gallery : painting, photography, film c.1900* frem tidens maniske opptatthet av bevegelse. Filmens mulighet for å vise bevegelse i sanntid ble de første årene brukt til å utvikle en hel del tricks som spiller på forholdet mellom død materie og det levende, mellom forholdet bilde og levende person. Et eksempel var å vise en slaktning av en gris, for deretter å kjøre slaktescenen baklengs og demonstrere fleskets gjenoppstandelse.

Lynda Nead peker på hvordan de tidligste filmskaperne i stor grad er opptatt av å videreføre denne projeksjonstradisjonen med magi, og hvor sentralt denne opptattheten står i

²⁶³ Med begrepet «The Cinema of Attractions» som en karakteristikk av tidlig film (1895–ca. 1907), mente Gunning å vise hvor opptatt de tidlige filmskaperne var av filmbildets muligheter for å vise frem noe på nye måter, i en grad som vi i dag oppfatter som nærmest ekshibisjonistisk, opplært som vi er til å se film som et narrativt medium. Artikkelen er da også et oppgjør med tradisjonen med å se den tidlige filmen i lys av den narrative tradisjonen som utviklet seg fra rundt 1907. Gunning hevder at det var de ekshibisjonistiske kvalitetene – ikke bare i film, men i populærkulturen generelt rundt århundreskiftet – som gjorde den så attraktiv for den kunstneriske avante-garden i mellomkrigstiden. Se Tom Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* i tidsskriftet *Wide Angle* 3–4 1986, i dag tilgjengelig også på nett (lest 02.01.2014): <http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/historiography/Gunning.pdf>

²⁶⁴ Mannoni forteller blant annet om hvordan jesuittiske misjonærer på slutten av 1600-tallet underholder den kinesiske keiseren med lysbilder, noe som var nytt for kineserne (Mannoni 2000: 71–73).

²⁶⁵ Før filmen ble oppfunnet fantes en flere hundre år gammel projeksjonsteknologi som ble brukt til på ulike måter å levendegjøre den virkelige «verden» (for eksempel ved panoramaer) så vel som ikke minst den uvirkelige verden, og det grenseoverskridende ved bevegelser mellom disse to sfærer, fra det konkrete til det åndelige, fra liv til død materie og tilbake igjen. Historiske beskrivelser fokus på fremskritt kan få oss til å tro at slike tradisjoner ble utkonkurrert av nye medier ca. 1900. Men i følge beskrivelsene til for eksempel Lynda Nead (London) eller Herman Berthelsen (Kristiania) synes de snarere å ha hatt sine kunstneriske, teknologiske høydepunkt mot slutten av 1800-tallet (Nead 2008, Berthelsen 2002).

århundreskiftets tenkning og kunst. Hun drøfter gjennom en lang rekke eksempler periodens ulike forsøk på å levendegjøre bildet, enten det handler om maleri, fotografi eller film.²⁶⁶ Det som da filmen særlig synes å tematisere og videreføre ved hjelp av det nye trikset med levende bilder i disse første årene med «attraksjonsfilm» og før den klassiske filmnarrasjon utvikles, er forholdet mellom levende og døde, først i form av forholdet mellom stills og levende bilder.²⁶⁷

Dette handler for Nead ikke om en høyest mulig realisme, kanskje ikke en gang særlig mye om dette. Som et alternativt perspektiv trekker hun frem begrepet «animere» som et utgangspunkt for å drøfte det flertydige i århundreskiftets maniske opptatthet av gjøre noe levende. Det latinske animus betyr både å fylle med liv, og også å bli trukket eller orientert mot en idé. Dets røtter ligger også i det latinske anima, som kan oversettes med luft, pust, liv eller sjel. Å være animert er derfor ikke kun å være levende, men også besitte begjæret etter liv, så vel som dets essens og ånd. Å animere er derfor å puste liv inn i livløs materie, gjøre den levende eller aktiv. Liv og bevegelse er dermed nesten synonyme i ideen om animasjon. Liv er uttrykt som bevegelse, som igjen er et tegn på liv. Nead peker på at å animere kan også bety å kun gi inntrykk eller tilstedeværelse av liv, i stedet for liv i seg selv. Å animere kan derfor også bety å levendegjøre det som like fullt bare er tilsynelatende levende, som illusjonen av det levende i en statue (Nead 2008: 45–46).²⁶⁸ Bevegelse er et viktig tegn på liv, og et naturlig motiv i seg selv i en tid som ser både filmen, bilen og flyet bli introdusert i løpet av kort tid. Men ikke minst drøfter hun hvordan perioden synes å være besatt av å animere, i litteraturen og i malerkunstens mange Pygmalionliknende motiver. Ikke minst i den tidlige filmen som forbausende ofte tar opp liknende temaer til behandling i det nye mediet. Samtidig utviklet eldre former for tablåer og show nye mekaniske tricks som tryllet frem døde og levende om hverandre.

Wilses lysbildeforedrag maner ikke frem spøkelser, men begrepet animere skal her brukes til å drøfte hans bildeprogram. I anmeldelsen sitert ovenfor så vi at Wilses lysbildevisning ble opplevd som å animere bevegelse, i noe som minnet om en ganske heftig

²⁶⁶ Nead gir en rekke eksempler. Mest kjent er brødrene Lumières berømte åpningsscener på sine første filmvisninger som åpnet med at en person på et projisert stillbilde plutselig ble levende, vist gjennom bevegelse.

²⁶⁷ Begrepet attraksjonsfilm er Tom Gunnings kjente epokebegrep på filmen mellom 1895 og ca. 1907. Men begrepet er også brukt i en videre forstand for å betegne film som i vesentlig grad benytter seg av attraksjoner, se for eksempel Eivind Røssaaks drøfting av temaet i «Figures of Sensation: Between Still and Moving Images» i boken *The Cinema of Attractions Reloaded* (2006).

²⁶⁸ Til Neads beskrivelse kan legges til at denne fascinasjonen over mediens muligheter til å bore i livets gåte strakk seg langt inn i vitenskapens verden. Kombinasjonen av filmopptak gjennom mikroskop med tidsforkortninger gjorde den franske doktor Comandons filmer til dypt fascinerende filmfortellinger for ledende vitenskapelige autoriteter som Henri Bergson, Marie Curie eller Albert Einstein på Albert Kahns eiendom på 1920-tallet.

flytur over landet. Dette er den første betydningen verdt å drøfte hos Wilse. Er dette en *fotografisk* animasjon, det vil si med fotografiske virkemidler? Hvordan puster Wilse liv i fotografiene? Skapes det andre betydninger enn det som er i fotografiene? Og er den fotografisk? Når det som tilføres bildene kommer utenfra som kunstig farge og sekvensielle bildeskift? Det andre spørsmålet er *hva* Wilses lysbildeprogram animerer? Er også innholdet nytt? Tilfører Wilses bruk av lysbildeprogrammets teknikk noe mer til fotografiene?

Lysbildevisningen manglet filmens simulering av bevegelse, men hadde andre fortrinn som gjorde forestillingen levende. Dette var ikke bare foredragsholderens tale, men også hennes eller hans levende nærvær. Det var i mange sammenhenger trolig noe av det aller viktigste for tilhørerne, for eksempel i møte med polarhelter. Wilse synes også å ha brukt dette fortrinnet, og satt pris på oppmerksomheten det ga.²⁶⁹ Likevel trer Wilse ifølge anmeldelsene i bakgrunnen, og om kommentaren heter det iblant rett og slett at den var grei og tilfredsstillende: «Hr. Wilse er tillige en kyndig foredragsholder, som høit og greit giver den nødvendige forklaring til sine billeder» (Aftenposten 7. mars 1914). Likevel greide tydeligvis Wilse å «animere» sine bildevisninger, såpass at de filmprogram han i begynnelsen garderte sine show med til slutt kunne utelates, og Wilse greide altså på et vis å konkurrere med filmvisningen. Noe av det viktigste i denne animeringen var bevegelse og farger, begge effekter tilført fotografiet utenfra. Som ytre effekter har de også bidratt til å skape inntrykket av Wilses lysbilder som sekundærprodukter, som ikke egentlig fotografier.

Teknikken

Hvordan foregikk lysbildeforedraget? Teknikken var, som nevnt ovenfor, gammel, og den var enkel. Lysbildeprojektoren var en kasse med en lyskilde – stearinlys, gass eller elektrisk som forsterket med speil gjennomlyste et lysbilde (diapositiv) som via et objektiv ble projisert på en vegg eller en duk i et mørklagt rom. Lenge var problemet å få sterkt nok lys. Den norske polfareren og oppdageren Eivind Astrup måtte i 1895 få låne et lysbildeapparat hentet fra London til sine lysbildeforedrag (Bloch-Nakkerud 2011: 161). Lysbildeproktorene utviklet seg imidlertid raskt. Lyskilder og optikk ble stadig forbedret, og interessen for lysbildeforedrag synes å ha vokst i årene frem mot første verdenskrig.²⁷⁰ Lyskilden var på Wilses tid (fra 1910 og fremover) elektrisk. Wilse nevner de praktiske problemene dette

²⁶⁹ Wilse nevner at han iblant foldet ut det norske flagget, og at når han gjorde dette ved foredrag i Aulaen, så kunne begeistringen bli «vel voldsom». For øvrig mente Wilse at hans norske publikum var behersket, og i lten grad viste hva de mente, i motsetning til danskene (Wilse 1943: 49).

²⁷⁰ Dette er mitt inntrykk, etter å ha bladd gjennom Aftenposten for disse årene, men fenomenet er så vidt jeg vet ikke undersøkt på ordentlig måte.

kunne medføre – «det var noe ukjent dette med lysbilledforedrag» – og at de i den danske byen Veile måtte hogge hull i veggen for å kunne trekke en elektrisk kabel fra brannstasjonens elektriske ledning (Wilse 1943: 50).

Bildeskiftningen skjedde ved hjelp av en assistent som skjov bildet i en skyveholder inn foran lyskilden. Skyveholderen var tett slik at den dekket for lyskilden, bildet kom slik sakte eller hurtigere inn fra venstre (breddebilder) eller fra høyre (høydebilder). Wilse nevner at han hyret en fotograf fra København til å utføre bildeskiftene på sin Danmarksturné. Selve skiftene foregikk trolig på tegn fra Wilse, vist ved håndbevegelser eller annet avtalt tegn. Bildeskiftningen kunne enten ha vært rent sekvensiell eller med overtoning. I det første tilfellet betød skiftningen at det ene bilde rett og slett ble byttet med det neste: bilde ut og nytt bilde inn med nedblending til svart mellom bildene.

Bildevisningen skjer i lysbildeprogrammet som i filmen, med et bilde etter det andre. Montasjen er sekvensiell og tidslig, uten bokens romlige aspekt. Betraktet som et illustrert foredrag, behøver heller ikke bildene i seg selv å representere noen form for fremdrift. Teksten drev foredraget fremover og bar strukturen. Men Wilse synes å ha snudd dette på hodet, og strukturert bildesiden som en bildefortelling. Dette er ikke Wilses oppfinnelse. Han kan ha sett andre gjøre det, og han har allerede gjort liknende ting i bokform og i sine forsøk på fotografiske eventyrfortellinger. Dessuten ville for eksempel en polarhelts illustrerte fortelling om en ekspedisjon, som Nansens tur over Grønland, representere et narrativ som også raskt ville reflekteres i bildene. Der det var gode illustrasjoner til hånds, ville de raskt orientere historiens retning. Likevel virker det tydelig som om Wilse har gjort noe mer. Avisreferatene gir inntrykk av at anmelderen har bivånet en form for stillfilm. Dette inntrykket styrkes av bevarte sekvenser av lysbilder (se illustrasjoner side 307 og 314). Etter anmeldelsene å dømme benytter Wilse seg av dynamiske og til dels dramatiske bildeskift. Bevegelse er viktig. Kombinasjonene av øyeblikksbildet, fugle- eller flyperspektiv til panorama og nærbilde tvinger betrakteren til å foreta imaginære inn- og utzoominger i landskapet, så vel som innbilte forflytninger. Ærfuglens blikk, luft- og snøbadere, gatesnapshots, natursnapshots på turer – kombinert med panoramaer og «flyfoto» i form av fugleperspektiv. Øyeblikksbildet er viktig for sin iboende bevegelse i tidsarrestasjonen. I sammensetning med panoramaer eller «utsikter» skaper det en effekt av bevegelse som en virtuell inn- eller utzooming på motivet.



Nr. 115 Granit Range



Nr. 117 Kjøkkenet



Nr. 120 Snestorm



Nr. 121 Leiren efter snestorm



Nr. 122 Sneen er kommet



Nr. 124 Ved Gullgraverens hytte

To av Wilses serier har gjennomgående nummerering, antagelig fordi han ikke hadde anledning til å komplettere seriene. De er dessverre ikke bevart i sin helhet, men fragmenter av serien antyder hvordan Wilse varierer bildefortellingene. Dette gjelder også hans serie fra USA, der alle opptakene er fra 1898 og 1899. Håndkolorerte lysbilder på glass 82 x 82 mm. Dextra Photo/Norsk Teknisk Museum.

«Animere» er i all sin tvetydighet et morsomt begrep. Wilse animerer, skaper en opplevelse av bevegelse gjennom sin programmering av lysbildenes rekkefølge og sammensetning. I anmeldelsen gjengitt side 305 ble effekten beskrevet som en film laget ved et flybåret kamera, en kameradrone. Samtidig inneholder anmeldelsen en beskrivelse av et annet og mer komplekst fotografisk «bilde» som Wilses bildesekvenser «animerer» i betrakterens sinn: kombinasjonen av det veldige hav, fiskerens stue, ærfuglen på sitt rede og en rekke andre kjente troper synes å ha blitt kombinert for å skape en moderne og naturbetinget nasjonalfølelse. Det viktigste her er kanskje hvordan disse to formene for «animering» henger sammen, og hvordan teknikken, sekvensen, bildeflyten er det som på en usynlig, men høyst tilstedeværende måte gjør dette til en moderne nasjonalfølelse. Lysbildeprogrammets montasje er imidlertid lineær. Tilskueren ser ett og ett bilde i rekkefølge, hvilket gir noen opplagte ulemper, men også fordeler, hvorav noen utgår direkte fra teknikken med bildeskift eller overtoninger. Den lineære sekvensen er i seg selv viktig, du kan ikke beskytte deg mot det som kommer, det kan representere sjokk, fremdrift, kontrast, pause, opptrapping ... Dette er en del av visningsformens publikumskontrakt, som Wilse kan utnytte til fulle gjennom sitt store utvalg av samtidens nyeste fotografiske bildespråk, i farger.

Operatørens kontroll, og tilskuerens manglende sådan over bildet, kan gi assosiasjon til snapshotet. Det projiserte enkeltbildet inneholder på samme måte det potensielle sjokket, som man kan dvele ved, men kun et øyeblikk, så lenge operatøren (Wilse) tillater det, før neste snapshot kommer. Det er lett å assosiere dette med øyeblikksbildets fanging av sanseintrykket, i det momentet den bare kan anes, men er borte i det den kan formuleres (se kapittel 5). Det er selvfølgelig mulig å tenke seg trege bildeskift og dårlige bilder, men Wilses synes ut fra anmeldelsenes betoning av flytende bevegelse ikke å ha hatt noe av delene.

Sekvensen av bilder bidro i seg selv til å skape overganger *mellom* bildene. Når Wilse i serien fra Amerika viser bilder av landskap, av leiren og av ekspedisjonsdeltakere, alt i snøvær, så bringes publikum til å være med på å animere en hel sekvens av landskap, snøstorm og strabaser, der spesielt bildet av ekspedisjonsdeltakerne under presenningen skaper mulighet for identifikasjon og innlevelse (se illustrasjon 314). Slike sekvenser skaper bevegelse og bilder mellom de bildene man faktisk presenteres for, i tillegg til at motivet med kalde ekspedisjonsdeltakere i ly for uværet skaper ytterligere identifikasjon og innlevelse. Wilse synes å ha utnyttet slike effekter gjennom å bygge opp lysbildeforedragene som bevegelser gjennom landskaper som både var konkrete og fantastiske. Konkrete gjennom å ta utgangspunkt i en bestemt rute, men fantastiske gjennom å skildre denne reisen som en reise

gjennom luften – kort sagt, den fotografisk fremstilte reisen overgikk alle praktisk mulige varianter av en slik reise.²⁷¹

Projeksjonsteknikken åpnet også for å animere disse overgangene gjennom å projisere det ene bildet inn i det andre, såkalt overtoning. Overtoningseffekten ble brukt til å skape illusjon av dag som ble til natt og andre effekter av forvandling. Kanskje brukte Wilse den velkjente effekten med å projisere det nye bildet inn i det forrige, og gjennom dette skape en effekt av et øyeblikk av dobbeltprojeksjon og en oppløsning av det ene bildet i det andre før neste bilde sto klart på skjermen. Dette øyeblikket av oppløsning skaper på en og samme tid opplevelsen av et nytt bilde og en overgang fra bilde til bilde som kunne brukes til å skape effekter av overgang. Natt kunne bli til dag, vinter kunne bli vår, ung kunne forvandles til gammel, solen kunne plutselig strømme inn over et landskap, små forflytninger av elementer fra et bilde til et annet kunne gi inntrykk av «ekte» bevegelse. Overtoning var ikke mer komplisert enn at den skjedde ved bruk av to projektorer bygd i en, slik at den kunne betjenes av samme operatør, eventuelt av to.

Kildene opplyser ikke om Wilse faktisk brukte overtoning, men det kan skyldes at teknikken i seg selv var vanlig. Der noen av referatene betoner en flytende bevegelse i Wilses lysbildeforedrag, kan disse også leses indirekte som en betoning av overgangene. Med tanke på Wilses investeringer i skaping av fargeeffekter og oppbygging av programmene, så er det litt pussig at han ikke også utnyttet muligheten for overtoning. Avisreferatene som jeg har sett, nevner imidlertid ikke eksplisitt effekter av overtoning. Jeg tror derfor Wilse ikke brukte effekten.²⁷² Han fikk likevel mye av de samme effekter ut av bildeskiftet.

Wilses lysbildeprogram er filmatiske, men synes å ha liknet lite på for eksempel Alexander Blacks lysbilleshow som på midten av 1890-tallet i USA foregrep fiksjonsfilmen som en type «slow film» eller fotonovelle med utgangspunkt i teaterets scenerom (Askari 2008). Wilses lysbilleshow synes snarere å skape illusjonen av bevegelser som ennå (i 1910) stort sett er utenfor hva filmen praktisk kan gjøre, og kombinerer det med fotografiske

²⁷¹ Men naturligvis ikke alle tenkelige varianter. 1910 var også året da baron Cederström foretok de aller første flyvninger i Norge. Som nevnt ovenfor hadde Selma Lagerlöf allerede i 1906 tatt med svenske barn på en flytur gjennom Sveriges geografi med barneboken *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906). Dette er også infotainment av klasse, gåsen Akka med Nils på ryggen lander i nesten alle Sveriges 25 historiske landskaper gjennom 600 sider. Gåsen Akka er hos Wilse erstattet med bildeteknologien selv, som en «usynlig» men høyst tilstedeværende premiss som i stor grad må ha bidratt til å gjøre hans bildeshow til en *moderne* erfaring.

²⁷² Det samme synspunktet har Norsk Teknisk Museums kurator for utstillingen av Wilses lysbilder høsten 1913, Thale Sørli. I følge Sørli er det slående hvordan lysbildene, når de legges side ved side og sortert etter (sannsynlig) foredrag, synes å være holdt i visse fargetoner og med en nokså gjennomgående intensitet gjennom hvert foredrag. Dette indikerer også direkte skift, eller i alle fall at Wilse ikke synes å utnytte fargesetting for overtoningseffekter spesielt.

kvaliteter (skarphet, komposisjon, stil og farger) som filmen manglet. Om Wilses foredrag *Norsk vinter* skriver Aftenposten i mars 1915 at Wilse

førte onsdag sit trofaste publikum i Odd Fellow-palæet i København til det vinterhvide Norge (og at) Turen gikk fra Kristianiafjorden (med afstikkere ind til Horten og Drøbaks provinsidylar) til Holmenkollen og Frognersæteren og videre til Gudbrandsdalens herligheder, til fjeldstuer og sætre, hvor Norges ungdom henter sig livsmod og friskhed. Der var skirend og akning, luftbad og snebad, rypejagt og speider-udflugter, hele Norges sterke og djerve vinterliv (Aftenposten 06.03.1915).

Betoningen av en sekvensiell «flyt» i referatene beskrivelser er en effekt av Wilses redigering. Beskrivelsen synes å gjengi opplevelsen av å ha fulgt en kameradrone på en glideflukt inn Kristianiafjorden, med «afstikkere til Horten og Drøbaks provinsidylar», fra Holmenkollen og Nordmarka opp til snaufjellet og «Gudbrandsdalens herligheder, til fjeldstuer og sætre», her vises snøbad og luftbad, i motiver som vi allerede har møtt på trykk. De herlighetene som Wilse på denne måten sveipet over, gjennom, ned til og opp igjen, laget bevegelser som filmen ikke kunne lage. Riktignok kunne den kjente franske illusjonisten og filmskaperen Georges Méliès allerede i 1902 ta med publikum på en reise til månen, i noen versjoner var denne verdenssuksessen også håndkolorert. Denne fiksjonen kunne som illusjonsnummer utvilsomt overgå Wilse. Men Wilses fantastiske bildereiser var ikke science-fiction, de var snarere innenfor en genre som i dag kunne vært betegnet som dokumentar: Reisene presenterte land, natur og kultur som et komplekst «bilde» av kunnskap som man både skulle bevegese av og tro på.

Filmens illusjon av bevegelse var fantastisk, men når sjokkene etter å ha blitt overkjørt av tog la seg, hadde det likevel bare handlet om gråbleke spøkelser, som den russiske forfatteren Gorkij kommenterte. Filmene manglet farge og manglet synkron lyd. I det samme referatet fra Aftenposten (sitert ovenfor) het det også at Wilse

førte ... sit trofaste publikum i Odd Fellow-palæet i København til det *vinterhvide* Norge, til *eventyrlandet*, hvor træerne staar tunge af *sne* og kaster *blaa* skygger, hvor tindene tegner sig skarpt og rent mod den *flammende solefaldshimmel* (Aftenposten 06.03.1915, min kursivering).

Da skal man se for seg en fargesterk solnedgang i rødt, gult og oransje.

Fargene

En viktig attraksjonsverdi ved Wilses lysbildeforedrag var at de aller fleste lysbildene hadde farge. Disse var ikke ekte, fargene var påført lysbildene for hånd. Wilse brukte kvadratiske lysbildeplater ca. 8,2 x 8,2 cm.

Det fantes som nevnt fargefilm som Wilse kunne ha brukt. Den første i praksis brukbare ekte fargefilmprosessen ble lansert av brødrene Lumière i 1907. Autokromen var en fargelysbildefilm tilgjengelig i ulike formater. Wilse gjorde seg trolig kjent med denne filmen så fort den kom på markedet. Ifølge en av autokrom-pionerene i Norge, botanikeren og naturvern-pioneren Hanna Resvoll-Holmsen (1873–1943), skal hun ha lært autokromprosessen av Wilse.²⁷³ Hanna Resvoll-Holmsen fotograferte flora og natur i farger med autokromplater i Finnmark og på Svalbard allerede i 1908–09. Wilse har derfor trolig, som enkelte andre norske fotografer, satt seg inn i autokromteknikken allerede da den kom sommeren 1907.²⁷⁴ Hvorfor brukte ikke Wilse da ekte fargefilm? Svaret er nok i hovedsak praktisk. Autokromen var relativ lyssvak og lite egnet for opptak av mennesker (selv om dette ble forbedret etter hvert), den var en original og lot seg ikke duplisere, den var kostbar, og den hadde ikke et videre kommersielt bruksområde. Fargebilder på trykk var sjeldne, og enda sjeldnere fremstilt etter autokromopptak. Wilses arbeidsområde var svart/hvitt, det var her han tok sine beste bilder, og selv om han kunne ha gjort supplerende opptak med fargeplater (utstyret var det samme), så var dette upraktisk og kostbart, og ofte heller ikke mulig på grunn av den svake lysfølsomheten.²⁷⁵

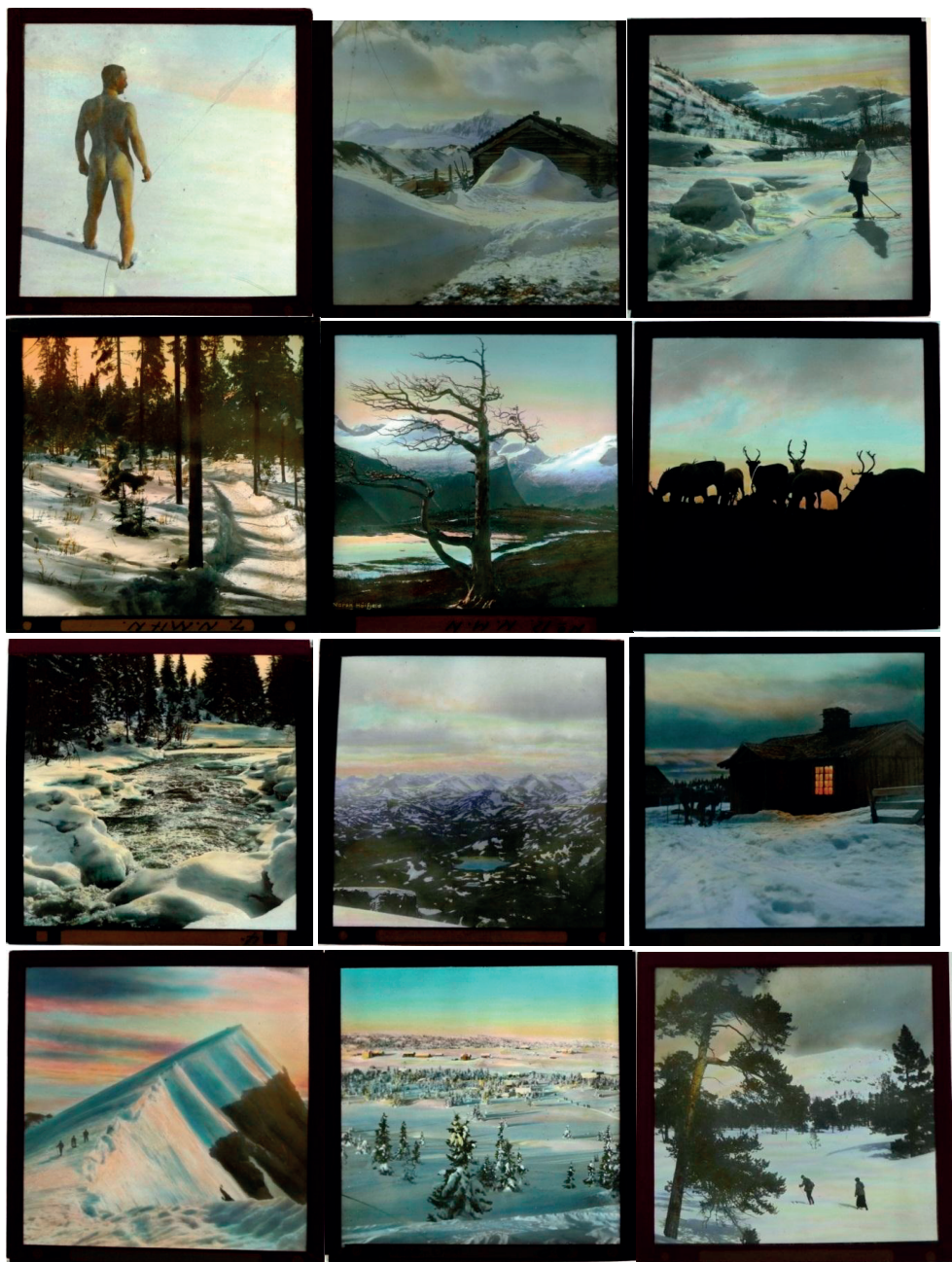
Da var det enklere å fargelegge bildene. Fargene ble lagt på det svart/hvite lysbildet for hånd med små spisse pensler og vannfarger. Wilse har også sannsynligvis gjort dette selv. Men tidlig synes Wilse å ha engasjert malerinnen Sigrid Boeck Nørregaard til å gjøre kolorering av lysbildene for ham.²⁷⁶ I et brev til malerinnen takker Wilse Nørregaard for «de vakre serier De lavet for mig» og skriver videre:

²⁷³ UiO (<http://www.almamatersdotre.no/3548/ResvollHanna/resvollhanna>) oppgir Per Holmsen som kilde for at Wilse lærte Resvoll Holmsen å fotografere.

²⁷⁴ Både profesjonelle og amatører satte seg raskt inn i autokrom-teknikken. Stavanger Aftenblad rapporterte i mars 1908 om et autokrom som en av byens amatørfotografer hadde laget (Risa 2011:164). Teknikken fikk imidlertid liten utbredelse i Norge. For mer om norsk fargefoto tidlig på 1900-tallet, se for eksempel Torske 2003, Bjorli 2011: 252–261 og Risa 2011: 164–168.

²⁷⁵ I en artikkel kalt «Mine kamerater» i 1923 i tidsskriftet *Kjenn Ditt Land* der Wilse var styremedlem, uttrykker Wilse en sterk drøm om fargefilm: «... naar hele den store høifjeldsvidde har ligget der en høstdag som et straalende brüsselertepp, som i det klare sollyss har kastet farverne ut i rummet, og latt alt dirre av farver. Aa, du gamle kamerat, hvor har ikke vi to da ønsket at vi maatte opleve den dag at vi kunde fæste disse farver paa platen. Naar saa solen har nærmet sig horisonten og kastet rødviolet farveslør over Vidden» (Wilse 1923: 11).

²⁷⁶ Eget intervju med Egmont Nørregaard (født 1917), sønn av Sigrid B. Nørregaard. I følge Egmont Nørregaard var håndkoloreringen av Wilses lysbilder i mange år en vesentlig beskjeftigelse for moren om vinteren, som han



Fra Wilses «lysbord», kolorerte lysbilder på temaet vinter. Håndkolorerte lysbilder på glass 82 x 82 mm. Dextra Photo/Norsk Teknisk Museum.

mener startet tidlig, en gang mellom 1910 og 1920. Han forteller at moren hadde et eget rom for dette, der arbeidet var lagt opp etter «samlebåndsprinsippet».

... og som alle steder vakte saadan beundring ikke bare for motivernes skyld, men kanskje mest for den delikate og beundringsverdige forstaaelse av ikke at overmette motivet med tykke farver saaledes at fantasien fik spille med.²⁷⁷

Nørregaard gjorde også fargelegging av landskap og portretter som refleksoriginaler når fotografens kunder ønsket dette. Dette var spesialistarbeid som mange fotografer satte ut. Fargelegging av svart/hvitt-portretter var en tilleggstjeneste fra fotografene helt inn på 1950-tallet.

Farge og bildemodeller: Hva er fotografisk realisme?

Spørsmålet om farge var trolig ikke bare et spørsmål om realisme eller hensiktsmessighet, ei heller om ekte eller uekte farger. Avisreferatene nevner at Wilses lysbilder er fargelagte. De kommenterer gjerne med hvilken dyktighet de er fremstilt, men kommenterer aldri at de ikke er «ekte». De omtalene jeg har sett i Aftenposten av Hanna Resvoll-Holmsens foredrag kommenterer gjerne bildenes skjønnhet, men nevner sjelden at lysbildene er «ekte» fargeopptak.²⁷⁸ Farge var svært viktig, men det synes knapt å spille noen rolle hvordan fargen er fremstilt. Denne fargeinteressen inneholder tilsynelatende et paradoks. Hvorfor var man så opptatt av farge – mens det samtidig tilsynelatende ikke var viktig om fargen var «ekte»? Det er mulig at Neads begrep om animering også er en nøkkel til å forstå det fargelagte bildet, ikke kun som et spørsmål om realisme, men også som et spørsmål om levendegjøring. Et poeng er da mulighetene for å justere intensitet og stemning gjennom fargeleggingen. Det er altså ikke kun et spørsmål om en virkning av realisme, men også hvordan fargeleggingen kan bidra til å gjøre programmets produksjon av bildeopplevelser desto mer levende. Eller som Wilse formulerte det i hyllesten ovenfor som «den beundringsverdige forstaaelse av ikke at overmette motivet med tykke farver saaledes at fantasien fik spille med». En mulig forklaring er at fargene skal fungere i forhold til programmets krav om realisme, en realisme som handler om å levendegjøre, ikke bare bildene, men også programmets visuelle budskap. Det er mulig dette synspunktet på farge kan være relatert til det som vi et annet sted har påpekt som utviklingen av kravet til realisme i den fotografiske bildemodellen. I så fall er det på en måte

²⁷⁷ Wilse i brev til Sigrid Nørregaard datert 3. oktober 1946.

²⁷⁸ Derimot er det en overskrift på en anmeldelse av et av Resvoll-Holmsens foredrag i Aftenposten 20. februar 1913 som rett og slett har overskriften «Farvefotografier fra Skog og Fjeld», og som i dette tilfellet er naturlig å lese som en betoning av ekte farger. Men omtalen i denne og andre anmeldelser drøfter det ikke direkte, og drøfter heller ikke farger på måter som adskiller seg stort fra omtalen av Wilses lysbildeforedrag.

tidens krav til å animere, til levendegjøring, som også her utgjør et nødvendig krav til realismens (eller fiksjonens) illusjon. Da er fargens effekt viktigere enn dens indeksiale (kjemisk-optiske) tilknytning til utgangspunktet.

Et trekk ved endringen av den fotografiske bildemodellen i årene mellom 1890 og 1910, er at kravene til realisme endres. Når fotograf Ludwik Scazineski fotograferer Nansen før og etter Grønlandsferden i 1888–1889, så er Nansen fotografert i atelier, på ski og i full polarhabitt. Atelierets bakteppe viser et vinterlandskap, men dette er åpenbart og uten forsøk på å skjule at det er tatt i atelier. Å vise frem illusjonen er tydelig nok. Betrakteren kunne studere bildets demonstrasjon av ski, klær, utstyrsdetaljer og personlighet, og med grunnlag i den rådende bildemodellen vite at alt grunnleggende var sant. Atelierfremstillingen gir her så å si et realismestempel (og ikke en illusjon) til bildet (bildene gjengitt hos Lund og Berg 2011: 32).

Når Wilse 20 år etter fotograferer Roald Amundsen i polarhabitt før hans avreise til Sydpolen, så benytter han seg av hele sitt register som øyeblikksfotograf. Wilse trekker Amundsen i full polarhabitt ut i snøen, og fotograferer ham på isen i Bunnefjorden noen kilometer utenfor Kristiania. Bildet blir brukt til å illustrere Amundsen i politen i Aftenposten når han har fått telegrafert hjem sin bragd. Senere ble det brukt til å vise Amundsen i Sydvestpassasjen, i skruisen i Arktis osv. (Lund og Berg 2011: 38–45). Her hviler realismen på troverdigheten i det man ser, og troverdigheten er ikke nødvendigvis rokket av at man vet at dette ikke kan være sant. Mange må ha visst at Wilses bilder av Amundsen på sydpolsferd var tatt på isen i Bunnefjorden utenfor Kristiania før han dro til Sydpolen. Mens Nansen kunne avbildes av Scazineski i polarutstyr i atelier, og der rekvisittene (riktig polarutstyr) og rett mann var hovedsaken, så var dette nå ikke nok.

Fotografi ble tilsynelatende mer realistisk i henhold til krav om en fiksjonell realisme – og derfor også mer fiksjon og iscenesettelser av denne realismen. I motsetning til dette synes 1800-tallets bildemodell å ha innebåret en mer ekte realisme, i den forstand at realismen syntes å hvile på en fotografisk indeks. Da var det faktisk kanskje viktigere at Nansen var avbildet i atelier enn for eksempel i tilrettelagte omgivelser i Nordmarka.

Men for Wilse og hans publikum var det viktigere at fiksjonen fungerte. I dette er det mulig å se Wilses fargebruk som et fortellerteknisk virkemiddel: fargeleggingen gir ekstra opplevelsedimensjoner til motivene. Ved at bildene fargelegges hadde Wilse faktisk også en mulighet for å justere intensitet, og å fargesette bilder opp mot hverandre, for større kontrast,

justering av stemning eller for å skape effekter i overtoninger.²⁷⁹ Å skape et mest mulig naturalistisk fotografi gjennom å oppfinne fargen var samtidig et ønske om å skape et mest mulig fortryllende fotografi – en form for fotografisk magi.²⁸⁰ Å fargelegge mest mulig naturalistisk var viktig, men det var ikke noe avgjørende poeng i seg selv at fargen ikke var ekte. Dette dobbelte kravet om realisme og illusjon synes å representere en endret holdning til fotografiet ved inngangen til det 20. århundre.²⁸¹

Det er mulig at lysbildeprogrammet løfter slike fiksjonsaspekt ved den nye bildemodellen enda lenger, ifølge Nead er det vel t.o.m. sannsynlig, fordi tidens «løsen» er å animere. I så fall er fargeleggingen – så vel som montasjens bevegelser – teknikker som bidrar til å løfte ambisjoner i den nye bildemodellen enda et stykke lenger enn hva Wilse har kunnet gjøre hittil i enkeltillustrasjoner og i bokform. I dette ligger kanskje kimen til et fotografisk argument for hvorfor Wilse ble så berømt – og han ble som vi har sett først virkelig berømt etter gjennombruddet med sine lysbildeforedrag i København. Totalt skal Wilse ha holdt 836 lysbildeshow eller lysbildeforedrag som han selv kaller det. Av disse var 498 betalte og 338 gratis (Witse 1943:46).

Et nytt medium – lysbildeprogrammet

Det er viktig at Wilse fikk sitt store gjennombrudd i København og ikke i Kristiania. Vi kan gå ut fra at gjennombruddet i København ikke hvilte på vekking av patriotiske følelser, men hadde med andre kvaliteter å gjøre. Folk i København opplevde dette som «sjov», og trolig også som svært avanserte fotografiske bildeshow. Det faktum at gjennombruddet skjedde i København gir derfor en viss støtte til de beskrivelser som norske anmeldere gir av filmatisk sett ganske avanserte opplevelser. Det gir også en viss støtte til min behandling ovenfor av Wilses «lysborneprogrammering» som nyskapende.

²⁷⁹ Som nevnt i note side 316 har Thale Sørli påpekt at Wilses lysbilder innenfor serier synes å være tonesatt i samme skala. En slik modalitet kan tenkes gjort for å unngå å bryte illusjoner av helhet skapt gjennom enkeltfotografier som ellers kunne være fjernet fra hverandre i tid og rom. Dette kan godt forenes med oppbygging mot ulike høydepunkt, der for eksempel en solnedgang får lov til å stå frem med overdrevne farger.

²⁸⁰ Koloreringen av Wilses lysbilder varierer mye, og iblant kan man tenke at noen av de mest overarbeidede er gjort av Wilse selv. Dette kan være riktig, men det er også mulig at noen av «solefald-bildene» der gult og rødt synes smørt på, også er fargelagt for effektens skyld, og at de slik skal forstås både i forhold til lysbildevisningens programmering og tidens erfaring og omgang med fargebilder.

²⁸¹ Det er interessant å notere i en slik fargedrøfting at dokumentarfotografiet i det 20. århundre lenge var ensbetydende med svart/hvitt-fotografi. Så sent som i 1989 satt jeg i en dokumentarfilmjury i Stockholm med en svensk kollega som fortsatt hadde svart/hvitt fjernsyn i sin egen stue, fordi det var mer «sant» og mer estetisk tilfredstillende, rett og slett mer «dokumentarisk», og derfor mer «fotografisk». Da Aschehougs *Norges historie* brukte noen av Wilses kolorerte lysbilder til å illustrere bind 10 (1994), ble dette kritisert av Dagbladets anmelder Hans Fredrik Dahl som uhistorisk sminking. Selv for en med Dahls kompetanse var Wilses kolorering problematisk.

Wilse er trolig en av de første i Norge (og tydeligvis Norden) til å bearbeide lysbildevisningen på denne måten, men det går en ubrutt linje fra Wilse og frem til i dag, der Wilse etterfølges av blant andre Olav Tjønneland som i 1950-årene har premiere på flere av sine lysbildeprogram i Universitetets Aula med kongen til stede. Wilse er kanskje selv den første som får oppleve denne æren, når hans premiere på lysbildeforedraget *Wilse i Amerika – Yellowstone og Mt. Rainier nasjonalparker* skjer i Aulaen i 1918. Wilse og Tjønneland etterfølges av nye profesjonelle aktører på 1980- og 90-tallet. Ved hjelp av elektronisk styring av fremvisere, bildeskift og lyd, ble det nå skapt svært komplekse «bildespill», som mediet nå ofte ble kalt. Ikke minst blir mediet populært innenfor museumsutstillinger, der filmregissører som Eva Dahr og etnologen Randi Storaas skapte svært minneverdige lysbildeprogram. Mange husker trolig fortsatt Storaas' *Borna på Bakke*.²⁸² Ved siden av disse høyt profesjonaliserte aktørene finnes dessuten gjennom hele hundreåret en stor underskog av etter hvert glemte eventyrere og polfarere som i kjølvannet etter Nikolai Astrup og Roald Amundsen og helt frem til Børge Ousland og Liv Arnesen har opplevd at lysbildeforedraget med sine lysbildeillustrerte beretninger fra villmark og isøde har bidratt med inntekter og berømmelse.²⁸³ Wilse er naturligvis ikke den første lysbildeforedragsholderen, men han er sannsynligvis den første til å skape profesjonelle bildenarrativer og slik innstifte den tradisjonen som trolig hadde sine høydepunkt i 1990-tallets museumsutstillinger. I alle fall slik jeg kjenner den. Dette er en mediegenre som stort sett har falt ut av mediehistorikernes felt.

Men, det er naturligvis ikke for slike nyskapende innsatser Wilse ble berømt, og for å se den egentlige betydningen av akkurat Wilses lysbildeforedrag bør vi sette dem inn i en større kontekst. For å forstå hvor sentralt Wilses lysbildeprogram er som del av – og kanskje også som høydepunkt i – den fotografiske utvikling som avhandlingen drøfter, skal man kanskje forsøke å sette det i forbindelse med noen mer kjente visuelle nasjonale ikoner, fra maleriet *Brudeferd i Hardanger* (1848), Ivo Caprinos supervideoGRAFFILM fra Nordkapp (1988), naturvignettene produsert til vinter OL-94 og Norsk Rikskringkastings nye konsept, som *Bergensbanen minutt for minutt* (2009), og senere Telemarkskanalen eller norskekysten sett fra Hurtigruta. Å sette det inn i en slik kontekst er å spørre hva disse

²⁸² *Borna på Bakke* er et av Randi Storaas' bildespill. Et raskt googlesøk viser at Norsk Vasskraft- og Industristadmuseum fortsatt viste bildespillet i 2011: http://hardangerfolk.no/-/event/show/278714_borna-paa-bakke/4808315?ref=checkpoint. Ifølge omtale på Wikipedia blir billedspillene *Industrieventyret*, *Borna på Bakke* og *Arven* fortsatt vist i egen filmsal på museet. Hvilket i seg selv utgjør en god grunn til å besøke museet, ikke minst for fotografi- og filminteresserte.

²⁸³ Flere nettsteder formidler i dag foredragsholdere, som for eksempel <http://www.athenas.no/flx/foredragsholdere/>, som har Arnesen og Ousland i stallen.

lysbildeprogrammene gjør, å trekke frem den andre betydningen av Neads begrep animere og spørre *hva* Wilses lysbildeprogram vekker til live. I første omgang er svaret enkelt: Wilses lysbildeprogram levendegjør norsk natur, fra *Nordland og Spitsbergen, Jotunheimen til Vestlandets fjorder, Den norske vinter, Deilige Hardanger, Dovre og Rondane, Sørlandet, Hardangervidda, Valdres – Lærdal, Med Stavangerfjord til Nordkapp og Fjordene, Bergensbanen og Vestlandet, Oslo til Bergen langs kysten* og så videre.

Dette spekteret av Norgesprogrammer kan sees i forlengelsen av og som en modernisering av en tradisjon som hadde et første høydepunkt med et tablå i Kristiania i 1849. I dette tablået ble Tidemands og Gudes maleri *Brudeferd i Hardanger*, i seg selv et hovedverk innenfor norsk nasjonalromantisk maleri, satt i scene og levendegjort som et tablå på Christiania Theater. Tidemand og Gude malte bakgrunnen, og på scenen ble det plassert en båt der Kristianiaborgere spilte de ulike rollene fra maleriet. Dette levende tredimensjonale bildet var fylt ut med tekster av Andreas Munch og musikk av Halfdan Kierulf. Man kan forestille seg at det startet litt som åpningsscenen i noen av verdens første filmvisninger i Paris nesten 50 år senere. Først var alle stille og alle kunne gjenkjenne bildet, i en dobbel innramming både som maleri og som en sceneinstallasjon, og delvis i tredimensjonal utførelse. Så begynte scenen å røre seg, med ekte og synkron lyd.

Dette var et ekte tablå. I følge Lynda Nead er tablået kjennetegnet ved sin vakling mellom det døde og det levende, mellom stillbildet og filmen. Denne fascinasjonen knyttet til tablåets bruk av levende mennesker, og effekter som farge, tredimensjonalitet og synkron lyd, og stadig mer avanserte tricks gjorde at tablåene beholdt og delvis økte sin popularitet langt inn i filmens tidsalder. Tablåene fikk en ny oppblomstring rundt 1900, noe Nead setter i kontekst med at svært mange medier i disse årene synes opptatt av å animere, levendegjøre. Tablåets vakling mellom levende og døde ble i sin enkleste form utspilt som i brødrene Lumières åpningsscené der det projiserte stillbildet plutselig begynner å bevege seg, eller som i *Brudeferd*-tablået, der aktørene trolig på samme måter åpnet med maleriets «fryste» scene, for så å begynne å bevege seg. Bevegelsen gir liv til bildet som så i en form for multimedial forestilling (scene, skuespill, sang, musikk) forsøker å gi størst mulig liv til bildets innhold, dets formidling av høystemt og romantisk nasjonal- og naturfølelse.

Brudeferd i Hardanger lest på denne måten synes å få sin mest direkte videreføring i norsk film. Dette var også en tematisk videreføring. Norsk filmindustri, som på 1910-tallet er dominert av svenske produksjoner, får i 1920 sitt nasjonale gjennombrudd med filmen *Fante-*



Fra Wilses serie med vinterbilder. Håndkolorert lysbilde på glass 82 x 82 mm. Gjengivelsene her er fra egne opptak fra lysbord. Norsk Teknisk Museum har senere lagt alle Wilses lysbilder på nett: http://www.digitaltmuseum.no/search?owner_filter=KFS&search_type=continue&query=wilse&js=1. Dextra Photo/Norsk Teknisk Museum.

Anne regissert av Rasmus Breistein. Herfra blir norsk film på 1920-tallet dominert av en serie nasjonalromantiske filmer med bonderomantiske temaer. Breisteins første film var for øvrig inspirert av filmen *Synnøve Solbakken* (1919) av det svenske selskapet Skandia, som for øvrig i stor grad visuelt bygde på nettopp norsk malerkunst og spesielt bilder av Adolph Tidemand (Iversen 2011: 36). En av Breisteins filmer hadde også tittelen *Brudeferden i Hardanger* (1926), basert på en fortelling av Kristoffer Janson.

En viktig tråd gjennom de ulike nasjonale bildeprogrammene nevnt ovenfor, handler om fremstillingen av natur og nasjon. Der var *Brudeferden*, både som maleri og tablå,

«cutting edge» i 1848 og 1849. Som maleri har det vel egentlig fortsatt beholdt sin ikon-status hos mange. Bondedramaer var likevel, trass i innslag av hamskifteproblematikk, kanskje ikke «cutting edge» i mellomkrigstiden. I alle fall var det enkelte kritikere som trakk et lettelsens sukk da denne perioden i norsk film ebbet ut omkring 1930.

Som vi har sett, var Wilses moderne genrefotografi, hans fotografi før første verdenskrig, snarere karakterisert ved sitt brudd med tidens moderniserte nasjonalromantikk. De fotografiske helter som befolket Wilses bokillustrasjoner representerte i sum et bredere bilde av samtidens befolkning, og uten noen særpreget idyllisering av bønder eller fiskere, trass i at ikke minst fiskere ble Wilses motiv med Lofoten og Lofotfisket. Slik kan også Wilses lysbildeprogram sees som en nødvendig oppdatering og videreføring av arven fra Kristianiaborgernes iscenesettelse av nasjonens ånd i 1849. Det er slike nye «animeringer» av natur og nasjon (nye og forbausende varige) som plasserer Wilses lysbildeprogram i en tradisjon der *Brudeferd i Hardanger* som tablå i 1849 var et første høydepunkt. Effekten av Wilses lysbildeprogram i anmeldelsenes beskrivelser gir dem likevel større likhetstrekk med Ivo Caprinos avanserte supervideo-graf-produksjoner. Ut fra Aftenpostens anmeldelse sitert ovenfor får man nesten inntrykk av at Wilse hadde et av de nå så populære flyvende dronekameraer. Det er derfor grunn til å spørre om Wilses lysbildeprogram ikke bare skal sees som et nytt høydepunkt etter *Brudeferd*-tablået, men også skal sees som en markering av en æra med nye fotografiske fremstillinger av norskhet og natur. Der *Brudeferd i Hardanger* la tonen for de neste 60 år (og fortsatt er på dekorasjons-repertoaret), innvarsler Wilse et nytt nasjonalt naturbilde som fortsatt på gjenkjennelige måter er med oss, om enn i langt mer avanserte former og i hovedsak med levende bilder. Når Norsk Riksringkasting sender sine minutt for minutt-program, kan de sees som å revitalisere konseptet innenfor dagens viktigste fotografiske medium. Gjennom det påskrudde «live»-kamera kommer naturherligheter, folk, solnedganger, flagg og hornmusikk hjem til stuen din med indeksikalitetens fulle tyngde. Det er «ekte». Det handler likevel fortsatt om den samme magiske blandingen av natur, norskhet, kommunikasjoner og fotografi. NRK kan derfor sies å «ta en Wilse».

11 FOTOGRAFIETS ØYEBLIKK

Wilses store gjennombrudd på trykk i 1906 markerer i Norge gjennombruddet for et moderne fotografi. Innenfor dette nye fotografiet etableres bildesyntakser og motivkretser som blir stående og blir kjennetegnende for det 20. århundres fotografiske massekultur – og fotografiske folkekultur. En effekt av dette var at Wilse selv oppnådde en berømmelse som ingen fotograf har oppnådd verken før eller siden: han kanoniseres allerede i sin samtid som en av nasjonens helter. Dette må delvis ha kommet som en overraskelse, om ikke på den selvbevisste Wilse, så i alle fall på mange av hans samtidige, gitt at fotografiet til og med i 1905 tilsynelatende ikke ble oppfattet som noen riktig illustrasjonskunst på trykk. Men paradokset rommer også en peker til noe av forklaringen. Det er rimelig å knytte Wilses store berømmelse til *fotografiets gjennombrudd* i offentligheten, et gjennombrudd som han i norsk sammenheng i stor grad personifiserer. I dette sluttkapittelet skal jeg drøfte gjennombruddet for en norsk moderne fotografi som et «øyeblikk» der fotografi i Norge forente seg med nasjonale følelser og sosiale krefter på en særskilt og historisk enestående måte. Samtidig har spørsmålsstillingen nærmest påkalt seg selv gjennom avhandlingens drøftinger så langt, og argumentasjonen trekker på viktige momenter fra foregående kapitler. Utgangspunktet er et samtidig forsøk (1926) på å presentere fotograf Wilse og hans samfunnsmessige betydning.

Wilse som nasjonal helt

I årene 1925 til 1928 utga lærerinnen, kvinnesaksforkjemperen og politikeren Anna Rogstad (1854–1938) en serie på fire bøker med tittelen *Kjente menn og kvinner* med undertittelen *Fra deres liv og virke*. I denne bokserien presenteres biografier til kjente nordmenn som lesing for ungdom i den fortsettelsesskole hun selv la modellen for. I bind II som kom i 1926, er Anders Beer Wilse viet en egen biografi, i selskap med storheter som statsmannen Christian Michelsen, kunstneren og gjenoppfinneren av en norsk vevtradisjon Frida Hansen, industrigründeren Johan Throne Holst, den kvinnelige legepioneren og kirurgen Louise Isachsen og eventyrsamleren Peter Christian Asbjørnsen.²⁸⁴ Sammensetningen av personligheter viser at Rogstad ønsket å fremme et variert utvalg av forbilder, også kvinner.

²⁸⁴ Se også kapittel 3 der Rogstads tekst er en av kildene til Wilses år i Amerika.

Selv var Anna Rogstad den første kvinne som møtte på Stortinget, 17. mars 1911, en begivenhet Wilse fotograferte.²⁸⁵

Wilse var på dette tidspunkt (1926) svært berømt. Hamsun skal en gang ha skrevet til sin forlegger at hvis det skulle tas fotografi av ham, så ville han ha «en Wilse». «En Wilse» impliserte nødvendigvis fotografen Wilse, men det var ikke det Hamsun mente. Han hadde oppfattet at det nå fantes fotografier, og så var det «en Wilse», som i alle fall omkring 1920 hadde gått inn i dagligtalen som begrep på et særdeles godt fotografi.²⁸⁶ I boken *Norsk landskap og norske menn* (1943) gir Wilse selv mange eksempler på sin berømmelse, som fortellinger om gjenkjennelse og heder og applaus. Disse fortellingene er ofte knyttet til hans lysbildevisninger, de samme show som vi i forrige kapittel så gjorde Wilse til en norsk og delvis skandinavisk fotografisk «superstar».

Trolig var det likevel mer enn at Wilse var tidens mest suksessfulle fotograf som fikk Anna Rogstad til å trekke frem Wilse som en av *nasjonens* fremste, i et selskap som vi i dag med Stein Rokkans begrep (og med Rune Slagstads forståelse) ville kalt for «nasjonsbyggere». Rogstad brukte ikke begrepet nasjonsbygger, men var aktiv i en periode da mange samfunnsengasjerte mennesker hadde ambisjoner om å leve ut begrepet. Hennes utvalg av personer og ikke minst begrunnelsene i form av deres historier demonstrerer at dette handler om mennesker som gjennom sin innsats var med på å forme dagens og morgendagens Norge. Også presentasjonen av sjokoladekongen Throne Holst vektlegger mer enn industrigründerens økonomiske suksess. Den begrunnes med hans sosiale engasjement og en bedriftspolitik som peker mot utformingen av et moderne norsk samfunn der klassene arbeider sammen.

Teksten om Wilse skiller seg imidlertid fra de andre korte biografiene ved at den ikke beskriver livsverket, men barndommen og årene i Amerika som en forberedelse til fotografens endelige livsverk i Norge. I effekt blir Wilses betydning derfor dårligere begrunnet enn for de øvrige: fortellingen om Wilse slutter der fotografens storverk begynner. Rogstad bøter i boken på dette ved å skrive en kort innledning, en kort begrunnelse for valget av Wilse. Denne skal jeg vende tilbake til nedenfor, men først skal jeg problematisere hennes vansker med å beskrive fotografiets betydning.

²⁸⁵ Wilse lager to serier med fotografier av Anna Rogstad til sin samling av bilder av kjente personer (A-serien). Først en i 1909 som portretterer Anna Rogstad privat og i sin læregjerning, dernest som første kvinne på Stortinget i 1911 (NF.WA 01697–01706 og NF.WA 01967–01973).

²⁸⁶ Aftenposten feirer i 1926 Wilses 25-års jubileum i Norge med et intervju. Her beskrives Wilse som «den landskjendte mand, med ry langt utover landets grænser». Årsaken er hans helt spesielle evner som fotograf: «Derfor er 'Wilse-bilder' blit et begrep i sproget...» ... «Ti 'Wilse-billeder' er også en kvalitetsbetegnelse, et superlativ, som gir garanti.» (Aftenposten 24. februar 1926).

Den enkle forklaringen på at Wilses biografi stoppet der andres startet, var trolig at teksten bygde på et utkast eller en besvarelse fra Wilse. Kanskje kom han ikke lenger. Men det kan også være at både han og Rogstad syntes fortsettelsen ble vanskeligere å gjøre rede for. Det er kanskje slik at det egentlig viktige ved Wilses innsats og dette fotografiske gjennombruddet ikke lar seg fange i en fortelling om arbeidsinnsats og økende betydning og anerkjennelse. Fotografiets betydning er vanskelig å fastholde, betydning og effekt er i denne økende bildeflommen liksom alltid et annet sted. Fotografi er, slik jeg påpekte med Osborne i kapittel 1, mer ontologisk, i betydningen mer historisk innvevet i menneskelige fysiske og mentale handlinger enn mange andre tekniske hjelpemidler. Dette gjør det ikke bare vanskelig for Rogstad eller Wilse å forklare fotografiets betydning i sin samtid, det er naturligvis også denne avhandlingens og dette kapittelets problem.

Til slike problemer med å beskrive fotografiets betydning for nasjonen i dette første tiåret av 1900-tallet, kan man legge til den vekselvis dype usikkerheten og de urealistiske forhåpningene som vi i kapittel fire så at fremtredende aktører synes å ha hatt. Ikke minst Wilse, som over år arbeidet frem en katalog med motiver som han lenge må ha hatt nokså liten avsetning på. Iblant blir man slått av den utopiske karakteren ved en fotografi som nokså plutselig synes å kunne brukes til alt, som synes å vinne frem på mange arenaer, noen ennå helt utopisk fjerne, som Wilses ideer om skolefilm i 1903. Det er en opplevelse av historiske fenomener i bevegelse, som ennå ikke har satt seg, slik de i langt større grad har gjort når vi kommer frem til mellomkrigstidens fotografi. Er det mulig å forestille seg at i denne opplevelsen av det utopiske er en åpning til «noe» ved fotografiens vesen, en synlighet idet det strekker seg mot noe nytt? Til noe særegent ved norsk fotografi – som kanskje blir synlig her?

Det er i alle fall mulig å se ridderslaget til fotografen som å inneholde noe mer, at også Rogstad så noe mer. Wilses status som en av nasjonsbyggerne i Anna Rogstads øyne indikerer at ikke bare fotografen, men kanskje også *fotografi* i noen år betydde mer enn noensinne før og etter gjennombruddet, selv om den samfunnsmessige betydningen og effekten av den fortsatte utbredelsen av fotografiske medier senere naturligvis ble langt større. Mens de tidligere kapitlene mer i detalj drøftet bestemte sider ved Wilses fotografi, skal jeg i dette avslutningskapittelet trekke sammen noen av disse trådene: Hva skjedde – *egentlig*? Tesen som skal drøftes her, kan formuleres slik: Var dette et særskilt fotografisk øyeblikk? Manifesterer dette gjennombruddet et særskilt *norsk* fotografisk øyeblikk?

Natur, landskap, nasjon og et fotografisk blikk

Anna Rogstads begrunnelse for valget av Wilse som «nasjonsbygger» er mye den samme som er gjentatt av fotohistorikere siden: Wilses betydning for nasjonen hviler særlig på hans innsats som turistfotograf og markedsfører av Norge. Hennes korte begrunnelse sier imidlertid også noe om hva som skiller Wilse, både fra forgjengere – og etterfølgere:

Wilses bilder fra Norges natur er ikke bare landskjente, men langt utover i verden har de vunnet frem. Wilse har kunstnerens evne og syn til å finne og se sine motiver – og kunstnerevnen til å utføre dem, derfor er fotograf Wilses bilder kunstverker.

Se bare hans bilder fra Hardangervidda, fra Jotunheimen, fra fjordene, fra Sørlandet, Nord-Norge og Svalbard med.

Vi ser vidden med lyngen og blomstertuene, tjern, vatn – de store breer med den evige is og sne, de dype fjordene – Norges stolthet – kranset av glitrende tinder!

Vi ser de yndige fjordbukter og de små idylliske hytter og hus.

Og hjemmene i de brede bygder – i sommer og vinter – de tusen hjem!

«Ja vi elsker dette landet

Som det stiger frem» --

Wilse har på den vakreste måte hedret sitt land ved sine fine, charmerende bilder. – Og han arbeider stadig videre (Rogstad 1926: 61).

Det er interessant at en fotograf den gang kunne sees som vel så viktig som en hvilken som helst annen bildende kunstner, som det heller ikke er mange av i Rogstads firebindsverk med nasjonale helter for ungdommen. Og dette bare 20 år etter fotografiets gjennombrudd som illustrasjonskunst på trykk. Behovet for å understreke at Wilses fotografier er kunst, er da også stort i Rogstads tekst. Kunst er nevnt tre ganger allerede i andre setning, som kunstneren, kunstnerevnen og kunstverker. Fotografi i Wilses hånd er kunst.

Når kunstdebatten på denne måten slik er lagt til side, er likevel det mest interessante ved Rogstads begrunnelse hvordan fotografiene presenteres som noe som forener visjon og følelser. Wilses naturfotografi forener det faktiske og det fantasmatisk. Effekten av Wilses fotografiske visjoner er hos Rogstad presentert som noe som lar hans medborgere se landet, og ikke på hvilken som helst måte, men på en måte som vekker nasjonalfølelsen og kjærligheten til nasjonen. At fotografiene representerer visjoner, er understreket i Rogstads retoriske og suggererende repetisjoner av «Vi ser ...». Gjennom disse repetisjonene demonstrerer Rogstad hvordan Wilses blikk for landets og landskapets detaljer lar oss «se» landet «som det stiger frem». Rogstad siterer til slutt nasjonalsangen, som en parallell til

hvordan Wilse iblant avsluttet sine lysbildevisninger med å rulle flagget ut fra sin talerstol. Da hendte det begeistringen ble «vel voldsom» (Wilse 1943: 49).

Den samme koplingen mellom et distansert estetisk blikk og sterke følelser, mellom et distansert og fokusert kamerablikk og mellom natur- og nasjonalfølelse, er sentral i Wilses tekst *Fotografi, natur og kunst* fra 1914. Lær å se, skrev Wilse i 1914, og beskrev hvordan den beste konfirmantgaven ville være et kamera, som kunne lære guttene å åpne øynene for det vakre i naturen, se de uanselige detaljene gjennom kamera, se naturen fotografisk, ja, nesten et pornografisk blikk, som i en «erotisk naturpatriotisme».²⁸⁷ Verd å merke seg er også detaljeringen i de synene Wilses bilder gir betrakteren ifølge Rogstad: «vidden med lyngen og blomstertuene, tjern, vatn». Beskrivelsen kunne vært myntet på Knudsens og Lindahls turistbilder – de inneholder alt dette, men de mangler samtidig mye av detaljeringen (lyngen og blomstertuene) og subjektivering som vi møter hos Wilse.²⁸⁸

Rogstads begrunnelse rommer egentlig en skisse til en mulighet for å problematisere sider ved overgangen til en ny form for subjektiv fotografisk bildeproduksjon. Det sentrale i beskrivelsen er sammenkoplingen av natur, landskap og det nasjonale i den samme detaljeringen – som leder helt frem til at nasjonalsangens to første linjer så å si uoppfordret presser seg frem i Rogstads tekst: «Ja, vi elsker ...». Dette representerer ikke bare et nytt fotografi, ikke bare nye bildesyntakser og nye motiver, men også et nytt syn på fotografi. Rogstads tekst kan også leses som en presentasjon av et fotografi som forener visjon og følelser på måter som fotografi før Wilse neppe kunne gjøre. Jeg tror det er mindre sannsynlig at Knud Knudsens fotografier skulle ha vekket de samme eller liknende følelser før Wilse eller før 1900, rett og slett fordi oppfatningen av fotografi som gjenstand og fysisk representasjon av sitt objekt den gang var en annen. Det nye syn på fotografi så vel som på natur etter århundreskiftet muliggjorde også et nytt blikk på Knudsen og Lindahls fotografier, gjenoptrykt i nye kontekster.

Natur, landskap og det nasjonale er Rogstads begrunnelse. Rogstads påkalling av de helt store nasjonale følelser peker på noe sentralt for dette fotografiets gjennombrudd i Norge, men henvisningen til følelser er også en henvisning til hvordan denne moderniseringen av

²⁸⁷ Begrepet «erotisk naturpatriotisme» er lånt fra Nina Witoszek, det er hennes 9. punkt i en tipunksliste over hva som karakteriserer norsk kultur i Aftenposten 11. januar 2013. Se også drøftingen i kapittel 9 av hvordan Wilse bidro til å omforme og utvide norsk turistfotografi fra landskapsbeskrivelser og fremstilling av kjente prospekter til også å bli et naturfotografi som med vitalismens intensitet ikke bare forsøkte å uttrykke en følelssemessig dybde med kamera, men kanskje også skal sees som medskapende i en ny naturfølelse.

²⁸⁸ Dette blir, som påpekt av Sigrd Lien, litt mer tydelig i Lindahls fotografier (Larsen og Lien 2007:110). Liens poeng er at man i Lindahls fotografiske landskapsbilder kan se en begynnende innflytelse fra piktorialismen. Lindahls landskapsfotografier viser tendenser til et mer bevisst og refleksivt billedmessig fotografi, og slik et fotografi på vei fra å være en «ekte» reproduksjon av naturen til å bli et «kunstbilde».

fotografi plasserer seg mellom en ytre realisme og en indre psyke. Den natur som «stiger frem» i Bjørnsons linjer fra 1870, stiger nå frem på en helt annen måte enn da den ble representert i de eldre turistprospektene og reproduisert som fysiske kopier av konkrete landskaper i bokverkenes sider (se kapittel 6).

Fotografen som nasjonsbygger i litteraturen

Nasjonsbygging er et kjent tema i norsk fotohistorie, der det er et like sentralt motiv som i mye annen norsk kulturhistorie. Wilse og andre fotografers rolle i slike prosesser er blitt påpekt av mange (f.eks. Nordhagen 1989, Erlandsen 2000, Larsen og Lien 2007). Wilse etterfølger her turistfotografer som danskfødte Marcus Selmer, Knud Knudsen og svensken Axel Lindahl. Per Jonas Nordhagen har slik helt rett i at den voksende turistindustrien er nøkkelen til norsk fotografisk nasjonsbygging, og dermed også det som skal til for å «få forskningsmessig klem på Wilse» (Nordhagen 1989: 77).

Nordhagen gir i den samme teksten det første overblikket over det karakteristiske ved Wilses fotografiske livsverk. Roger Erlandsen er likevel den som mest utførlig drøfter Wilses rolle som nasjonsbygger. Erlandsen mener Wilse hører hjemme innenfor Lysakerkretsen. Lysakerkretsens plass i norsk historie omkring århundreskiftet er beskrevet av Bodil Stenseth som en uformell bekjentskapskrets (mange bodde på Lysaker, der også Wilse etter hvert bosatte seg) men med en felles agenda: formingen av en nasjonal kultur (Stenseth 1993). Blant de mest kjente var Fridtjof Nansen, Ernst Sars, Moltke Moe, Gerhard Munthe, Erik Werenskiold og Nordahl Rolfsen. Erlandsen knytter sin argumentasjon an til Stenseth og skriver at for Lysakerkretsen sto «begrepet ‘nasjonsbygging’ sentralt, og spesielt hvordan nasjonen bygges og formes med symboler. Nettopp på dette feltet var Lysakerkretsens største innsats i norsk historie, og nettopp her la Wilse sin tyngde til» (Erlandsen 2000: 236).

Hva vil det si at fotografen former nasjonale bildesymboler? Wilses tilknytning til Lysakerkretsen synes Erlandsen å se i paralleller mellom hvordan sentrale medlemmer beskrev Norge, og bredden og typer av motiver i Wilses fotografiske arkiv. Erlandsen viser til bokverket *Norge i det 19. århundre*, og skriver at: «Her blir det paradigme formulert som vi fremdeles tenker nasjonen innenfor» (Op.Cit.: 237). I tillegg til dette bokverket trekker Erlandsen frem Nordahl Rolfsens lesebøker for folkeskolen. Uten direkte å ramme Erlandsens argumenter om tematiske sammenfall, kan det likevel innvendes at illustreringsprinsippene i begge bokverk tilhører det kunstneriske illustreringsregime som Wilse bryter med i 1906 (se også kapittel 6).

Mer sentralt for en slik drøfting er trolig at det nasjonale på ulike måter står så sterkt i samtiden at det uansett vil være sammenfall i temaer og motiver på måter som Erlandsen beskriver, uten at Wilse av den grunn står nærmere Lysakerkretsens sentrale anførere enn andre kulturpersonligheter i tiden, som han møtte. Snarere vil jeg si at mer allmenne ideer om nasjonens utvikling ble delt av svært mange, og at det ikke er stort mer enn adressen og et naturlig sammenfall av interesser som knytter Wilse til Lysakerkretsen.

Erlandsen har likevel gode poenger i beskrivelsen av Wilse som nasjonsbygger, og trekker frem de viktige motivområdene vinter, landskap og natur, der Wilse gjør seg gjeldende. Han har naturligvis også rett i at Wilse spiller en sentral rolle i å formulere visuelle symboler for det nasjonale. Dette kommer til syne som nye bildesyntakser og nye motivkretser. Men hvordan dette skjer, eller hvordan han kommer frem til nye motivformuleringer, er ikke like opplagt. Her er det fristende å vri litt på Erlandsens formulering: Er det slik at Wilse spiller en sentral rolle i å formulere visuelle symboler for det nasjonale – i form av naturmotiver – eller er det fotografiets evne til å intervensere (med fotografen som mer eller mindre talentfullt medium og mellommann) i transformering av naturopplevelser på måter som er nye i forhold til for eksempel en Knud Knudsens strukturering av utsiktspunkter? Undersøkelsen av Wilses naturfotografi i kapittel 9 peker på en fotografisk praksis som nærmer seg det siste, selv om det naturligvis er mange eksempler på bevisste forsøk fra Wilse på å konstruere visuelle symboler for både vitalistisk naturdyrking og ikke minst nasjonale og patriotiske følelser. Men også det siste måtte fremstilles gjennom natur, enklest og mest tydelig ved å avbilde flagget mot skog og himmel.

Naturen som norsk identitetsmarkør

De fotografiske naturfremstillingene var helt sentrale i Anna Rogstads begrunnelse for Wilses betydning for nasjonen. Her er Rogstad så å si på linje med kulturforskeren Nina Witoszek, som hevder at natur er den viktigste referansen og forståelsesmatrisen for norsk kultur. Gjennom bilder og fortellinger knyttet opp mot naturen formulerer nordmenn sin identitet og sin verdensforståelse, er hennes påstand i boken *Norske naturmytologier* (1998). Witoszeks utgangspunkt er iakttagelsen av naturens tilstedeværelse og betydning i norsk kultur. Innenfor den norske kulturkrets har folk modellert sin kultur med naturen som referanse helt fra vikingtiden til våre dager. Til å betegne fenomener som synes å reproducere seg i skiftende former over generasjoner, som for eksempel gruppeidentiteter, tar Witoszek opp biologen

Richard Dawkins begrep om *memer*²⁸⁹, et begrep han utmyntet inspirert av biologiens gener. Ifølge Dawkins er:

memer karismatiske bilder, fortellinger, melodier og ritualer som forplanter seg gjennom flere generasjoner i forskjellige kulturelle tekster, former og genrer. De kan bli skapt anonymt av et samfunn, en gruppe eller en skoleretning, eller en enkeltperson. Hvor de enn har sitt opphav, og hvor problematisk deres ontologiske status enn er («oppfunnet», «erfart» eller «åpenbart ved forsynets hjelp») – så er det *memene* som holder samfunnet i gang (sikkert etter Witoszek 1998:14).

Begrepet «*mem*» er omdiskutert. Begrepets kjerne – å fastholde varige, men samtidige foranderlige forestillinger på tvers av generasjonsskiller og lengre tidsspenn i kulturen – er imidlertid ifølge Witoszek tilstrekkelig som teoretisk begrep for drøfting av lange linjer i kulturen.

Witoszek mener det finnes en rekke *memer*, som universal-*memer*, kulturspesifikke eller «nasjonale» *memer*, mytedannende, kulturelt mobile *memer* og «sektariske» *memer* som nasjonale og kjønnsrelaterede stereotyper. Men det er nordmenns forhold til naturen som peker seg ut som særlig vedvarende viktig i norsk kultur opp gjennom historien. Dette er ifølge Witoszek også det store germanske ledemotivet, men samtidig kanskje helt særlig det norske «*memet*» i kulturen. I sin bok drøfter hun hvordan slike norske «nasjonal-*memer*» som uttrykker og former det kulturelle fellesskapets biografi på historisk skiftende måter, er modellert med naturen som bakteppe og referanseramme. Gjennom studier av norsk kulturhistorie som spenner fra Edda-diktningen og frem til Arne Næss' dypøkologi, forsøker Witoszek å forstå hvordan nordmenn kunne bygge en *moderne* selvforståelse med noe så tilsynelatende bakvendt som naturen som referanse- og fortolkningsramme.

Det er to ting som er av særlig interesse hos Witoszek i forhold til denne avhandlingens drøftinger. Det første og grunnleggende er hennes påpeking av natur som den store norske kultur-«*matrisen*». Dette er interessant i forhold til at naturen er så veldig

²⁸⁹ Witoszek siterer Dawkins: «Vi kan kalle historiene *memer*: varige elementer i forestillingsverdenen, som ikke visner straks de er unnfanget, men modnes og forandrer seg i tidens løp. Richard Dawkins, som har laget ordet, uttaler: 'Vi trenger et navn på den nye viderebringeren, et ord som kan formidle ideen om en enhet innen kulturell overføring, eller en *kopieringsenhet*... Akkurat som genene forplanter seg i genpolen ved å hoppe fra kropp til kropp via sperm og egg, forplanter *memene* seg i *mem-poolen* ved å hoppe fra hjerne til hjerne gjennom en prosess som i vid forstand kan kalles etterligning'» (Witoszek 1998:13, sitatet er fra *The Selfish Gene* (1976)).

avgjørende i norsk fotografi.²⁹⁰ I denne avhandlingens perspektiv er Witoszeks påstand om naturen som den store norske kulturmatrisen særlig interessant i forhold til det som her er dokumentert som gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst, som samtidig kan sies å være gjennombruddet for et moderne norsk fotografi, et gjennombrudd som både hos meg og Rogstad er knyttet til naturskildringene i Wilses fotografi.

Det andre interessante hos Witoszek er at hun angir en målestokk eller referanse for kombinasjonen av natur og nasjonal identitet. Norsk identitet er i alminnelighet kjent for å ha den nasjonalromantiske periode omkring midten av 1800-tallet både som høydepunkt og som utgangspunkt for senere nasjonal identitetsutforming. Det er tidspunktet da norsk identitet får sin grunnleggende utforming, og Witoszek konstaterer at det ut fra litteraturen kan trekkes frem «tre praktisk talt udiskutable referenter for norskhet» (Witoszek 1998:17). Disse kan samtidig sies å representere nasjonalromantikkenes fremste frukter; de mektigste emblemer for norsk kultur er fjellet og fjordene, bøndene og 17. mai:

Fjellene og fjordene som emblemer for Nasjonal Identitet, bøndene som bærere av de Dypnorske Verdier, og Grunnloven av 17. mai som kodeks for den Nasjonale Vilje. Som vi skal se, var det opprinnelige Natur-memet så mektig at selv 17. mai-feiringen har dreid i retning av natursymbolikk (Witoszek 1998:17).

Disse tre referentene er interessante for min drøfting fordi det er nettopp disse tre som utfordres og delvis endres og utvides i den nye fotografiske illustrasjonskunsten. Selv drøfter Witoszek en slags linje av norske naturmytologier fra Håvamål via folkeeventyrene, til Ibsens inne- og uterom, Hamsuns psykologisering av naturen og Vigelands svulmende kropper i retning av den fascismen der norsk naturhistorie (Witoszeks formulering) likevel ikke ender. Hvorfor norsk naturhistorie slik ender annerledes enn den tyske, er et av Witoszeks spørsmål i jakten på hva det er som særmerker den norske naturdyrkingen.²⁹¹

Denne «naturhistorien» er samtidig en fortelling om modernisering, om hvordan nordmenn utformet en moderne nasjonal identitet. Som en historie om modernisering kan denne utviklingslinjen derfor godt differensieres ytterligere. Gjennombruddet for en ny fotografisk illustrasjonskunst var samtidig et gjennombrudd for en ny nasjonal ikonografi. Det

²⁹⁰ Sigrid Lien har pekt på at norsk folkeliv- og landskapsfotografi synes å være uten sidestykke i Norden (Larsen og Lien 2007: 81).

²⁹¹ Witoszek spør: «Hvorfor hyller én naturhistorie den barbariske supermann og en annen den humanistiske overlever? Hvorfor har de semiotiske referentene for norsk identitet – samtlige basert på markante natursymboler – aldri forpurret balansen mellom det primitive og det samfunnsorienterte? Hvorfor ble i dette tilfellet troskap til blod-og-jord så elegant dempet av doktriner om liberalisme og individets rettigheter?» (Witoszek 1998:15).

er mulig at noen delsvær til Witoszeks spørsmål kan søkes i en revisjon og modernisering av en norsk nasjonal identitet på starten av det 20. århundre. Witoszeks kilder er litteratur og visuelle kunstarter. I moderne tid er fotografi en kanskje vel så følsom visuell registrering som malerier, i alle fall ikke minst i den perioden som behandles her, og dette poenget skal søkes forsterket i drøftingen nedenfor. Og som vi allerede har sett, synes ikke naturen å bli mindre betydningsfull når nordmenn blir «moderne». Naturen i form av et modernisert natursyn synes snarere å være svært sentralt i formuleringen av en moderne norsk identitet i det 20. århundre.

Et viktig motargument her er at disse tre «udiskutable referenter for norskhet» er nettopp dette: udiskutable referanser. Den omfattende litteraturen omkring norsk nasjonalkulturs skapelse og utforming synes i liten grad å drøfte noe markert skifte i den visuelle fremstilling av norsk kultur etter 1905 slik den er presentert i tidligere kapitler. Et eksempel er oppdagelsen av fjellet, som i de fleste fremstillinger hører 1800-tallet til (se for eksempel Messel 2008), mens noen av formene for vår omgang og utforming av nasjonale temaer i stor grad skjer ved begynnelsen av det 20. århundre. Er det da slik at den forskjell vi kan se i visualisering av dette på trykk, i skiftet mellom malte og tegnede og fotografiske fremstillinger er uten betydning? Eller er de tvert imot viktige? De anslår i alle fall formene for nesten hele dette århundret, og jeg tror at denne fasen av norsk modernisering fortsatt er for dårlig belyst.

Et av unntakene er fothistorisk litteratur, der fornyelsen av motiver og moderniseringen av norsk fotografi er vel kjent – se for eksempel *Norsk fothistorie* (Larsen og Lien 2008). Likevel er den fotografiske utviklingen i Norge i årene rundt århundreskiftet ikke tidligere drøftet i detalj, og denne avhandlingens beskrivelse av fotografiens modernisering og gjennombrudd før første verdenskrig er et bidrag til dette.

Nasjonalkulturens modernisering i fotografiet

Vi har i avhandlingen sett hvordan gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst faller nokså presist sammen med norsk selvstendighet. Vi har også sett hvordan denne nye fotografiske illustrasjonskunsten innebar en lang rekke nye motiver. Dette skiftet i motiver skjer ikke bare innen fotografi, men det er først som en fotografisk illustrasjonskunst de nye motivene på bred front fortrenger de eldre nasjonalromantiske motivkretsene. Dette skiftet er blitt drøftet både som en forskyvning fra maleriets bondefremstillinger til fotografiske, bent frem kule eller hippe borgerbarn (som for eksempel *Første skiløper på Myrdal*), og som andre typer naturfremstillinger, både med hensyn til motiver og fremstillingsmåter. I sum kan man

gjennom dette gjennombruddet ikke bare studere en fotografisk modernisering, men også en norsk modernisering.

Disse motivrevisjonene – disse indikatorene på modernisering – er i stor grad en revisjon av de tre ovenfor nevnte referenter for norsk identitet som Witoszek med rette trakk frem som «praktisk talt udiskutable»: Fjord og ville fjell, bonden og 17. mai. De er kanskje udiskutable, ja, men ikke uforanderlige. I stor grad er det nettopp disse referentene for norskhet som bearbeides og utfylles omkring århundreskiftet og de første årene av 1900-tallet om vi kan tro de nye motiver som introduseres og spres med gjennombruddet for en ny fotografisk illustrasjonskunst. En stor del av denne avhandlingens tidligere kapitler er viet hvordan Wilses fotografi i bildesyntaks og motivutvalg bearbeider og utfyller eller erstatter disse med andre referanser for norskhet. Her skal jeg bare kort sammenfatte noen av disse endringene.

Hvis vi følger Witoszeks oppsett og starter med fjord og vestlandsnatur, så gjelder disse endringene slik vi så i kapittel 9 om Wilses naturfotografi både en endring i hvilke typer norsk natur som prioriteres og hva som søkes hentet i denne naturen. Her reiste jeg blant annet spørsmålet om hvorfor det var så viktig for tidens store naturprofet og naturlyriker, Theodor Caspari,²⁹² å trekke frem en østlandsnatur fremfor en vill vestlandsnatur. Dette valget av østlandets vidder og mildere linjer møtes av den nye naturfotografens forkjærlighet for detaljer og naturkontemplasjon, hentet fra den samtidige fremgangsrike piktorialistiske og internasjonale fotokunstens motivpreferanser, og der intensiteten i naturdyrkingen er uforståelig om man ikke kombinerer den internasjonale idéstrømningen innen vitalismen med en særegen norsk nasjonalisme.

«Bøndene som bærere av de Dypnorske Verdier», den andre udiskutable referenten for norskhet, ble også satt under sterkt press. I den nye fotografiske illustrasjonskunsten som fra 1906 fylte hefter og bøker, tramper byborgerne inn i det som tidligere var bondens natur, men som i disse illustrasjonene allerede var i ferd med å bli en helt annen natur, formet gjennom andre tilnærminger til naturen. Den moderniserte nordmann levde ikke på samme måte av naturen, men også for naturen, og ble fremstilt som slik i ulike interesseløse aktiviteter. De tegnede og malte kunstneriske fremstillinger av bønder i illustrasjonene til og med 1905, avløses av byborgernes nytelser i nye typer av landskap. Det er et spørsmål om dette kan fortolkes som en løsning, en forening av motstridende interesser mellom tokulturstridens by

²⁹² Caspari er fortsatt aktuell for norske naturvitere. Caspari er Norges største naturpoet, vårt lands Henry David Thoreau ifølge biologen Dag Hessen i boken *Natur. Hva skal vi med den?* (Hessen 2008: 30).

og land, på naturens grunn? Eller om det handler om en naturfølelse utenfra, som nå endelig får fotfeste også på bygda gjennom nye bilder, nye skikker og nye fortellinger?

Den tredje udiskutable referenten for norskhet, 17. mai, synes kanskje ikke like selvsagt å falle inn i en slik argumentasjon bygd på den nye fotografiens illustrasjoner. Men det kunne også vært argumentert for at den ene nasjonale årshøytideligheten nå ble utfylt med en lang rekke små seremonier som konsoliderte nasjonens tilstedeværelse i hverdagen: Fra 17. mai til en lang rekke nasjonale årstids- og hverdagsritualer som hytta, påskeliv, vinteraktiviteter som skigåing og kjelkeking. Blant slike ritualer kan trolig regnes slike øvelsens oppblomstring på sportsarenaene, slik Rune Slagstad drøfter det i sin bok om norsk sportslivs idéhistorie (Slagstad 2010).

Disse «tre praktisk talt udiskutable referenter for norskhet» endres altså innenfor den fotografiske visualisering i årene omkring 1900 på måter som kan sammenfattes slik: 1) Fra fjord/vestlandsnatur til østlandske vidder og viktigere: til naturen som følelse, og 2) fra bønder til byborgere (som ikke lever av naturen, men gjerne ser seg som om de lever *for* naturen og fremstilles slik i ulike typer uinteresserte aktiviteter i naturen og endelig, 3) fra 17. mai til nasjonale årstids- og hverdagsritualer som hytta, påskeliv, osv. Dette skjer «ved» naturen, som en bearbeiding av det store norske naturmemet. En slik revisjon av norsk identitet er ikke en del av Witoszeks drøftinger, men det er innenfor hennes konsept: ideen om at det nasjonale i Norge særlig forstås og bearbeides gjennom historier som har med naturen å gjøre.

Da Wilse ble berømt, var det på ingen måter ufortjent, men han hadde også den lykke å være på rett sted til rett tid. Wilses berømmelse personifiserer og betegner et fotografisk gjennombrudd. Vi nærmer oss spørsmålet om «fotografiets øyeblikk» igjen, og dette øyeblikkets status. Trolig oppfattet også Anna Rogstad det slik at gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst på trykk i 1906 grovt sett sammenfalt med en ny nasjonal ikonografi. Denne nye ikonografien peker på en omfattende modernisering av den nasjonale identiteten, og kan samtidig sees som en viktig indikator på en norsk modernisering. Denne moderniseringen handler ikke bare om et nytt natursyn og en modernisert nasjonal identitet, men også naturligvis om et modernisert fotografi, alt sammenfattet i Anna Rogstads repeterende og suggestive «Vi ser ...».

Naturens modernisering

I kapittel 2 siterte jeg Bent Fausting og Peter Larsens spekulasjon om hvordan den estetisk-indeksikale meningsdimensjon på noen måter styrte bildebetraktningen, det vil si opplevelsen av bildets *fulle* mening gjennom det Boehm kalte kontaminasjonen av bildets to meningsdimensjoner (side 56–58). Jeg argumenterte for at fotografiets spesifikke estetiske karakter på en særlig måte tilrettela for den imaginative bildebevissthetens rettethet, og drøftet med Sartres estetiske teori hvordan fiksjonen kan «nære» seg på «virkelighet» og «imajinasjon» i fotografiet. Jeg spekulerte også rundt måter som Wilse kunne sies å utnytte fotografiets ubestemte estetisk-indeksikale betydningsnivå i bildets meningsproduksjon på. Kan man også spørre om fotografiets produksjonsteknologi, dets spesifikke estetiske karakter, tilrettelegger på en særlig eller egenartet måte for det Kant kalte estetisk formålstjenlighet; for en særskilt type overensstemmelse mellom subjekt og verden i den fotografiske fiksjonens virkelighetsutkast?

Som eksempel kan vi ta frem igjen et høyfjellsbilde av Wilse: fotografiet *Rondane* fra 1912, som jeg også omtalte kort i avslutningen på kapittel 1 (se illustrasjon side 341). Dette kan karakteriseres som et «modent» høyfjellsbilde fra Wilse, i den forstand at det som symbol er inngått i høyfjellsikonologien på en måte som mange fortsatt finner talende. Bildet er heller ikke et tilfeldig valg, motivet finnes reproduisert i flere publikasjoner. Fotografiet er blant annet gjengitt i to av Mittet Kunstforlags Norges-album, i 1916 og i 1921. I det siste inngår bildet både i heftets innledende tekst, der tidens fremste talsmann for det norske folks nye forhold til fjellet, Theodor Caspari, gjør en lyrisk reise gjennom «Vinterbilleder fra den østlandske fjeldverden», og kommer deretter igjen i heftets bildedel. Det foreligger også som et stort innrammet kunstfotografisk bilde fra Wilses atelier. Versjonen som er reproduisert her, er en innrammet forstørrelse som tilhører Preus museum, og kan ha vært laget for å utsmykke en stue eller en reiselivsutstilling. Det fotografiske bildet *Rondane* ble med andre ord oppfattet som et viktig fotografisk bilde i samtiden.

En mulig sammenligning mellom maleri og fotografi representerer Harald Sohlbergs (1869–1935) samtidige *Vinternatt i Rondane* (1911–14, første skisse 1901). Dette nyromantiske maleriet viser en besjelet fremstilling av fjellmassivet i vinterdrakt i et blått nattlys, og oppfattes nok av mange som en oppsummering av det norske folks naturfølelse, kanskje ikke minst i forhold til mytiske fjellområder som Dovrefjell, Jotunheimen og altså Rondane. Maleriet ble i alle fall en gang på 1980-tallet av Nitimen (Norsk rikskringkasting) og avisen Dagbladet kåret til Norges nasjonalmaleri.

Også Wilses Rondane-bilde kan sies å inngå i en slik symbolisering av et mytisk fjell og av norsk naturfølelse, men gjør det på en måte som er spesifikk fotografisk. Mens Sohlbergs Rondane-bilde er malt fra Sollia, og viser Rondane sett utenfra, er Wilses *Rondane* fotografert på en skitur vinterstid *inne* i Rondane. Wilses bilde kombinerer amatørfotografens «snapshot» med et omhyggelig komponert prospekt. Fotografiet er del av en aktivitet, og det er den bevegelige opplevelsen som søkes symbolisert i bildet – mer enn fastsettelsen av det fotografiske standpunktet, selv om dette lar seg fastslå. Bildet inviterer slik mer til å repetere en type naturopplevelse og naturestetikk, enn til å repetere en bestemt persepsjon, slik det tradisjonelle turistprospektet, og også i noen grad Sohlbergs maleri trass i sitt sammenpressede perspektiv gjør.

Maleri og fotografi demonstrerer nye og skilte retninger som malerkunst og fotografi på dette tidspunkt er i ferd med å ta. Det er likevel interessant å notere at maleren Sohlbergs antatte standpunkt for maleriet fra Rondane i dag er tilrettelagt av vegvesenet gjennom en arkitektonisk prisbelønnet utsiktsplattform. Denne markeringen av utsikt knytter tilbake til voyage picturesque-tradisjonen som særlig karakteriserte 1800-tallets fotografiske turistprospekt som fotografen Knud Knudsen var den fremste eksponenten for, og som Wilses Rondane-motiv i sin isolering og estetisering av selve opplevelsen på sitt vis er et brudd med. Hva turisten her i dag ser, har trolig lite å gjøre med den naturfølelse som Sohlberg ville formidle i sitt maleri. Sohlbergs naturfølsomhet deles av Wilse, men det natursyn som Wilses fotografi formidler, er kanskje nærmere beslektet med det dagens turist er utrustet med når han eller hun tar Rondane i beskuelse fra «Sohlberg-plassen».

Det de ser likner ikke så veldig mye på Sohlbergs maleri, og naturligvis ikke på Wilses fotografi. Hans *Rondane* er tatt et helt annet sted, og har heller ikke samme klare utsiktspunkt som Sohlbergs maleri. Wilses fotografi er tatt inne i Rondane, og det ville kreve en lengre skitur å komme til utsiktspunktet. Selv om bildets sentrale motiv – Smiubelgen i Rondane – er dramatisk og flott nok, så handler bildet ikke om kontemplering på avstand, men formidler snarere en følelse av generell fysisk og psykisk involvering i naturen. Dette er skiløperens unike landskap og er en estetisk opplevelse som egentlig bare kan oppleves av ham, på ski og i påskefjellet, der nordmenn etter hvert i tusentalls skulle følge Wilse, Caspari og de andre pionerene inn i det særegne norske påskeritualets naturdyrking. Strengt tatt så kan det vel også bare oppleves av en med et kamera, det vil si noen som har lært seg å se naturen gjennom et kamera?

Begge bildene symboliserer samme mytiske fjellområde og norsk naturfølelse, men Wilses *Rondane* gjør det på en måte som kan sies å være spesifikk for et moderne fotografi.



Anders Beer Wilse: *Rondane*, innrammet forstørrelse i Preus museums samling (NMMF.000458)

Hva ligger i det? I beskrivelsen av bildet ovenfor er dette knyttet til kameraets bevegelighet og snapshotets mulighet for å fange øyeblikket. Det er selvfølgelig riktig og viktig. Men er det andre forskjeller på fotografi og maleri? Kan fotografiet representere natur og naturfølelse (det vil si møtet med verden) på en annen måte enn maleriet, og kan denne forskjellen knyttes til det spesifikke fotografiske, som vi i drøftingen i kapittel 3 knyttet til Osbornes idé om det estetisk-indeksikales «ubestemte erfaring med mening»? Kan vi med utgangspunkt i denne drøftingen og ved hjelp av Kants idé om en estetisk formålstjenlighet, argumentere for at fotografiet har en annen menneskelig overensstemmelse og forhandling med verden enn maleriets? Og representerer fotografiet *Rondane* et eksempel på en slik fotografisk utforsking av Wilse?

Estetisk funksjonalitet

Ideen om et fotografiets øyeblikk er hentet fra kunsthistorikeren J.M. Bernstein. I et essay i boken *Against Voluptuous Bodies, Late Modernism and the Meaning of Painting* (2006) hevder Bernstein at i en forbausende og kort periode, mellom 1658 og 1660, produserer maleren Pieter de Hooch (1629 –1684) en serie malerier som synes å oppvise det skjulte

potensialet i hollandsk realisme. Hooch demonstrerer i disse ganske få bildene en form for malerisk humanisme som ifølge Bernstein kan sees som en tidlig kritikk av den rasjonaliserte modernitet som vokser frem samtidig, gjerne typifisert i de Hoochs samtidige, filosofen René Descartes (1596–1650). Ut fra sin drøfting av disse maleriene utvikler Bernstein et realismebegrep med utgangspunkt i Kants idé om estetisk formålstjenlighet: Materialistisk realisme er ikke et spørsmål om grad av likhet, men om «fitness», hensiktsmessighet eller servicevennlighet, mellom de krefter som er maleriets egne og den verden som er representert. (Bernstein 2006: 37). Dette skjer i eksempelet med de Hooch i et enestående sammenfall av teknikk og innhold som skaper en slags sekulær og opphøyet verdslighet, en avsluttet og endelig helhet, noe hvilende i seg selv, mer ikke-fortellende, dominert av et feminisert blikk fjernt fra madonna eller hore-begrepene, dominert av et hjemmeliv som overskrider det koselige eller temmede aspektet av begrepet.

Gjennom å gjøre spørsmålet om realisme til et spørsmål om hensiktsmessighet mellom maleriets krefter og kreftene i den avbildede verden, er strukturen i dette forslaget ifølge Bernstein beslektet med hvordan Kant demonstrerer muligheten for estetiske vurderinger generelt, dvs. som et spørsmål om hensiktsmessighet mellom naturen og våre subjektive reflekterende smaksdommer generelt. En slik analogi anser Bernstein som passende, fordi den tar for seg maleriets krefter (bruk av perspektiv, farge, lys og skygge) som fullt ut menneskelige rettet mot en verden som (slik det er med de Hoochs maleri i Bernsteins fortolkning) kan sees som fullt ut human i måten mennesket og dets plass i en naturverden er fremstilt på. Bernstein legger til at å ta de Hoochs maleriske hensiktsmessighet for gitt, ville gjort denne realismen fotografisk og ikke malerisk. Dessuten: For at en slik (utopisk) realisme skal bli mulig, som Bernstein altså argumenterer for, så må verden plutselig og usannsynlig, bli *oppdaget* som fullt ut menneskelig.

Bernsteins forslag om å legge Kants forestilling om estetisk formålstjenlighet til grunn for en forestilling om en (utopisk) realisme som er hensiktsmessig, servicevennlig, er interessant i forhold til min diskusjon av Osbornes forslag om at fotografiets særtrekk grunnet i dets teknologi kan leses estetisk med Kant. Kjernen i Bernsteins argument er å gjøre spørsmålet om realisme til et spørsmål om hensiktsmessighet mellom maleriets produksjonskrefter og kreftene i den avbildede verden. Hvis vi overfører dette perspektivet på drøftingen av fotografiets spesifikke estetiske krefter, så kan vi kanskje få frem enda et aspekt ved det fotografiske. I den sammenheng er det forhold ved det spesifikke estetiske ved fotografiet som synes interessante. Det ene er at en karakteristikk ved fotografiets ubestemte estetiske erfaring med mening, dens karakter av ubestemthet og utsettelsen av mening, synes å

bygge opp under i den fotografiske praksis og i det fotografiske bildet, en vedvarende orientering, som kan sees som analog til den vedvarende orientering mot subjektets erfaring med helhet som ligger under Kants reflekterende smaksdom. Det andre er at den imaginative rettethet mot objektet gjennom bildet er en rettethet, ikke mot bildet, men mot noe i verden. Begge disse strukturene er gjentatt og forsterket i det fotografiske. Ut fra dette kan man kanskje argumentere for at fotografiet som teknologisk bildeform strukturelt gjør en slik realisme mulig, *muliggjør* at verden skal bli funnet, oppdaget og opplevd som fullt ut menneskelig.

Bernstein hevder at en slik realisme representerer en utopisk mulighet, i den forstand at en slik realisme må være *god*, det vil si representere en form for «fitness», men en slik form for «overenstemmelse» er neppe en forutsetning hos Kant. Det viktige poenget er at den «kontaminasjon» eller blanding av imaginasjon og virkelighet som kan sies å være et sentralt aspekt ved det fotografiske fremmer en realisme som er fullt ut menneskelig – *fordi* den slik blander imaginasjon og virkelighet. Så kan den være så sann eller falsk eller forløyet som den vil, eller snarere som mennesker vil eller er. Hvis dette er realismen i den fotografiske fiksjon, så er vi kanskje gjennom fotografiet *Rondane*, i den forstand at vi fortsatt finner dets realisme hensiktsmessig, nærmere både oss selv og naturen. Så lenge det varer naturligvis. For en slik realismes mulighet er (materielt, teknologisk og konvensjonelt betinget) snarere historisk enn a priori. Mange av de bildeskjemaer som Wilse og andre fotografer etablerer under den fotografiske moderniseringen rundt 1900, er imidlertid fortsatt gyldige, og ikke minst fotografiske bilder som *Rondane*, et sted mellom snapshotet og det estetisk raffinerte. Fotografisk talt starter det norske 20. århundre her. Det burde trolig ikke forbause oss at det starter nettopp her, i 1906, men det mest forbausende er kanskje nettopp at fotografiets utvikling nettopp da synes så presist innsydd i kulturen.

Et fotografiets øyeblikk?

Hvis man kan snakke om en særegen fotografisk «hensiktsmessighet» i dette fotografiske gjennombruddet, så hviler dette også på fotografiet som teknologisk produksjonsprosess. Osbornes forslag om at vi kan lese fotografiets spesifikke estetiske særtrekk – effekten av dets produksjonskrefter og materialitet, som en ubestemt estetisk erfaring med mening, åpner for en bedre forståelse av fotografiets potensial for fiksjon, og derigjennom for fotografiets «virkelighet» og «imanasjon» i en menneskelig tilpasning til verden gjennom fotografiske bilder. Hvis vi slik kan låne Bernsteins forslag om at spørsmålet om realisme kan gjøres til et

spørsmål om hensiktsmessighet mellom de krefter som er maleriets egne og kreftene i den avbildede verden, og overføre denne analogien til forholdet mellom fotografiets teknologi og tilhørende krefter, kan dette også gi et perspektiv på hvorfor fotografisk realistisk fiksjon er så dominerende i det 20. århundre. Da er det ikke et spørsmål om denne realismen eller «overensstemmelsen» er god eller dårlig, men kun om og på hvilke måter den er hensiktsmessig. Kanskje kan vi formulere fotografisk realistisk fiksjon på følgende måte: Verden erfares gjennom fotografiet skritt for skritt gjennom et vedvarende og utsatt spill mellom den ubestemte estetiske erfaring med mening og signifikasjon, mellom imaginasjon og virkelighet. Fotografiets realisme er dermed ikke som i fortellingen om bildet som var så realistisk at maleren kunne tre inn i det; fotografiets realisme er snarere omvendt og slik at det er fotografiet som folder seg ut på verden.

Anna Rogstad så altså trolig noe mer enn fotografens suksess og dyktighet i markedsføring da hun trakk frem Wilse som en av nasjonens helter. Jeg tror hun så hvilken betydning fotografiet tilsynelatende med ett slag tok for nasjonen med sitt plutselige gjennombrudd som illustrasjonskunst i 1906. «Memer» er naturligvis «hensiktsmessige», og hva som bidro til at Anna Rogstad, Anders Beer Wilse og kanskje andre samtidige vagt kunne oppleve et «fotografiets øyeblikk», var århundreskiftets vitalisering av synet på naturen. Wilses fotografiske formuleringer av natur, folk og nasjonal identitet i nye fotografiske bilder synliggjorde kraften i disse fotografiske foreningene på måter som rettferdiggjør å snakke om et fotografisk øyeblikk, at materialitet og ideologi forente seg i et øyeblikk på måter som minner om Bernsteins oppdagelse i de Hoochs tidligmoderne malerier, men her naturligvis innenfor en helt annen type (bråmoden) modernitet. Dette som her er drøftet som et «fotografiets øyeblikk», er trolig derfor interessant også i internasjonale sammenlikninger som et særnorsk øyeblikk, som en modernisering av fotografien som av grunner drøftet i avhandlingen i Norge står klarere frem som «øyeblikk» og overgang enn vanlig er i fotohistorien.

12 OPPSUMMERING

Denne avhandlingen har presentert historien om den store fortelleren i norsk fotografi, Anders Beer Wilse, og gjennombruddet for hans fotografiske genrebilder på trykk. Det er også gitt et forslag til en tid- og stedfesting av dette bruddet med den til da dominerende illustrasjonsmodell, gjennom fortellingen om Reiselivsforeningens fire utgivelser og bruken av Wilses fotografier i deres 1906-utgivelse.

Wilses personlige suksess kan også beskrives som et gjennombrudd for en ny fotografisk illustrasjonskunst i Norge. Dette markerer samtidig et skifte fra 1800-tallets fotografiske bildemodell til et moderne fotografi slik vi skal kjenne det gjennom stort sett hele det 20. århundre. Gjennombruddet for Wilses illustrasjoner er samtidig gjennombruddet for et moderne fotografi. Norsk fotografi moderniseres med Wilse.

I sum er det et massivt gjennombrudd. Norsk fotografi gjennomgår med Wilse som en drivende kraft en grunnleggende modernisering før første verdenskrig. Dette legger grunnlaget for mye av det som skjer i mellomkrigstiden i norsk fotografi. Innflytelsen er også synlig i mye av etterkrigstidens fotografi, og mange av oss tar fortsatt «en Wilse». Vi tar de samme motiver formulert på liknende måter i dag.

Wilses genrebilder var en nyskaping på trykk. Det var et fotografisk gjennombrudd, som avhandlingen heter, ikke bare for fotografen, ikke bare for fotografiet som ny illustrasjonskunst, – det var et gjennombrudd for fotografiet som en ny form for «samfunnskunst».

Det kan derfor også kalles en fotografisk revolusjon, som utspiller seg omtrent samtidig i alle industrialiserte land rundt århundreskiftet 1900. Noe av det spesielle med den norske historien her, er at det norske kulturområdet er så vidt lite og Wilses innsats samtidig så vidt ekstraordinær, at man faktisk kan trekke opp en slik utviklingslinje gjennom de fotografiske bildemorener som denne avhandlingen gjør. Dette gjør Wilse som moderniseringsagent og overgangsfigur interessant også i et internasjonalt og sammenliknende perspektiv.

Det andre bemerkelsesverdige med denne historien, er at denne fotografiske moderniseringen skjer på så vidt særnorske måter. Dette er kanskje ikke noe man skulle la seg forbause av, men kompleksiteten i samspillet åpner for nye innsikter i utviklingen av norsk fotografi så vel som av norsk kultur. Slike aspekter gjør neppe Wilse og norsk fotografi mindre interessant, og denne graden av det lokalt norske eller det «globalt dialektpregede» i skapingen av dette fotografiet, er noe av det mest fascinerende i denne historien. Bearbeidningen, utviklingen av og formuleringen av norsk naturfølelse er et eksempel på dette.

Witse strekker seg lenger med sine fotografiske prosjekter – genrefotografiene, dokumentasjonsprosjektene, ulike typer av fotobøker og fotografisk samarbeid både med etablerte forfattere og arkitekter, den enorme suksessen med lysbildeprogrammene – enn noen i den neste generasjonen av norsk fotografer greier å følge opp. Faktisk må man opp i andre halvdel av århundret før man får utgivelser og produksjoner som likner. Jeg har antydnet at forklaringen på Witses suksess ikke bare var hans dyktighet, men også disse hendelsenes samfunnskontekst. Kanskje var dette et slags «fotografiets øyeblikk» – en form for et historisk transparent øyeblikk der fotografiets samfunnsrett var synlig.

Fotografiet bringer med seg inn i det 20. århundrets ekspanderende estetisering noen særlige kvaliteter som skal gjøre det en kan kalle fotografisk fiksjonsrealisme til den dominerende bildeform, mens bildekunst mister noen av sine tidligere samfunnsfunksjoner. Avhandlingen har forsøkt å bidra til en teoretisk drøfting av fotografiets estetiske særtrekk i dette. Med basis i et utvidet fotografibegrep og en drøfting av fotografiets potensial for fiksjon har jeg forsøkt å bidra til å synliggjøre kreftene som var i spill i dette skiftet i en norsk fotografisk modernisering i årene mellom 1900 og 1910.

Det er mange «første gang» i Witses fotografiske biografi. Men det viktigste i denne historien om Witse er at det var et gjennombrudd for fotografiet som på noen måter utgjorde en ny form for samfunnsrett. I 2015 kan vi feire 150-års dagen for Witse. Det kan benyttes til både å feire fotografiets andel i skapingen av det moderne norske, til å sette et kritisk søkelys på fotografiets rolle i formingen av kollektive og individuelle identiteter, og til å drøfte fotografiets – eller «det fotografiskes» – samfunnsomformende roller i fortsatt pågående prosesser.

Vedlegg I: Kilder

En viktig kilde for avhandlingens drøftinger har vært Wilses negativarkiv med tilhørende protokoller slik det er bevart på Norsk Folkemuseum. Den andre hovedkilden er Wilses fotografier på trykk. Disse er sporet opp flere steder, men viktigst er Nasjonalbiblioteket og Preus Museums bibliotek. Oversikt over dette er gitt i vedlegg II og vedlegg III. Arbeidet med Wilses lysbildeforedrag (kapittel 10), bygger på Norsk Teknisk Museums samling av Wilses lysbilder. En oversikt over hvor materiale etter Wilses fotografiske praksis er bevart på ulike samlinger er gitt i kapittel 1 (samt i kapittel 3 for materiale i USA). I tillegg er en rekke andre kilder trukket inn. Nedenfor følger en oversikt over arkiver:

Arkivoversikt

Norsk Folkemuseum

Norsk Teknisk Museum

Oslo Bymuseum

Nasjonalbiblioteket

Preus Museum

Riksarkivet i Oslo

Det kongelige hoffs fotoarkiv

Digitale kilder

Galleri NOR <http://www.nb.no/gallerinor/>

Digitalt Museum <http://digitaltmuseum.no/>

Nasjonalbibliotekets digitale nettressurser <https://www.nb.no/>

Universitetsbiblioteket i Bergen. Billedsamlingens database:

<https://marcus.app.uib.no/billedsamlingen/f?p=325:1:0>.

Registre over norske fotografer og samlinger <http://www.nb.no/pm/index.php>

Aftenposten <http://www.aftenposten.no/arkivet/>

USA

Museum of History and Industry (MOHAI)

<http://www.mohai.org/>

Seattle Municipal Archives Photograph Collection

<http://www.seattle.gov/cityarchives/>

University of Washington, University Libraries

<https://www.lib.washington.edu/>

Washington State Historical Society

<http://collections.washingtonhistory.org/details.aspx?id=106656>

Vedlegg II: Fotograf A.B. Wilse på trykk

I.

Utvalg av utgivelser av Wilse; det vil si publikasjoner der Wilse selv står som utgiver, eller utgivelser der Wilse er kreditert fotografiene sidestilt med tekstforfatter, eller utgiver der Wilse er kreditert alle bildene, men der initiativ og bildeutvalg kan være andres. Oversikten er ikke fullstendig.

- Wilse, Anders Beer (1907): *Norske vinterbilleder efter foto af A.B. Wilse*. Forord av Rosenkrantz Johnsen. 52 s. Johan Fredriksons efft.s kunstforlag, Kristiania.
- Wilse, Anders Beer (1908): *Norske vinterbilleder II*. Forord av Rosenkrantz Johnsen. 52 s. Johan Fredriksons efft.s kunstforlag, Kristiania.
- Tank, Roar, og Wilse, Anders Beer (1909): *Bergensbanen: Kristiania – Bergen*. «Tekst av cand.mag. Roar Tank; fotografierne av A.B. Wilse». Undertittel og tekst på norsk, engelsk og tysk. 50 s. Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni, Kristiania.
- Lie, Bernt og Wilse, Anders Beer (1910): *Lofoten og lofotfisket*. «Tekst av Bernt Lie, Omslagstegetning og titelvignett av Th.Holmboe, fotografierne ved A.B.Wilse». 40 s. Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni, Kristiania
- Wilse, A.B. (1910): *NORSK NATUR* Bildemappe, fotograpyrrer. Kristiania.
- Wilse, A.B. (1910): *Finse med Omegn: Bergensbanen, Norge / utgit av Finse Hotel; Fotografier av Wilse*. Norsk, engelsk og tysk tekst. Finse Hotel.
- Wilse, Anders Beer (1913): *Norsk Natur. Vinter*. Bildemappe med 12 plansjer i fotograpyrr av Kirste og Sieberth. Mittet & Co Kunstforlag, Kristiania.
- Wilse, A.B. (1913): *Et reiseminde: S/S Kristianiafjords første tur Kristiania – Bergen den 4de til 7de juni 1913 / utgivet av fotograf Wilse*.
- Kielland, J.Z.M og Wilse, A.B (1915): *By og bygd i Stavanger amt: Ryfylke, Karmøi, Jæderen / fotografier av A.B. Wilse; utvalgt og ordnet med beskrivende tekst av professor J.Z.M. Kielland* 121 s. illustrert. Utgitt av Stavangeravdelingen av Foreningen til norske fortidsmindemerkens bevaring. Trykt ved Dreyers grafiske anstalt, Stavanger.
- Kielland, J. Z. Mog Wilse, A.B 1919: *Norske Hus og Hjem: Bygningskunst og Bohave : Borgerhus Bonde- og Herregaarde Museer og Samlinger*. Innbundet utgave av to utgaver Norske Hus og Hjem. Den ene («Første Række») har på tittelsiden: «Ugivet av

Jens Z.M. Kielland, Arkitekt, A.B. Wilse, Fotograf», den andre «Utgivet av Professor Jens M.Z. Kielland arkitekt med Billeder av O. Wilse.» «Enerett til samtlige illustrationer Fot. Wilse» Alb. Cammermeyers Forlag, Lars Swanström, Kristiania.

Flere delutgivelser under Norske Hus og Hjem iflg. biblioteksbasen Bibsys:

1919: *Rosendal* 32 s.

1919: *Herregaarden Damsgaard* 28 s.

1920: *Borgerhus i Stavanger* 1. Række; hefte 3. 28 s.

1921: *Borgerhus i Stavanger* 24 s.

1921: *Bygaarde Kristiansund N* 24 s.

Wilse, A.B. u.å.: *Vidden : Sommer og vinter No.1* : Mykt omslag med tre- eller linosnitt i tre farger som viser en reinsflokk på vidden. Tekst på tittelside: «Vidden. Utgit av fotograf Wilse». Datert 1920 i UiBs registrering. 22 s. Inneholder 11 fotografier i fint rastertrykk. Klisjeene fra Kristiania Kemigrafiske Anstalt. Trykt i Centraltrykkeriet, Kristiania.

Wilse, A.B. u.å.: *Rjukan. Telemarken: Notodden-Saaheim*. «Wilse foto. Rjukan Salpeterverks Landhandleri.» Stivt omslag, grønt med blomsterbord, innklebet fotografi av Rjukanfossen og tittelen «Rjukan». 40 s. upaginert. Hovedsakelig helsides bilder på en side av arket, noen ark med 4 bilder, ett panoramabilde i midten fra Rjukan. Ingen opplysninger om trykkested.

Folkestad, Sigurd og Wilse, A.B. (1923)?: *Hvorfor bør du ta en tur til Norge?* Med tekst av Sigurd Folkestad (Normands-Forbundets sekretær) og «Fotos av Wilse». 47 s. ill. Utgitt av Den Norske Amerikalinje. Lite stående format 14 x 21 cm. Rikt illustrert, også med mange helsides bilder. Første setning: «1. Du bør ta en tur til Norge av helbredelseshensyn enten du føler dig frisk eller utilpas.»

II.

Utgivelser der Wilse har nesten alle bildene. Slike utgivelser er på dette grunnlag i blant attribuert Wilse i biblioteksbasen Bibsys, som *Stemninger fra Norges Kyst*. Det er ikke usannsynlig at Wilse har tatt initiativet til noen av disse utgivelsene.

(Wilse, Anders Beer) (1907): *Nordland – Finmarken – Spitsbergen*. Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni, Kristiania 1907. 48 s. 42 av 48 helsides bilder samt tittelsidebilde (ukreditert) er kreditert Wilse, de øvrige 6 er ukreditert. Trykt i Centraltrykkeriet, Kristiania.

(Wilse, Anders Beer) (192?): *Stemninger fra Norges kyst*. 24 blad. Tre av fotografiene er av Ranheimsæter, alle øvrige er av Wilse. Centraltrykkeriet, Kristiania.

III.

Utvalg av skribenten Wilse på trykk. Wilse var både talefør (jfr. hans 836 lysbildeforedrag) og skrivefør (jfr. de to selvbiografiske bøkene). Wilses artikkel i *Munsey's Magazine* 1902 kan sees som et tidlig eksempel på en skrivende fotojournalist. Wilse skrev også kortere stykker i blant annet fotografenes tidsskrift og *Kjenn Ditt Lands* tidsskrift. I *Aftenposten* skrev han både korte polemiske innlegg og lengre illustrerte artikler som «Wellman-Expeditionen opgivet» (*Aftenposten* 13. september 1907), «Nordkap og de flytende hoteller» (*Aftenposten* 18. september 1925) og «Hos Hamsun på Nørholm» (*Aftenposten* 19. juli 1939). Her er kun tatt med et utvalg tekster referert i teksten.

Wilse, Anders Beer (1902): *The wooden wings of Norway: the fine winter sport of ski running, and the Norwegian experts who leap a hundred feet through the air* 4.s. Tekst og bilder av Wilse. Særtrykk av *Munsey's Magazine*, desemberutgaven 1902.

Wilse, Anders Beer (1910): «À Travers les Montagnes Rocheuses» I: *Le Sport Universel Illustré* 29. mai 1910. Illustrert med 2 av Wilses fotografier.

Wilse, Anders Beer (1914): «Fotografi, natur og kunst.» I: *Norge. Julen 1914*. Julehefte utgitt av Norges forsvarsforening, Kristiania. Inneholder en kort artikkel om «Fotografi, natur og kunst» av Wilse, samt flere av hans fotografier som innlebede kunstbilag.

Wilse, Anders Beer (1923): «Mine kamerater.» I: *Kjenn Ditt Land* Nr. 2 2.aarg. s. 10–11 og Nr. 3 s.17–18. Tidsskrift utgitt av foreningen «Kjenn Ditt Land».

Wilse, Anders Beer (1923): «Troidtræet» I: *Kjenn Ditt Land* Julenummer 1923, s. 26–27. Utgitt av foreningen «Kjenn Ditt Land».

Wilse, Anders Beer (1923): «Nogen livserfaringer i fotografien.» I: *FOTO-REVY: organ for fag- og amatør fotografi* 3. årgang, Kristiania.

Wilse, Anders Beer (1936): *En emigrants ungdomserindringer*. Illustrert. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.

Wilse, Anders Beer (1943): *NORSK LANDSKAP og norske menn*. Illustrert. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.

IV.

Andre utgivelser som Wilse var involvert i.

Halling, Backer og Wilse (red) (1929): *Olav: Norges Kronprins. Festskrift i anledning av H.K.H. Kronprins Olavs bryllup*. «Redaksjon: Skolebestyrer Sigurd Halling, hovedredaktør, sekretær Andreas Backer, fotograf A.B. Wilse». Stående format 19 x 28 cm. Første halvdel korte tekster om Olav av flere forfattere, andre del et like omfattende bildevedlegg upaginert, antagelig redigert av Wilse. Omfatter også andre fotografers bilder. A-S Helge Erichsens Forlag, Oslo.

Vedlegg III: Utvalg tidlige trykte fotobøker og fotografimapper

Dette er utdrag av en oversikt laget til eget bruk for å få oversikt over fremveksten av fotografiske Norgesbøker og -hefter, samt se på Wilses gjennomslag på trykk i slike utgivelser. Opprinnelig inneholdt oversikten en beskrivelse av forsider, samt lister over hvilke fotografer som var kreditert med hvor mange bilder i form av helsides, halvsider og andre typer illustrasjoner. Dette gjorde oversikten svært langt, og er her tatt ut. Noen av disse optellingene er gjengitt i kapittel 7 for å demonstrere Wilses dominans på trykk. Wilses fotobøker/fotomapper er også listet her, for at man enkelt skal se hvilke publikasjoner som kom samtidig. Attribuering av Foreningen for Reiselivet i Norges fire viktige utgivelser er her gitt til Roar Tank (forfatter), slik det også er gjort i enkelte biblioteksregistre. Oversikten her er på ingen måte fullstendig. Det kan også diskuteres hvilke typer av publikasjoner som skal tas med. Men det er en begynnelse om noen skulle være fristet til å fylle den ut.

Før 1900

Dreesen, Wilhelm 1895: *Norge: Midnatssolens Land*. Trykt i Flensburg. 23 plansjer i mappe. Flensburg (eller Trondhjem?) 1895.

Dreesen, Wilhelm 1897: *Trondhjem og Omegn. 900 Aars Jubilæum 1897*. Fotografimappe. Utgiver er A. Holbæk Eriksens Forlag, Trondhjem.

Aslagsen, Carl Johan 1898: *Billeder fra Norge*. Trykt i Bergen? Parallell norsk, tysk og engelsk tekst. 77 s. (ikke sett).

1901 (antatt)

(Bennetts Tourist-Office) u.å: *Norge i Billeder*. 24 s. med fotografier. Trondheim.

(Bennetts Tourist-Office) u.å: *Fra Norge*. 16 s. med fotografier. (notert 1901? i Gunnerusbibliotekets registrering). Trondheim.

1902

(Narvesen) 1902: *Panorama : Trondhjem-Nordkap* . Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni, Kristiania.

1903

Collett, Robert 1903 *Norske motiver i photographier efter naturen / af C.* i 3 bildemapper med til sammen 28 reproduserte fotografier. Cammermeyers Boghandel, Christiania.

1904

Abel, Hans Holtermann 1904: *Paa Ski i Nordmarken*. Fotografimappe. A/S Abels kunstforlag, Kristiania

1900–1905

(Beyer) u.å.: *Norge : Norge i Billeder: inneholdende 51 prospekter fra landets fleste touristruter*. 27 s. I hovedkommisjon hos F. Beyer's Tourist-Bureau, Bergen og Christiania.

1905

(Cammermeyer) 1905: *Vort Fædre Land i Billede: en Samling af 288 Illustrationer efter Tegninger, Malerier og Fotografier, som delvis er udført for Norge i det nittende Aarhundrede*. Alb. Cammermeyer Forlag, Kristiania.

Tank, Roar 1905: *Norway: The Land of the Midnight Sun*. Engelsk tekst ved Roar Tank og bildeutvalg ved H. Malling, «... under the supervision and with the co-operation of Professor Yngvar Nielsen » 76 s. i stort stående format. Alb. Cammermeyers Forlag, Christiania.

(Narvesen) 1905: *Norge: Midnatsolens Land*. Tekst av Yngvar Nielsen. Komanditselskabet Narvesens Kioskkompagni, Kristiania.

Foreningen for Reiselivet i Norge 1905?: *Vinter i Norge: Vinter-Sport og Vinter-Ture*. Tekst av kapt. Karl Roll. Lite lommeformat. Kun teksten (24 s.) paginert, totalt ca. 50 s. Utgitt av Foreningen for Reiselivet i Norge tidligst november 1905 (dateringen på Rolls tekst i boken).

1906

Abel, Hans Holtermann 1906: *Vinterbilleder*. Fotografimappe med 12 bilder. Eneberettiget 1906 H. Abel. A/S Abels kunstforlag, Kristiania.

Abel, Hans Holtermann 1906: *Paa Ski og Kjælke*. Fotografimappe med 12 bilder; 11 fotografier og 1 tegning. Eneberettiget 1906 H. Abel. A/S Abels kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1906: *Norge: billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. 46 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania. PM.

(Mittet) 1906: *Norge: billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. 64 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania. NB og Riksant.

(Mittet) 1906: *Norge: Billeder fra vort lands vakreste turisttrakter*. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania 1906.

Tank, Roar 1906: *Vinter i Norge: Midnatssolens Land*. 56 s. i stort stående format. «Dette verk er udgivet af Foreningen for Reiselivet i Norge ved Cand. Mag. Roar Tank (Teksten) og Direktør H. Malling (Illustrationerne) under Tilsyn af Professor Dr. Yngvar Nielsen.» 7 bilag i kunsttrykk (1 maleri, 6 fotografi), 2 heliogravurer («Jul i Nordland», tegning av Th. Holmboe og «Hjuldampere kommer», tegning av Otto Sind) er bilag til praktutgaven. Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania.

Det Bergenske Dampskibsselskab og Det Nordenfjeldske Dampskibsselskab 1906: *Yachting Cruises in 1906 to the Fjords of Western Norway, The North Cape, The Land of the Midnight Sun and to Spitzbergen*. 126 s. Trykt ved Aktetrykkeriet, Trondhjem 1906.

1907

(Mittet) 1907: *Norge : billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. 64 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Tank, Roar 1907: *Midnatssolens Land: Langs Norges Kyst mod Eventyrlandet der nord*. Tekst av Roar Tank, bildevalg ved H. Malling. 85 s. Utgitt av Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania.

(Wilse, Anders Beer) 1907: *Nordland – Finmarken – Spitsbergen*. 48 s. Komanditselskabet Narvesens Kioskompagni, Kristiania 1907.

Wilse, Anders Beer 1907: *Norske vinterbilleder efter foto af A.B. Wilse*. Forord av Rosenkrantz Johnsen. 52 s. Johan Fredriksons efft.s kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) udatert: *Norge: billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. 64 s. Mittet & Co Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1907: *Norge: billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *Norge: Billeder fra vort lands vakreste turisttrakter*. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania udatert, muligens 1907.

1908

Tank, Roar 1908: *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i midnatssolens land*. «Dette verk er udgivet ved cand.mag. Roar Tank (teksten) og Direktør H. Malling (illustrasjonene) af Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyers Forlag.» Alb. Cammermeyers forlag, Kristiania.

(Mittet) 1908: *NORGE Billeder fra vort lands vakreste turist-trakter*. 46 s. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania 1908.

(Mittet) u.å.: *NORGE Billeder fra vort lands vakreste turisttrakter*. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania Datering: Mellom 1907 (Datering av Wilses fotografi «Fra Vossevangen») og 1909 (Bergensbanebildene gir inntrykk av å være tatt før Bergensbanens åpning). Gjetter på 1908.

1909

(Mittet) u.å.: *NORGE: BILLEDER FRA TURISTRUTENE*. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1909: *NORGE: BILLEDER FRA VORT LANDS VAKRESTE TURIST-TRAKTER*. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1909: *NORGE I VINTERDRAGT*. Omslag av A. Bloch: 3 som står utfor på ski Forord om «Vinterliv og vintersport i Norge» av Ø.R. Frich. 2 bilag av Wilse, se innholdsfortegnelse. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1909: *NORGE I VINTERDRAGT*. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania. Som over, i harde permer med preget/trykt tittel uten Blochs omslagstegning. Eksemplaret mangler tittelside med bilde fra Romsdalsfjellene av Kirkhorn.

(Mittet) u.å.: *NORGE I VINTERDRAGT*. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Tank, Roar, og Wilse, Anders Beer 1909: *Bergensbanen: Kristiania – Bergen*. «Tekst av cand.mag. Roar Tank; fotografierne av A.B. Wilse.» Undertittel og tekst på norsk, engelsk og tysk. 50 s. Komanditselskabet Narvesens Kioskcompagni, Kristiania.

Ritter, Paul E. u.å.: *Photogravurer fra Norge*. Format ca. 12,5 x 8 cm. Svært fint trykk. Fotografiene ukrediterte. Paul E. Ritter, Bergen.

1910

Lie, Bernt og Wilse, Anders Beer 1910: *Lofoten og lofotfisket*. «Tekst av Bernt Lie, Omslagstegning og titelvignett av Th.Holmboe, fotografierne ved A.B.Wilse.» 40 s. Komanditselskabet Narvesens Kioskcompagni.

Wilse, A.B. 1910: *NORSK NATUR* Fotogravyrer, Kristiania.

(Mittet) 1910: *NORGE NATUR OG TURISTLIV*. Omslagstegning av A. Bloch (sportsfiskere). Forord Kristofer Randers: «Norge som turistland», norsk, engelsk og tysk tekst. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania

(Mittet) u.å.: *Norge i Vinterdragt*. 52 s. Antatt mellom 1908-1914. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Heber, Sigvard u.å.: *Med Bergens-Banen til Vestlandets Fjorde*. Antatt 1910. 40 s. ill. J.W. Cappelens Forlag, Kristiania.

1911

(Mittet) 1911: *NORGE: NATUR OG FOLKELIV*. Forord uten tittel av Dr. Yngvar Nielsen. Norsk, engelsk og tysk tekst. Kunstforlag, Kristiania

H.H.V. 1911: *Streiftog i Kristiania*. Jacob Dybwads Forlag, Kristiania.

(Mittet) 1912: *NORGE*. Forord av O.W.F.: «Feriereiser i Norge». Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE*. Forord av O.W.F.: «Feriereiser i Norge» på norsk, tysk engelsk og fransk. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

1913

(Mittet)1913: *NORGE*. Forord: «Norge – ferielandet» av Robert Millar. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania

Wilse, Anders Beer 1913: *NORSK NATUR: VINTER*. Bildemappe med 12 løse blad i kobbertrykk av Kirste og Sieberth. Hard perm med Wilse (i stilisert signatur) og Norsk Natur Vinter trykt i gullskrift. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Heber, Sigvard 1913: *BERGENSBANEN: Die Bergenbahn : The Bergen Railway*. 32 s. Ill. 2 plansjer. Komanditselskabet Narvesens Kioskkompani, Kristiania.

Abel u.å.: *Norge*. A/S Abels Kunst- og Reproduktionsanstalt, Kristiania.
Det er notert 1913 på tittelside i tilknytning til en håndskrevet julehilsen.

1914

(Mittet) 1914: *NORGE: VINTERBILLEDER*. Forord «Det sneklædte Norge. Vinterferielandet.» av Robert Millar. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1914: *NORGE: Turistruter i 76 Billeder* 72 sider. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1914: *NORGE. Mindeblade 1814-1914*. Redaktionen ved K.W. Hammer. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE*. Forord av Yngvar Nielsen. Antatt 1914. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE*. Forord av Yngvar Nielsen. 151 sider. Antatt 1914. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE*. Annet omslag, ser ut som en luksusversjon av forrige post, samme innhold. 136 sider. Antatt 1914. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(a/s Abel) u.å.: *NORGE: SOMMER og VINTER*. Forord av K. Vilh. Amundsen. Trykt på H.M. Haneches Kunststrykkeri, Kristiania. Antatt 1914. A/S Abel, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *Norge*. Forord av Dr. Yngvar Nielsen. 151 s. Format 34 x 26. Antatt 1914. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *Norge*. Forord «Norge – Midnatssolens Land» av G.B. Lampe. 135 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *Norge*. Usignert forord «Norge». 68 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Heber, Sigvard 1914: *NORSK NATUR OTTE HELIOGRAVURER EFTER FOTOGRAFIER AV SIGVARD HEBER*. «Reproduktionerne utført hos Kirste & Sieberth.» Cammermeyers Boghandel, Kristiania.

Wilse, Anders Beer 1914: «Fotografi, natur og kunst». I: *Norge. Julen 1914*. Wilse har i tillegg til en kort tekst en rekke fotografiske illustrasjoner, her sidestilt med reproduksjoner fra noen av tidens mest kjente malere. Julehefte utgitt av Norges forsvarsforening, Kristiania.

1915

(Mittet) 1915: *NORGE: Sommer og Vinter*. Forord av Robert Millar: «Norge, Europas Sanatorium.» Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE: Turistruter i 65 Billeder*, Kirstes Boktrykkeri. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania.

Kielland, J.Z.M og Wilse, A.B 1915.: *By og bygd i Stavanger amt: Ryfylke, Karmøi, Jæderen / fotografier av A.B. Wilse; utvalgt og ordnet med beskrivende tekst av professor J.Z.M. Kielland*. 121 s. illustrert. Utgitt av Stavangeravdelingen av Foreningen til norske fortidsminde-merkers bevaring. Trykt ved Dreyers grafiske anstalt, Stavanger.

1916

(Mittet) 1916: *NORGE*. Trykt hos Kirste & Sieberth. Forord på norsk og fransk ved Alf Krohn. 48 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

1917

(Mittet) 1917: *NORGE*. Trykt hos Kirste & Sieberth. Forord «Norge» på norsk, tysk, fransk og engelsk ved Alf Krohn. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

1918

Abel u.å.: *NORGE*. A.M. Hanches Bok- og Kunsttrykkeri. A/S Abels Kunstforlag og reproduktionsanstalt, Kristiania.

1919

(Mittet) 1919: *NORGE. VINTERBILLEDER*. Usignert forord «Vinterliv og vintersport i Norge.» Trykt hos Kirste & Sieberth. Omslag tegning av elg av Halfdan Gran eller Cran i grått. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Kielland, Jens M.Z og Wilse, A.B 1919: *Norske Hus og Hjem : Bygningskunst og Bohave : Borgerhus Bonde- og Herregaarde Museer og Samlinger*. «Enerett til samtlige illustrationer Fot. Wilse.» Alb. Cammermeyers Forlag, Lars Swanström, Kristiania.

1921

(Wilse, Anders Beer) u.å.: *Stemninger fra Norges kyst*. 24 blad. I blant tilskrevet Wilse: Tre av fotografiene er av Ranheimsæter, alle øvrige er av Wilse. Antagelig 1921. Centraltrykkeriet. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) 1921: *NORGE* Essay med tittelen «Vinterbilleder fra den østlandske fjeldverden» av Theodor Caspari (også tysk og engelsk), Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE*. Omkring 1921. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Wilse, Anders Beer u.å.: *VIDDEN: Sommer og Vinter. No.1.* 11 ill., 22 s. upag. «Utgitt av fotograf Wilse.» Antatt cirka 1921. Kristiania.

1923

Folkestad, Sigurd og Wilse, A.B. u.å.: *Hvorfor bør du ta en tur til Norge?* Med tekst av Sigurd Folkestad (Normands-Forbundets sekretær) og «Fotos av Wilse.» 47 s. ill. Omkring 1923. Utgitt av Den Norske Amerikalinje.

(Den Norske Turistforening og J.W. Cappelens Forlag) u.å.: *Norsk Høiffeld* Utgit under redaksjon av H. Horn ,sekretær i Den Norske Turistforening. Omkring 1923? J.W. Cappelens Forlag, Kristiania.

1920–1930

(Mittet) u.å.: *NORGE* Mittet & Co Kunstforlag, Kristiania.

(Mittet) u.å.: *NORGE*. Forord «Norge – Midnattsolens Land» av G. Berg Lampe. 1920-årene. Mittet & Co. Kunstforlag, Kristiania.

Mittet u.å.: *Norge i Billeder*. Forord: «Norge = Nordlysets Land» av K. G. Gleditch. Mittet & Co., Oslo.

Mittet u.å.: *Norge i Billeder*. Forord: «Norge. Midnattsolens–Nordlysets Land» av K.G. Gleditch. 46 s. Mittet & Co. Kunstforlag, Oslo.

Mittet u.å.: *Norge i Billeder*. Forord: «Norge» av Alf Krohn. Mittet & Co., Oslo.

Mittet u.å.: *Norge*. Forord: «Norge. Turistlandet og Ferielandet» av G.B. Lampe. Mittet & Co. Kunstforlag, Oslo.

Mittet u.å.: *Norge*. Forord: «Norge. Turistlandet og Ferielandet» av G.B. Lampe. Mittet & Co., Oslo.

Mittet u.å.: *Norge*. Forord: «Norge» av G.B. Lampe. Mittet & Co., Oslo.

Mittet u.å.: *Norge*. Forord: «Norge = Midnattsolens = Nordlysets Land» av K.G. Gleditch. Mittet & Co., Oslo.

1929

Halling, Backer og Wilse (red): *Olav: Norges Kronprins. Festskrift i anledning av H.K.H. Kronprins Olavs bryllup*. «Redaksjon: Skolebestyrer Sigurd Halling, hovedredaktør, sekretær Andreas Backer, fotograf A.B. Wilse.» A-S Helge Erichsens Forlag, Oslo 1929.

1930–1940

Mittet u.å.: *Norge*. Usignert forord: «En rundreise i Norge.» Ant.1930-tallet. Mittet & Co., Oslo.

Mittet u.å.: *Norge*. Forord «Norge» av K.G. Gleditch. Omslag maleri av Gunnar Berg: «Fiskebåter ved land i Lofoten, snøvær». Tittelside med innfelt foto av Wilse. 2 fargebilag etter maleri. Mittet & Co. Kunstforlag, Oslo

Mittet u.å.: *Norge*. Forord: «Norge» av Odd Hølås. Mittet & Co. Kunstforlag, Oslo.

Mittet 1931: *Norge*. Forord: «Norge» av G.B. Lampe. Mittet & Co., Oslo.

Damm 1933: *Gløtt av Norge*. N.W. Damm & Søn, Oslo.

Damm 1934: *Gløtt av Norge*. N.W. Damm & Søn, Oslo.

Som det fremgår, er oppstillingen ovenfor mest nøyaktig for perioden fra 1900 til første verdenskrig. Den gir også et perspektiv videre – jeg var nysgjerrig på hvordan Wilses markedsstilling innenfor genren holdt seg i mellomkrigstiden. Her er kun tatt med et par publikasjoner fra 1930-tallet, da Damms *Gløtt av Norge* synes å overta Mittets rolle som en dominerende utgiver av fotografiske norgesbøker. Størst utvalg av disse heftene, uansett periode, har Nasjonalbiblioteket, Oslo, og Preus Museums bibliotek. Nasjonalbiblioteket har også mange eksemplere på de mange lokale og regionale fotografiske hefter som ble utgitt. Eksemplere på slike er nevnt i teksten, men er ikke forsøkt listet her. Nasjonalbibliotekets og Preus Museums samlinger er imidlertid på langt nær fullstendig, og «skatter» finnes spredd i bibliotek og arkiv rundt om i landet. Genren med fotografiske norgeshefter og -bøker kan i denne formen følges i alle fall frem til 1950-tallet. Det stopper naturligvis heller ikke her, men kommer nå – blant annet innenfor rammen av det som i Norsk mediehistorie karakteriseres som pressens dreining mot det visuelle – i flere og nye former på trykk (Bastiansen og Dahl 2003).

Litteratur:

- Adorno, Theodor W. (2004): *Estetisk teori*. (Første utgave *Ästhetische Theorie* 1970).
Oversettelse Arild Linneberg. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Abercrombie, Nicholas , Lash Scott , og Longhurst, Brian (1993): «Popular representation: recasting realism.» I: Scott Lash & Jonathan Friedman: *Modernity & Identity* (s.115–140), Blackwell, Oxford.
- Tone Anda, Arnfinn Moland og Peter Andreas Kjeldsberg (1993): «Multimedia i museumsformidling – tre norske utstillingsprosjekt.» I: *F&V-Nytt film og video ved nordiske museer 8/9*. Utgitt av Svenska Museiföreningens Film- och Videokommitté, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening og Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer.
- Anderson, Benedict (1996): *Forestilte fellesskap: Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oversatt av Espen Andersen. Spartacus forlag, Oslo.
- Andrews, Bill (2009): «Anders Beer Wilse – World-Class Norwegian Photographer.» I: *The Norseman no. 3 – September 2009*, utgitt av Nordmanns-Forbundet.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Askari, Kaveh (2007): «Photographed Tableaux and Motion-Picture Aesthetics: Alexander Black's Picture Plays.» I: James Lyons and John Plunkett: *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*. University of Exeter Press, Devon UK.
- Bale, Kjersti (2009): *Estetikk: En innføring*. Pax Forlag, Oslo.
- Barthes, Roland (1994): «Bildets retorikk.» I: *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essay*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Pax Forlag, Oslo.
- Barthes, Roland (2001): *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Pax Forlag, Oslo.
- Bastiansen, Henrik Grue og Dahl, Hans Fredrik (2003): *Norsk mediehistorie*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Batchen, Geoffrey (1999): *Burning with Desire: The conception of photography*. The MIT Press, Massachusetts.
- Batchen, Geoffrey (2011): *Repetition och skillnad: Fotografins re/production*. CO – OP (editions), Hägersten.
- Belting, Hans (2005): «Towards an Anthropology of the Image.» I: Mariet Westermann

- (red.): *Anthropologies of Art*. Sterling and Francine Clark Art Institute. Yale University Press, New Haven.
- Benjamin, Walter (1975): «Kunstverket i reproduksjonsalderen.» I: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*. Oversatt av Torodd Karlsten. Gyldendal, Oslo.
- Benjamin, Walter (1975): «Liten fotografihistorie.» I: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*. Oversatt av Torodd Karlsten. Gyldendal, Oslo.
- Bengtsson, Eva-Lena (2000): *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*. Acta Universitatis Upsaliensis Ars Suetica 19, Uppsala.
- Benson, Richard (2010): *The Printed Picture*. The Museum of Modern art, New York.
- Bergson, Henri (1968): «Stof og hukommelse.» I: *Bergson: Med indledning, oversættelse og noter af Peter Kemp*, Berlingske Forlag, København.
- Bergson, Henri (2004): *Matter and Memory*. Dover Philosophical Classics, London.
- Bernstein, J.M. (2006): *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*. Stanford.
- Berthelsen, Herman (2002): *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger. Fra tivoli til «Big Brother»*. Cappelen, Oslo.
- Birkeland, Bjarte (1975): «Den nye lyrikergenerasjonen.» I: *Norges litteraturhistorie: Bind 4– Fra Hamsun til Falkberget*, redigert av Edvard Beyer. J.W. Cappelen Forlag, Oslo.
- Bjerke, Øivind Storm (2000): *Det maleriske fotografiet. Fotografi ved inngangen til det tyvende århundre*. Preus museum.
- Bjorli, Trond og Guttormsgaard, Guttorm (red.) (2004): *Lysten og Hemmeligheten : Kunstreproduksjon og reproduksjonskunst gjennom 500 år*. Pax Forlag, Oslo.
- Bjorli, Trond (2008): «Fotografiet mellom modernisering og modernisme.» I: Ekeberg, Jonas og Lund, Harald Østgaard (red.): *80 millioner bilder: norsk kulturhistorisk fotografi 1855 – 2005*. Press forlag, Oslo.
- Bjorli, Trond og Jakobsen, Kjetil (red.) 2011: *Norge i farger 1910: bilder fra Albert Kahns verdensarkiv*. Press forlag, Oslo.
- Bliksrud, Liv, Hestmark, Geir og Rasmuseen, Tarald (2002): *Vitenskapens utfordringer: 1850– 1920*. Bind IV i serien *Norsk idéhistorie* (redaktører Trond Berg Eriksen og Øystein Sørensen). Aschehoug, Oslo.
- Bloch-Nakkerud, Tom (2011): *Polarforskeren Eivind Astrup: En pioner blant Nordpolens naboer*. Bastion forlag, Oslo.
- Boehm, Gottfried (uten år): *Hinsides språket? Bemerkninger til bildenes logikk*. Oversatt til norsk ved Arnfinn Bø-Rygg (Upaginert arbeidsutgave).

- Bomann-Larsen, Tor (2008): *Vintertronen: Haakon & Maud III*. Cappelen Damm, Oslo.
- Brenne, Tom (2009): *Norske Julehefter: De litterære juleheftene fra 1880 til i dag*. Messel forlag, Oslo.
- Bringeus, Nils-Arvid (1981): *Bildlore: studiet av folklige bildbudskap*. Gidlunds, Stockholm.
- Brudvik, Agnes Ingeborg (2002): «Combining the Maximum of Comfort with the Minimum of Trouble». *Reiser med turistskip til Norge kring 1900 i eit ritualperspektiv*. Hovedfagsoppgave i etnologi, Institutt for kulturstudier, Universitetet i Oslo.
- Brusendorff, Ove (1941): *Filmen: dens Navne og Historie*. Universal-Forlaget, København.
- Company, David (2008): *Photography and Cinema*. Reaction Books, London.
- Carroll, Noël (1997): *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford.
- Caspari, Theodor (1917): *Norsk Naturfølelse i det Nittende Aarhundrede*. Aschehoug & Co, Kristiania.
- Caspari, Theodor (1927): *Høifjeld og Fjeldfolk: Norsk Høifjeld – Vintereventyr – Vildren*. Aschehoug & Co, Oslo.
- Caspari, Theodor (1926): *Fra bygdevei og sætersti: Landskapsbilleder fra det østnøstfjeldske Norge og grænsetrakter mot Sverige*. Aschehoug & Co, Oslo.
- Charney, Leo (1995): «In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity.» I: Leo Charney og Vanessa R. Schwartz (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. University of California Press, Berkeley.
- Clarke, Graham (1997): *The Photograph*. Oxford History of Art. Oxford University Press, Oxford.
- Coe, Brian (1979): *Kameraboken : historikk – utvikling – teknikk*. Teknologisk forlag, Oslo.
- Crary, Jonathan (1992): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, Massachusetts.
- Crawford, William (1979): *The Keepers of Light: A History & Working Guide to Early Photographic Processes*. Morgan & Morgan, New York.
- Danbolt, Gunnar (2009): *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingetida og til i dag*. Samlaget, Oslo.
- Debord, Guy (2002): *Skådespelssamhället*. Daidalos, Göteborg.
- Deleuze, Gilles (1986): *Cinema 1: The Movement-Image*. Continuum, London.
- Diesen, Jan Anders (2011): «De polare ekspedisjonsfilmene.» I: Eva Bakøy og Tore Helseth (red.): *Den andre norske FILMHISTORIEN*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Diesen, Jan Anders og Svoen, Brit (2011): «Skolefilmen i Norge – belærende levende

- bilder?» I: Eva Bakøy og Tore Helseth (red.): *Den andre norske FILMHISTORIEN*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Digranes, Åsne, Greve, Solveig og Reiakvam, Oddlaug (1988): *Det norske bildet: Knud Knudsens fotografier 1864 – 1900*. Grøndahl & Søn, Oslo.
- Duve, Thierry de (2007): «Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox.» I: David Campamy (red.) (2007): *The Cinematic*. The MIT Press, Massachusetts.
- Ekeberg, Jonas og Lund, Harald Østgaard (red.) (2008): *80 millioner bilder: norsk kulturhistorisk fotografi 1855 – 2005*. Press forlag, Oslo.
- Elkins, James (red.) (2007): *Photography: Theory*. Utgivelse i serien «The Art Seminar», University College Cork, Irland og Routledge, London.
- Erlandsen, Roger (2000): *Paas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge – 1839–1940*. Forlaget Inter-View i samarbeid med Norges Fotografforbund, Oslo.
- Faber, Monika (2011): *Die Explosion der Bilderwelt: Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*. Albertina/Christian Brandstätter Verlag, Wien.
- Fausting, Bent og Larsen, Peter (1982): *Billeder analyse og historie*. Dansk lærerforeningen/Skov, København.
- Forsberg, Marianne (2001, 15. August): «Norwegians in Seattle and King County». I: *The Free Online Encyclopedia of Washington State History*, lest 21-10-2013: http://www.historylink.org/index.cfm?DisplayPage=output.cfm&file_id=3476.
- Foster, Hal (1996): «The Return of the Real.» I: *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*. The MIT Press, London.
- Frizot, Michel (red.) (1998): *A New History of Photography*. Köln: Könemann.
- Gange, Eva Klerck (1999): «Fra billedmessig fotografi til fri fotografi.» I: Jorunn Veiteberg (red.): *Kunst fotografi Norge: Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Bonytt Forlag, Oslo.
- Goodman, Nelson (1978): *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing Company, Indianapolis.
- Greve, Solveig. (2009, 13. februar): «Knud Knudsen.» I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 16. mars 2014 fra http://nbl.snl.no/Knud_Knudsen_-_2.
- Grimeland, B. A. (red.) (1930): *Festskrift i anledning Kjenn ditt lands 10 års-jubileum 15/3 1930*. Utgitt av foreningen Kjenn ditt land.
- Grimeland, B. A. (red.) (1960): *Kjenn ditt land 40 år: 1920 – 1960*. Utgitt av Foreningen Kjenn ditt land.
- Grøn, Øyvind (2009): «Carl Størmer: utdypning». I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 21.

- oktober 2013 fra http://nbl.snl.no/Carl_St%C3%B8rmer/utdypning.
- Gunning, Tom (1986): *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, først publisert i tidsskriftet *Wide Angle* 3-4 1986, lest på nett 02.01. 2014: <http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/historiography/Gunning.pdf>.
- Gulliksen, Øyvind T. (2009): «Kristofer Janson». I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 31. januar 2014 fra http://nbl.snl.no/Kristofer_Janson.
- Hagemann, Gro (1997): «Det moderne gjennombrudd 1870–1905.» Bind 9 i *Aschehougs Norgeshistorie*. Aschehoug & Co., Oslo.
- Hammer, Espen (1995): «Innledning». I: Immanuel Kant: *Kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag, Oslo.
- Hassner, Rune (1977): *Bilder för miljoner: bildtryck och massframställda bilder från de första blockböckerna, oljetrycken och fotografierna till den moderna pressens nyhetsbilder och fotoreportage*. Sveriges Radio / Rabén & Sjögren, Stockholm.
- Hessen, Dag (2008): *Natur: Hva skal vi med den?* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Holck, A. (1897): «Genremaleri.» I: *Salomonsen store illustrerede Konversationsleksikon: En nordisk Encyklopædi*. Forlaget af Brødrene Salmonsens, København.
- Holm-Johnsen, Hanne (2009): «Tradisjon og fornyelse i kunstnerisk fotografi omkring 1900.» I: *Kunst og Kultur Nr. 3/2009*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Holm-Johnsen, Hanne (2010): *Kunst eller kitch? Piktorialisme i Preus Museums samling*. Preus Museum, Horten.
- Hosar, Kristian (2009): «Carl Normann: utdypning.» I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 15. oktober 2013 fra http://nbl.snl.no/Carl_Normann/utdypning.
- Iser, Wolfgang (1993): *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. The Johns Hopkins Press, Baltimore and London.
- Iversen, Gunnar (2011): *Norsk filmhistorie*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Ivins, William M. (1953): *Prints and Visual Communication*. The MIT Press, Massachusetts.
- Johnsen, Jesper Stub og Palm, Jonas (1984): *Fotografiske Teknikker 1839 – 1920*. Konservatorskolen, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København.
- Jussim, Estelle (1983): *Visual Communication and the Graphic Art: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. R.R. Bowker Company, New York.
- Kant, Immanuel (1995): *Kritikk av dømmekraften* (utvalg). Oversatt av Espen Hammer. Pax Forlag, Oslo.
- Kittler, Friedrich (2010): *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Polity Press, Cambridge.
- Kittler, Friedrich (2009): *Mediefilosofi*. Oversatt av Knut Ove Eliassen. Cappelen Damm,

- Oslo.
- Kittler, Friedrich (2012): *Nedskrivningssystem 1800 – 1900*. Glänta Produktion, Stockholm.
- Knutsen, Nils Magne (2009): «Bernt Lie: utdypning.» I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 16. oktober 2013, fra http://nbl.snl.no/Bernt_Lie/utdypning
- Kracauer, Siegfried (1980): «Photography» (1927). I: A. Trachtenberg (red.): *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books, New Haven.
- Krauss, Rosalind (2002): «Fotografiets diskursive rom.» I: *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Pax Forlag, Oslo.
- Kress, Gunther og Leeuwen, Theo van (2006): *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, London.
- Knudsen, Arne (2000): *Signert Wilse – fra en fotografers album*. Schibsteds Forlag, Oslo.
- Knudsen, Arne (2003): *Witse – med kamera langs norskekysten*. Schibsteds Forlag, Oslo.
- Korff, Kirsten (1988): *Witse-samlingen ved Norsk Folkemuseum. Evaluering av negativmateriale og oppbevaringsforhold*. Norsk kulturråd, Oslo.
- Korff, Kirsten (1989): *Positivmateriale i Witsesamlingen ved Norsk Folkemuseum*. Upublisert rapport. Norsk Folkemuseum, Oslo.
- Kyndrup, Morten (2008): *Den æstetiske relation*. Gyldendal, København.
- Langford, Michael (1981): *Fotografiens historie*. Dansk utgave ved Bjørn Ochsner, Clausen Bøger, København.
- Larsen, Peter og Hausken, Liv (1999): *Medievitenskap: Bind 2: Medier – tekstteori og tekstanalyse*. Fagbokforlaget, Oslo.
- Larsen, Peter og Lien, Sigrid (2007): *Norsk fotohistorie: Frå daguerreotypi til digitalisering*. Det norske samlaget, Oslo.
- Larsen, Peter (2011): «Reisebilder. Polfareernes vei inn i den visuelle verden.» I: Lund, Harald Østgaard og Berg, Siv Frøydis (red.): *Norske polarheltebilder 1888- 1928*. Nasjonalbiblioteket / Press forlag, Oslo.
- Larsen, Peter (2013): *Ibsen og fotografene: 1800-tallets visuelle kultur*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Lien, Sigrid (2009): *Lengselens bilder: Fotografiet i norsk utvandringshistorie*. Scandinavian Academic Press/Spartacus forlag, Oslo.
- Lovoll, Odd S. (1983): *Det løfterike landet: Historien om norsk-amerikanerne*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Lund, Harald Østgaard og Berg, Siv Frøydis (red.) (2011): *Norske polarheltebilder 1888- 1928*. Nasjonalbiblioteket / Press forlag, Oslo.

- Løvaas, Rolf (1991): *Jeg sender deg et kongekort: Kongefamilien på postkort 1905 – 1991*. C. Huitfeldt Forlag, Oslo.
- Madsen, Preben Juul (1988): *Danske genremalere. Fortællende billeder i 1800-tallet*. Palle Fogtdals Forlag, København.
- Makepeace, Anne (2001): *Edward S. Curtis: Coming to Light*. National Geographic Society, Washington, D.C.
- Mannoni, Laurent (2000): *The Great Art of Light and Shadow: Archeology of the Cinema*. University of Exeter Press, Exeter.
- Marien, Mary Warner (2011): *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839 – 1900*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Marr, Carolyn (1989): «Taken Pictures. On Interpreting Native American Photographs of the Southern Northwest Coast.» I: *Pacific Northwest Quarterly*. April 1989, Volume 80, number 2, s. 52–61.
- McLuhan, Marshall (1997): *Mennesket og media*. Pax Forlag, Oslo.
- Messel, Nils (2008): *Oppdagelsen av fjellet*. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.
- Meyer, Robert (1989): *Den glemte tradisjonen: oppkomst og utvikling av en nasjonal landskapsfotografi i Norge frem til 1914*. Oslo kunstforenings skrifter nr.1, Oslo.
- Mirzoeff, Nicholas (2009): *An Introduction to Visual Culture*. Taylor & Francis Ltd, London.
- Mitchell, W.J.T (1994): «What is an Image?» I: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago University Press, Chicago.
- Mittet (1924): *Mittet & Co., Kunstforlag Kristiania 25 år: 1899–1924*. Kristiania.
- Morgenstern, Neil (1987): «Knud Knudsens brefotografi.» I: *Norsk Fotohistorisk Årbok 1985/86*. C. Huitfeldt forlag A.S, Oslo.
- Morgenstern, Neil (1994): «Landskapsfotografi ved århundreskiftet. Korrespondanse fra firmaet Knudsens arkiv.» I: *Gamle Bergen. Årbok 1994*. Bergen.
- Morgenstern, Neil (1991): «Axel Lindahl (1841–1906): En biografisk presentasjon ved 150-års-jubileet for hans fødsel.» I: *Axel Lindahl 1841-1906 Jubileumsutstilling*. Utstillingskatalog utgitt av Nasjonalbibliotekavdelinga i Rana, Norsk Folkemuseum og Sekretariatet for fotoregistrering, Oslo.
- Mortensen, Rolf (red.) (1946): *Bildet lever. Oslo Kamera Klubbs fotokvalse 1921–1946*. Grøndahl & Søn, Oslo.
- Munch-Museet (2006): *Livskraft: Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*. Redaksjon ved Karen E. Lerheim og Ingebjørg Ydstie, Oslo.

- Nasjonalgalleriet (1992): *Norske malerier: Katalog*. Redaksjon ved Marit Lange og Tone Skedsmo, Nasjonalgalleriet, Oslo.
- Nead, Lynda (2008): *The Haunted Gallery: Painting, Photography and Film Around 1900*. Yale University Press.
- Nesbit, Molly (1987): «Photography, Art and Modernity (1910–30).» I: Jean Claude Lemagny og André Rouillé: *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Newhall, Beaumont (1982): *The History of Photography*. The Museum of Modern Art, New York.
- Nordhagen, Per Jonas (1989): «A.B.Wilse (1865–1949) – noen forskningsproblemer.» I: *Fotobevaring mot år 2000, rapport fra landskonferansen om fotobevaring, Sandefjord 8.–10. sept. 1989*. Utgitt av Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer og Sekretariatet for fotoregistrering, Oslo.
- Nyberg, Folke (1980): «Anders Wilse: Photographer as Regional Historian.» I: *Portage: The Journal of the Historical Society of Seattle and King County*. Volume One, Number One, Winter/Spring 1979–80.
- Olsen, Kåre (1987): «Fotografi, xylografi og den illustrerte presse.» I: *Norsk Fotohistorisk Årbok 1985/86*, C. Huitfeldts Forlag, Oslo.
- Osborne, Peter (2000): «Sign and image.» I: *Philosophy in Cultural Theory*. Routledge, New York.
- Osborne, Peter (2003): «Photography in an Expanding Field: Distributive Unity and Dominant Form.» I: David Green (red.): *Where is the Photograph?* Photoforum, Brighton.
- Parr, Martin og Badger, Gerry (2005): *The Photobook: A History, volume 1*. Phaidon Press Lited, London.
- Peirce, Charles Sanders (1994): *Semiotik og pragmatisme*. Utvalg ved Anne Marie Dinesen og Fredrik Stjernfelt, oversettelse ved Lars Andersen. Gyldendal, København.
- Poulsson, Vidar (1982): «Frederik Collett» I: *Norsk kunstnerleksikon*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Preus Fotomuseum 1992: *Anders Beer Wilse. Billedsamling*. Preus Fotomuseums Småskriftserie nr. 2, Horten.
- Preus Museum (2013): *Elisabeth Meyer: Rapporter fra verden 1920 – 1950*. Forlaget Press og Preus Museum, Oslo.
- Price, Mary (1994): *The Photograph: A Strange Confined Space*. Stanford University Press,

- Stanford.
- Reiakvam, Oddlaug (1989): *Fotografi: Kulturhistorisk lagervare eller etnologisk kilde?*
Hovedfagsoppgåve i etnologi, Etno-folkloristisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Reiakvam, Oddlaug (1994): *Bilderøyndom: Røyndomsbilde. Fotografi i kulturalanalytisk perspektiv*. Avhandling (dr.art) Institutt for kunsthistorie og kulturvitenskap, Universitet i Bergen.
- Reiakvam, Oddlaug (1997): *Etnologi av hjartans lyst*. Forlaget folkekultur, Bergen.
- Ricœur, Paul (2006): *The Rule of Metaphor: the creation of meaning in language*. Routledge, London.
- Risa, Lisabet (2011): *Fotografihistoria – sett frå Rogaland*. Wigestrands Forlag, Stavanger.
- Risa, Lisabet: «Historia: Frå landskapsprospekt til serieproduserte turistbilete: Anders Beer Wilse.» Hentet 9.januar 2014, fra *Fotonettverk Rogaland*: <http://www.fotonettverk-rogaland.no/Historia/3.3.-Landskapsfotografi/Fraa-landskapsprospekt-til-serieproduserte-turistbilete>.
- Rogstad, Anna (1926): «Anders Beer Wilse» I: *Kjente menn og kvinne: Fra deres liv og virke II*. Jacob Dybwads Forlag, Oslo.
- Sandbye, Mette (red.) (2004): *Dansk fotografihistorie*. Nordisk Forlag A/S, Kjøbenhavn.
- Sartre, Jean-Paul (2004): *The Imaginary: A phenomenological psychology of the imagination*. (første utgave 1940). Oversettelse og filosofisk introduksjon ved Jonathan Webber, historisk introduksjon ved Arlette Elkaïm-Sartre. Routledge, London.
- Scott, Clive (1999): *The Spoken Image: Photography and Language*. Reaktion Books, London.
- Scott, Clive (2007): *Street Photograph: From Atget to Cartier-Bresson*. I.B. Tauris, London.
- Scruton, Roger (2002): «Photography and representation.» (først publisert 1982). I: Alex Neill og Aaron Ridley (red.): *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*. Routledge, London.
- Semmingsen, Ingrid (1950): *Veien mot vest: Utvandringen fra Norge 1865 – 1915*. Aschehoug & Co, Oslo.
- Simensen, Jarle (1986): «Vesten erobrer verden 1870 – 1914.» Bind 12 av *Aschehougs verdenshistorie*. Aschehoug & Co., Oslo.
- Skedsmo, Finn (1993): *Narvesen: Vindu mot verden i 100 år*. Norsk Jernbaneoghandels Forlag, Oslo.
- Slagstad, Rune (2010): *(Sporten): En idéhistorisk studie*. Pax, Oslo.
- Smith, Emil (1936): *Disse fjerne år: Tid og miljøskildringer i Norge fra tiden omkring*

- århundreskiftet og frem til verdenskrigen. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.
- Stenseth, Bodil (1993): *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890–1940*. Aschehoug, Oslo.
- Stammes, Haldis Buer (2012): *Theodor Caspari: Naturverner, romantiker, polemiker*. Dreyers forlag, Oslo.
- Stieglitz, Alfred (1981): «The Hand-Camera – Its Present Importance.» I: Vicki Goldberg (red.): *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. University of New Mexico Press, New York.
- Svendsen, Johanne Seines (2007): *Fotografen Robert Collett*. Norsk Fotohistorisk Forening, Oslo.
- Szarkowski, John (2007): *The Photographers Eye*. The Museum of Modern Art, New York.
- Sørli, Thale Elisabeth (2011): *Mellom lysskrift og synsprotese: Den norske resepsjonen av fotografi mellom 1839 og 1842 lest gjennom Den Constitutionelle, Intelligentsbladet, Norsk Penning-Magazin og Ny Hermoder*. Masteroppgave, Universitet i Oslo.
- Tank, Roar (1906): *Vinter i Norge: Midnatssolens Land*. Alb. Cammermeyer Forlag, Kristiania.
- Taylor, Charles (2007): *Modern Social Imaginaries*. Duke University Press, London.
- Telste, Kari (2002): «Karl Johans gate anno 1900. Kjønn, rom og moralske grenser.» *Tidsskrift for samfunnsforskning* 3-2002.
- Thowsen, Atle (2012): «Chr. Michelsen: utdypning.» I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 15. oktober 2013 fra http://nbl.snl.no/Chr._Michelsen/utdypning.
- Torske, Nils (2003): «... og det ble farger... » – en ukjent forskers innsats for fargefotografiets utvikling. *Harald Renbjør*. Levanger Museum, Levanger.
- Trachtenberg, Alan (1990): *Reading American Photographs: Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*. Hill and Wang, New York.
- Tveit, Espen (2001): *Rite*. Espen Tveit, Drammen.
- Tveterås, Egil (2009, 13. februar). Bertrand Narvesen: utdypning. I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 19. september fra <http://nbl.snl/BertrandNarvesen/utdypning>.
- Ulvestad, Ivar (red.) (1988): *Vennlig hilsen: Postkortets historie i Norge*. Aventura Forlag, Oslo.
- Ulvestad, Ivar (2005): *Norske postkort: Kulturhistorie og samleobjekter*. N.W. Damm & Søn, Oslo.
- Vassenden, Eirik (2012): *Norsk vitalisme: Litteratur, ideology og livsdyrking 1890–1940*. Scandinavian Academic Press, Oslo.

- Vorren, Ørnulv (1989): *Samer, rein og gull i Alaska: Emigrasjon av samer fra Finnmark til Alaska* Davvi Girji, Karasjok.
- Walton, Kendall L. (2010): «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism.» I: Scott Walden (red.): *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Wiley-Blackwell, Oxford.
- Wandrup, Frederik (1995): «En poetisk dinosaur.» Etterord i: *Olaf Bull: Samlede dikt og noveller*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Webber, Jonathan (2004): «Philosophical Introduction.» I: Jean-Paul Sartre: *The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination*. Routledge, London and New York.
- Welsch, Wolfgang (1997): «Aestheticization processes. » I: *Undoing Aesthetics*. Translation by Andrew Inkpin. SAGE Publications, London.
- Whelan, Richard (1995): *Alfred Stieglitz: A Biography*. Little, Brown and Company, New York.
- Williams, Linda (1995): «Corprealized Observers: Visual Pornographies and the Carnal Density of Vision.» I: Patrice Petro (red.): *Fugitive Images: From Photography to Video*. Indiana University Press, Indianapolis.
- Wilse, Anders Beer (1902): *The wooden wings of Norway: the fine winter sport of ski running, and the Norwegian experts who leap a hundred feet through the air*. 4.s. Tekst og bilder av Wilse. Særtrykk av Munsey's Magazine, desemberutgaven 1902.
- Wilse, Anders Beer (1910): «À Travers les Montagnes Rocheuses» I: *Le Sport Universel Illustré* 29. mai 1910. Illustrert med 2 av Wilses fotografier.
- Wilse, Anders Beer (1914): «Fotografi, natur og kunst.» I: *Norge. Julen 1914*. Julehefte utgitt av Norges forsvarsforening, Kristiania.
- Wilse, Anders Beer (1923): «Mine kamerater.» I: *Kjenn Ditt Land Nr.2, 2. aarg.* s. 10–11 og Nr. 3 s.17–18. Tidsskrift utgitt av foreningen «Kjenn Ditt Land».
- Wilse, Anders Beer (1923): «Troidtrætr» I: *Kjenn Ditt Land Julenummer 1923* s. 26–27. Utgitt av foreningen «Kjenn Ditt Land».
- Wilse, Anders Beer (1936): *En emigrants ungdomserindringer*. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.
- Wilse, Anders Beer (1943): *Norsk landskap og norske menn*. Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo.
- Winsnes, A. H. (1937): *Norges Litteratur: Fra februarrevolutionen til verdenskrigen*. Bind 5 i serien Norsk litteraturhistorie ved Francis Bull, Fredrik Paasche og a.H.Winsnes.

- H.Aschehoug & Co., Oslo.
- Witoszek, Nina (1998): *Norske naturmytologier: Fra Edda til økofilosofi*. Pax forlag, Oslo.
- Wolthers, Louise (2004): «Et billede af nationen : Fotografiet spredes 1880 – 1900» I: Mette Sandbye (red.): *Dansk fotografihistorie* Gyldendal, København.
- Zerlang, Martin (2004): «Gamle minder og nye motiver: Nye genrer 1900 – 1920.» I: Mette Sandbye (red.): *Dansk fotografihistorie*. Gyldendal, København.
- Økland, Einar (2009): «Hans Abel: utdypning.» I: *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 15. oktober 2013, fra http://nbl.snl.no/Hans_Abel/utdypning.
- Østerberg, Dag (2001): *Det moderne: Et essay om Vestens kultur*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Aas, Nils Klevjer (1999): «Fra titteskap til kinosal.» I: Einar Nistad (red.): *Drømmen om de levende bilder: Artikkelsamling i anledning åpning av Filmmuseet*. Norsk filminstitutt, Oslo.



Fra omslaget på A.B. Wilses erindringsbok
NORSK LANDSKAP og norske menn (1943).

