

Noter samt oversættelser af de fremmedsprogede artikler

Hans Berggren

Bjørn Ochsner og Det Kongelige Biblioteks Kort- og Billedafdeling
Side 11-28

Noter

(1) Om afdelingens historie og indhold, se for eksempel: Bjørn Ochsner: »Om billedafdelinger« i: *Fortid og Nutid*, XIX, 1954.

Bjørn Ochsner: »Det kgl. Biblioteks Kort- og Billedafdeling« i: *Fortid og Nutid*, XXIV, 1969.

Henrik Dupont og Hans Berggreen: »Billedsamlingen« i: Det kongelige Biblioteks tidsskrift *Magasin*, 3, 1989.

Hans Berggreen: *Billedsøgning: eksempler på private og offentlige samlinger*. – 1986. – 2. reviderede og forøgede udgave 1990.

(2) Albert Fabritius: *Det kongelige Biblioteks Embedsmænd og Funktionærer 1653-1943*. – Det kongelige Bibliotek, 1943.

(3) Om Bjørn Ochsner se for eksempel også: *Den danske Bibliotekarstand*, 1963, *Kraks Blå Bog*, *Dansk biografisk Leksikon*, 3. udg., 1979-1984 og tidsskriftet *Cras*, XLIX, 1987.

(4) Den franske ingeniør Félix Teynard (1817-1892) fotograferede 1851-1852 en serie kalotypier i Ægypten og Nubien, hvoraf en del blev kopieret som saltpapirsfotografier af Imp. Phot. de H. Fonteny, der havde etableret sig i Paris 1851 og udgivet af Goupil i: Félix Teynard: *Égypte et Nubie*, Paris 1858. Af billederne, der kom i serier 1853-1858 har Billedsamlingen 56 eksemplarer (acc. 1934 nr. 19).

(5) Om Landsudvalgets stiftelse og første bestyrelse se: *Salmonsens Leksikon Tidsskrift* 1953/54, spalte 729-738.

(6) Accessionen 1955-1968 incl. var på 1.177.986 enheder (*Fortid og Nutid*, XXIV, 1969: s. 124).

(7) Et forenklet referat af afdelingens praksis for identificering og arkivering, se: Hans Berggreen: *En kortfattet vejledning om arkivering af billeder*, København 1980.

(8) Dette smukke eksemplar, der blev erhvervet i 1953, er indbundet i grøn maroquin med bier og M'er præget i guld og med dedikation fra Maxime du Camp. Bien og den grønne farve er Bonaparternes våben og kulør, og værket har tilhørt prinsesse Mathilde Bonaparte (1820-1904). Hun var datter af Napoleon I's bror, kong Jerome af Westphalen. Da hendes fætter, Napoleon III, den 2. december 1852 var blevet kejser af Frankrig, tillagde han hende prædikat af kejserlig højhed. Hun var en markant personlighed i datidens Paris, hvor hun holdt salon i den gamle stil, ikke mindst efter at et uheldigt ægteskab med prins Anatole Nikolaievitch Demidoff, prins af San Donato, (1813-1870) var blevet opløst i 1848.

(9) Om oplagens størrelse i de seks leveringer se: tidsskriftet *Fotogeschichte*, Heft 14 1984, s. 26.

(10) Her hentydes formentlig til *Lerebours Excursions Daguerriennes*, der udkom i Paris 1841-1844, illustreret med grafiske billeder udført efter daguerreotypi. Afdelingen har udgaverne fra 1841 og fra 1842 erhvervet af Bjørn Ochsner.

(11) Oplysninger om eksisterende komplette eksemplarer varierer noget. Medens Helmut Gernsheim skønner, at der findes ca. tolv eksemplarer (i *A Concise History of Photography*, 2. udg. 1971: s. 81), så skønner Hans P. Kraus, at antallet er under fyrrer (i Mark Haworth-Booth (ed.): *Photography Now*, London 1989: s. 116). Under alle omstændigheder er værket så sjældent, at der indtil nu er udkommet to faksimile-udgaver: ved Beaumont Newhall, Da Capo Press, New York, 1969 og ved Hans P. Kraus Jr., New York 1989 (250 eksemplarer).

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(12) Den britiske præst Calvert Richard Jones (1804-1877) har formentlig lært kalotypering af sin gode ven og skolekammerat Christopher Rice Mansel (Kit) Talbot, der var fætter til Henry Fox Talbot og blandt de første, som Talbot lærte at kalotypere.

(13) 1. udgave: *Fotografer i Danmark indtil år 1900*, København 1956 og 2. udgave: *Fotografer i og fra Danmark indtil år 1900*, i 2 bind, København 1969. Alle tre udgivet af *Landsudvalget for indsamling af gamle Fotografier*.

(14) Betegnelsen ægte eller uægte fotografi er gammeldags og til dels misvisende, se: Bjørn Ochsner: »Ægte eller uægte fotos« i udstillingskatalogen *Fotografier: et udvalg af Det kongelige Biblioteks samling*: Charlottenborg 24. april – 1. juni 1986: s. 10-13.

(15) Se: Ib Rønne Kejlbo: »Det kgl. Biblioteks billedsamling. Planer om et universal fotomuseum i Det kgl. Bibliotek«, i *Fotografier: et udvalg af Det Kongelige Biblioteks samling*, s. 7-9.

(16) Om arbejdsgruppens sammensætning og fremstilling af fotomuseumssagens forløb, se for eksempel: Marie-Louise Berner »Det danske fotomuseum« i tidsskriftet *Cras*, XLVII, 1986.

(17) Chr. O. Hansen, »Den abstrakte cykelsmed«: Christian Orla Hansen (1906-1986) medlem af *Danske Camera Pictorialister* (Nekrolog i *Dansk fotografi*, 1987, nr. 2).

Lynn Ann Davis

From the King's Peaceful Copenhagen

The work of Danish Amateur Photographer Christian Hedemann in the Hawaiian Islands

Side 37-45

Noter og oversættelse

(1) Steen Bille, *Report on the Corvette Galathea's Circumnavigation 1845, 1846 and 1847*. Manuscript translation from Danish arranged by Christian Hedemann of Parts II and III, Edition 1851, Carter Collection, Bishop Museum Library.

(2) Antoine Møller, »I was Born in Denmark«, *Dansk Familieblad*, 15 June 1951. Manuscript translation from Danish, Hedemann Collection, Bishop Museum Library, p. 3.

(3) Møller, »Born in Denmark«, p. 2.

(4) Margaret Young, »98-Yr. Old Kamaaina Recalls Hana in '78«, *The Honolulu Advertiser*, 27 June 1948.

(5) Christian Jacob Hedemann, »A Brief Autobiography of Christian Jacob Hedemann«, November 1926, Manuscript, Hedemann Collection, Bishop Museum Library, p. 3.

(6) The date etched in the emulsion is »1-2-1880«.

(7) Meta Hedemann, *Meta M. Hedemann From 1878*, (privately printed, n.d.), p. 19.

(8) M. Hedemann, *From 1878*, pp. 22-23.

(9) Melissa Banta and Curtis M. Hinsley, *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 57-61.

(10) C.J. Hedemann, »Autobiography«, p. 8.

(11) »Christian Jacob Hedemann«, *The Honolulu Advertiser*, 20 May 1932.

(12) John A. Hassinger, *Catalogue of the Hawaiian Exhibits at the Exposition Universelle, Paris 1889* (Honolulu: *Hawaiian Gazette Company*, 1889), p. 36.

(13) »The Camera Club... started its 10 year life about 1886«, (C.J. Hedemann to Governor L.M. Judd, 22 July 1931, L.M. Judd Collection, Hawaii State Archives). Newspaper references give the Club's formal beginning as 1889, and though they refer to its demise in 1892, it probably continued on informally, as Hedemann recalled until about 1896.

(14) »The Hawaiian Camera Club«, *The Hawaiian Gazette*, 15 January 1889.

(15) *British Journal of Photography*, 8 February 1889, p. 83.

(16) *Wilson's Photographic Magazine*, 16 February 1889.

(17) Florence Hall MacIntyre, interview with author, Honolulu, 14 November 1977.

(18) *The Hawaiian Gazette*, 26 November 1889.

(19) »Camera Club Exhibit«, *The Hawaiian Gazette*, 4 November 1890.

(20) »Hawaiian Camera Club: A Very Successful Lantern Slide Exhibit at the Opera House«, *The Hawaiian Gazette*, 16 December 1890.

(21) Møller, »Born in Denmark«, p. 7.

Lynn Ann Davis

Fra Kongens fredelige København. Den danske amatørtelevision Christian Hedemanns værk på Hawaii-øerne

Oversættelse fra engelsk ved Genie Dahl

Et eventyrløst sind bragte i 1878 Christian Hedemann og hans hustru Meta til Hawaii-øerne. Selv om han kun havde til hensigt at blive nogle få år for at opfylde sin kon-

trakt som sukkermølleingeniør, gjorde han øerne til sit hjem, og indtil sin død i Honolulu i 1932 vendte han kun tilbage til Danmark på besøg. Han gengav sin oplevelse af øerne ved at fotografere familiens eksotiske omgivelser og gav derved bevis for dens velstand, så det kunne bevares for eftertiden og deles med hans pårørende i Danmark. Han skabte faktisk et mageløst indblik i det 19. århundredes Hawaii og kastede lys på forandringen og den industrielle udvikling på øerne. Selv om en dansk ekspedition i 1846 havde aflagt besøg på øerne, og kaptajn Steen Billes boglærde beskrivelse var blevet offentliggjort,¹ vidste danskerne lidet om forholdene på denne gruppe af Stillehavsoer, stedsfæstet til 2.500 miles fra Californiens kyst. Damp og lokomotiv havde i 1878 gjort det muligt at rejse fra Danmark til Hawaii på mindre end seks uger. Kulturelt forblev øerne imidlertid fjernt fra »Kongens fredelige København«,² som Meta Hedemann mange år senere fortalte en interviewer: »hverken vi eller andre danskere kendte meget til Stillehavsoerne ... end ikke Hawaiis konsul i Danmark, Sven Hoffmeyer.«³

En ven af hans far, August Unna, en dansk sukkerplantageejer på Hana, Mani, et afsides beliggende sted på øerne, tilbød Christian Hedemann stilling som ledende ingeniør. 25 år gammel var Hedemann uddannet i skibs- og maskinbygning og var ansat som tegner og konstruktør på Burmeister og Wain, Danmarks betydeligste maskinfabrik. I stedet for at vende tilbage til Danmark efter fuldførelsen af sit arbejde, blev Hedemann leder af tegnestuen på Honolulu Jernværker, det største støberi og fremstiller af sukkermøllemaskiner. Han skabte sin familie et hjem i hovedstaden Honolulu og satte otte børn i verden. Hedemann's tog til Hawaii for at etablere et rigtigt dansk hjem og holde danske skikke i hævd for sidenhen lettere at kunne vende tilbage i det københavnske selskab, når den treårige kontrakt udløb. Før de i maj 1878 drog ud, sørgede de for at indskibe et klaver og andet husgeråd, som måtte anses nødvendigt for at opretholde en anstændig levestandard.

Hedemann tog et fotografiapparat med sig.⁴ Dyb interesse for mekaniske opfindelser havde ganske naturligt medført, at han var begyndt at fotografere. På Verdensudstillingen i Wien var han blevet så betaget af de teknologiske fremskridt, at han til sine dages ende huskede det som

»en stor begivenhed« i hans liv.⁵ Mange af udstillingsgenstandene havde med fotografi at gøre. Derfor tilsluttede han sig et voksende antal amatører, der tilbragte tiden med at tilegne sig den mødefulde proces at lave billeder på glaspladenegativer ved hjælp af våd-kollodiumteknikken. Det kan have været hans og Metas forestående skridt, som fik den unge ingeniør til at anskaffe sig sit eget kamera, for kun ét fotografi eksisterer fra perioden før de tog til Hana, en udsigt over Københavns skyline, som Hedemann tog fra Burmeister & Wain, og som viser spiret på Frelsers Kirke.

Hedemann tog kun få fotografier de første halvandet år i Hana, eller måske tog han flere, men kasserede dem på grund af tekniske fejl under fremstillingen med vådpladenegativerne. Hedemann's først daterede fotografi, et billede af hans hus med det danske flag muntert vajende ovenover, blev taget 1. februar 1880.⁶ Dette billede angiver trods skæmmende uregelmæssigheder i pladens emulsion linjen i Hedemann's fotografiske virksomhed under årene i Hana, en periode, hvor han øvede sig på at fotografere mennesker i de nære omgivelser og tog en række friske, uformelle billeder af såvel den voksende familie og hjemmet såvel som sukkermøllen, medarbejdere og venner. Våd-kollodiumteknikken var, omend langsom og omstændelig, en god metode til at lære sig fotograferingens grundsætninger. Da negativerne skulle fremkaldes umiddelbart efter eksponeringen, kunne han straks se, om han havde haft heldet med sig, foretage rettelser og begynde på ny. Som Meta skrev: »Når der ikke var andet at bestille, gav han sig til at fotografere og tog billeder af alt og alle.«⁷ Hedemann's begejstring for mediet og hans medfødte vedholdenhed gjorde, at han lærte af fejltagelserne og hurtigt opnåede teknisk dygtighed.

Med stort besvær fik han i begyndelsen af 1883 indrettet sit vognskur til et lille atelier, hvor han kunne fotografere portrætter. For at belyse rummet indrettede han loftet med forskydelige sektioner for at få dagslyset til hjælp. Han havde bærbar reflektorskærm efter model fra fototidsskrifter og nakkestøtter, som smeden og tømrerværkstedet på møllen havde udført. Den cirkelrunde skærm kastede lys tilbage på flader i personens ansigt, som ellers ville have fortabt sig i skygge, mens nakkestøtterne, omhyggeligt skjult bag stole og folder i klædedragten,

støttede modellerne, så de ikke bevægede sig under eksponeringen. Som sidste hånd på værket dækkede Hedemann det snavsede gulv i skuret med et tæppe af *lauhala* (pandamus).

Hér i *Big Photo Studio in Hana, Sandwich Islands*, som Hedemann spøgefuldt kaldte stedet, skabte han en vigtig og værdifuld fotografisamling. Atelieret var det neutrale sted og ramme for mødet mellem den »haole« (»hvide«) fotograf og de uvante modeller. For indretningen af atelieret var Hedemann's portrætter begrænset til familie og landsmænd. Nu gik han igang med at skabe et bemærkelsesværdigt arkiv over den voksende etniske mangfoldighed i Hana. Hans billeder skildrer, som Meta sidenhen skrev »de mange forskellige slags folk, der kom hertil fra tid til anden for at arbejde i markerne ... folk fra de sydlige øer, kinesere, portugisere, ja selv en lille koloni af skandinaver.«⁸

Denne del af Hedemann's arbejde svarer til andre fotografiske studier af indfødte, ikke-hvide folkeslag, som hen imod slutningen af det 19. århundrede blev gengivet i billedtidsskrifter, hvor de gav vesterlændinge det første indtryk af polynesiere, asiater og afrikanere.⁹ Disse fotografiske studier udgjorde en fortegnelse over fysiognomier ved at vise de forskellige typer forfra og i profil, og Hedemann's billeder af indbyggerne i Hana viser beslægtethed med denne genre, som for eksempel portrættet i profil af kvinde fra Hawaii (s. 40).

Inden for det fotografiske billedes ramme skabte han en visuel orden, der omsatte et ofte foruroligende møde med livet på øen til velkendte og forståelige billeder af hjemmet og familien. Fotografierne af den stedse voksende familie synes at have været beregnet til at vise, hvilke rigtige unge danskere, hans afkom var. Børnene blev opdraget »på samme måde, som hvis vi levede i et bysamfund«, skrev Hedemann i sin selvbiografi.¹⁰ Drengene ser altid ud som om, Hedemann's regelmæssigt havde deres gang hos en europæisk herreekviperingshandler, iklædt antræk med store kraver, bånd og lidser; velplejede og velpudsede poserer de foran faderens fotografiapparat.

Hedemann tog fotografiapparatet med ind i sukkermøllerne og på Honolulu Jernværket. Billederne fra møllerne afspejler både stolthed over egen succes og almen begejstring for dampalderen, samt Hedemann's kærlighed til

»ting, der er smukke på grund af konstruktionen og den håndværksmæssige udførelse«. ¹¹ Det skinnende blanke sukkermøllemaskineri på Hana-plantagen frembyder former, der har frydet fotografens øje, men står også som symboler på den industrielle æra. Hedemann's fotografier af Honolulu Jernværk fokuserer ligesom billederne af Hana-plantagen på selve stedet og de mænd, der arbejdede der. Billedernes værdi ligger i, at de angiver jernværkernes beskaffenhed, størrelse og teknologiske formåen. En række fotografier af støberiet og værkstederne, som blev udstillet i Hawaii's afdeling på Verdensudstillingen i Paris 1889 ¹² viste ikke alene besøgende fra hele verden fabrikkens fremgang, men også forandringen af det fjerne, romantiske Hawaii. Forholdet mellem fabrikkens hawaiianske og »haole« (»hvide«) arbejdere vises med et fotografi af kobbersmeden Andrew Brown og Louis Phelps (fig. 5). Brown's mandfolkepositur signalerer stolthed og højere autoritet i forhold til den hawaiianske lærling. Phelps, der er fra Hawaii, og som arbejdede i over 30 år på fabrikken og til sidst blev øverste kobbersmed, har på billedet overladt scenen til sin skotske overordnede; men som Phelps står i baggrunden, udviser han dog en stille selvtillid, hverken udfordrende eller underdanig.

Hedemann hjalp med at organisere *Hawaiian Camera Club* og førte amatørfotografer, som han kendte i Honolulu, sammen med andre, som han havde truffet rundt om på øerne på sine rejser for jernværket. Hans egen, tidligere isolerede position som øens eneste amatørfotograf, vakte utvivlsomt hans interesse for at danne et selskab for fotografientusiaster. Det var begyndt nogle få år i forvejen med uformelle kontakter og udviklede sig efterhånden, som tørplademethoden opmuntrede amatører til at forsøge sig. ¹³ I 1889 var der så mange amatørfotografer i gang på øerne, at der var grundlag for oprettelse af klubben.

Da *Hawaiian Camera Club* blev grundlagt i begyndelsen af januar 1889, blev Hedemann valgt som klubbens første præsident. ¹⁴ Omtalen af den ny forening nåede hurtigt London. Februarnummeret af *British Journal of Photography* hilste dens fremkomst som et tegn på, at det dagedes for civilisationen på Hawaii: »Det er ikke så mange år siden, at de indfødte på Hawaii-øerne i Stillehavet var knap så fremskredne socialt, handelsmæssigt eller i anden kulturel sammenhæng, som vi ser, de er i dag. I mindst et tiår

har indbyggerne i Honolulu haft adgang til at holde daglig avis. Udviklingen har nået yderligere en etape fremad med oprettelsen af en fotoklub derude. Fra officielle kilder erfarer vi, at der er 50 amatører på disse øer, hvilket skulle danne tilstrækkeligt grundlag for klubbens fremgang og nytte«. ¹⁵ Uden særlig kunstneriske tilbøjeligheder fæstnede de videnskabeligt orienterede damer og herrer i *Hawaiian Camera Club* deres opmærksomhed på den nye fotografiske teknik. Men med mellemrum blev klubbens medlemmer opfordret til at opfylde klubbens formål »indbyrdes højnelse af den fotografiske kunst«. ¹⁶ Med ildhu øste Hedemann af sin viden og underviste spirende fotografer i brugen af fotografiapparat og fremkaldelse af plader. ¹⁷ Tit ledede han eksperimenter med den nye teknik, som også omfattede indendørs fotografering med magnesium lysbombe og fotografiske forstørrelser til udstillinger.

I trit med den seneste udvikling poserede medlemmer af *Hawaiian Camera Club* til gruppeportrætter under anvendelse af magnesium lys. Animeret af de gode resultater i klubben bragte Hedemann snart alt dette lysudstyr med sig hjem i dagligstuen til et familieportræt, som indfanger flere af børnene, mens de stirrer op til venstre for kamerate, hvor Hedemann antændte magnesium-pulveret. Da klubben holdt sin første udstilling i november 1889, viste Hedemann ti portrætter inklusive en bromidforstørrelse af en familieudflugt til Makiki vandfaldene. ¹⁸ *Hawaiian Camera Club* indbød for første gang i november 1890 Honolulu bedre selskab til det spændende gys ved klubbens første Laterna Magica lysbilledforevisning. En begejstret anmelder skriver, at det er en »sjælden lejlighed til at foretage en rejse på Hawaii-øerne uden rejsens fatigue ...«. ¹⁹ At betjene Laterna Magica var ingen nem sag og blev overladt Christian Hedemann, klubbens præsident. Udover at placere de store glaslys billeder i rammen og skyde dem ind i apparatet, skulle Hedemann hvert andet øjeblik holde øje med det brændende lys for at sikre den rigtige lysstyrke. En god operatør lærte også at forudse foredragsholderens stikord før det næste lysbillede, så overgangen mellem billederne forløb glidende. Hedemann blev åbenbart hurtigt en mester i lysbilledforevisning, for da klubben den følgende måned gav en ny forevisning, skrev en anmelder: »De forskellige billeder blev set på den

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

klareste måde af publikum, der tilkendegav deres påskønnelse ved gentagne applausser.²⁰ Hedemann bragte på sit første besøg i Danmark sit *Laterna Magica* med sig for at give venner og familie et indtryk af hans ørige.

Skønt Hedemann levede sit liv på øerne, var han »dansk i sind og sjæl«.²¹ Værdierne fra hans hjemlands kultur, generation og klasse genspejledes i det nære familieliv, klassetilhørsforholdet, velordnede forhold samt troen på den industrielle æras løfter. Som man kan tænke sig, udtrykkes disse værdier i Hedemanns billeder. Hans fotografier af øerne er uden lige og udgør et bemærkelsesværdigt visuelt dokument over Hawaii-øerne i det 19. århundrede.

Lynn Ann Davis

Fra Kongens fredelige København

Noter på dansk

- (1) Steen Bille, *Report on the Corvette Galathea's Circumnavigation 1846 and 1847*. Oversættelse fra dansk manuskript, arrangeret af Christian Hedemann, del I og II, udgivet 1851, Carter Collection, Bishop Museum Library.
- (2) Antoine Møller, »Jeg blev født i Danmark«, *Dansk Familieblad*, 15. juni 1951. Oversat dansk manuskript, Hedemann Collection, Bishop Museum Library, p. 3.
- (3) Møller, »Jeg blev født i Danmark«, p. 2.
- (4) Margaret Young, »98-yr. Old Kamaaina Recalls Hana in '78«, *The Honolulu Advertiser*, 27. juni 1948.
- (5) Christian Jacob Hedemann, »A Brief Autobiography of Christian Jacob Hedemann«, november 1926, manuskript, Hedemann Collection, Bishop Museum Library, p. 3.
- (6) I emulsionen er datoen, »1-2-1880« indgraveret.
- (7) Meta Hedemann, *Meta M. Hedemann From 1878*, privattryk, u.å., p. 19.
- (8) M. Hedemann, *Meta M. Hedemann From 1878*, pp. 22-23.
- (9) Melissa Banta and Curtis M. Hinsley, *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery* (Cambridge University Press, 1968), pp. 57-61.
- (10) C.J. Hedemann, »Autobiography«, p. 8.
- (11) »Christian Jacob Hedemann«, *The Honolulu Advertiser*, 20. maj 1932.
- (12) John A. Hassinger, *Catalogue of the Hawaiian Exhibits at the Exposition Universelle, Paris 1889* (Honolulu: Hawaiian Gazette Company, 1889), p. 36.
- (13) »The Camera Club... started its 10 year life about 1886«, (C.J. Hedemann til guvernør L.M. Judd, 22. juli 1931, L.M. Judd Collection, Hawaii State Archives). Omtale i tidens aviser angiver klubbens formelle start til 1889, og skønt de refererer til dens lukning i 1892, fortsatte den sandsynligvis under mere uformelle former indtil 1896, så vidt Hedemann huskede.
- (14) »The Hawaiian Camera Club«, *The Hawaiian Gazette*, 15. januar 1889.
- (15) *British Journal of Photography*, 8. februar 1889, p. 83.
- (16) *Wilson's Photographic Magazine*, 16. februar 1889.
- (17) Florence Hall MacIntyre i et interview med forfatteren, Honolulu, 14. november 1977.
- (18) *The Hawaiian Gazette*, 26. november 1889.
- (19) »Camera Club Exhibit«, *The Hawaiian Gazette*, 4. november 1890.
- (20) »Hawaiian Camera Club: A Very Successful Lantern Slide Exhibit at the Opera House«, *The Hawaiian Gazette*, 16. december 1890.
- (21) Møller, »Jeg blev født i Danmark«, p. 7.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Billedtekst på dansk

Side 38:

Hedemann's hus, Hana, 2. februar 1880. Vådkollodium negativ, 5×6 1/2 inches.

Side 39:

Det store Fotografatelier i Hana, på Sandwich Islands, 20. september 1882. Vådkollodium negativ, 3 3/8×4 3/8 inches.

Side 40:

Gammel hawaiiansk kvinde, Hana, september 1883. Vådkollodium negativ, 3 3/8×4 3/8 inches.

Side 41:

Hedemann's 4 Dreng, Hedemann's hus, Nu'uanu Avenue, Honolulu, april 1885. Tørkollodium negativ, 5×7 inches. Fra v. mod h.: Howard, Ferdinand, Carl og Johannes Hedemann.

Side 43:

Honolulu Jernværkernes kobbersmede, Honolulu, c. 1888. Tørkollodium negativ, 8×10 inches. Den øverste kobbersmed, Andrew Brown, i forgrunden, og bagved lærlingen Louis Phelps.

Side 45:

Makiki Falls, Honolulu, c. 1889. Tørkollodium negativ, 8×10 inches.

Henrik Dupont

Luftfotografiet i Danmark 1890-1990

Side 47-63.

Noter og litteraturliste

(1) F.J. Worton: »Aerial photography« i: *The photographic Journal*, nov. 1986: s. 490.

(2) Ifølge Flemming Berendt i: »Begyndelsen: (om Nadar)« i *Objektiv*, 1985, nr. 33: s. 20-24 er den tidligere antagelse om, at Nadar optog de første billeder i 1858 forkert.

(3) Billedet findes på *Library of Congress*, nærmere om optagelsen i Beaumont Newhall: *Airborne Camera*: s. 23.

(4) F.J. Worton: »Aerial photography« i: *The photographic Journal*, nov. 1986: s. 490.

(5) *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1890-91: s. 249.

(6) Samme: s. 249.

(7) *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1881: s. 286.

(8) *Illustreret Familiejournal*, nr. 48, 30. november 1890.

(9) *Forsømmelsen*, udgivet af Foreningen til Hovedstadens Forsømmelse, 1913, nr. 6: s. 71 (Billedet forestiller Christianshavns Vold).

(10) Om dansk flyvning: *Dansk Flyvnings Historie* / redigeret af M.P. Eskildsen; udgivet af Det kongelige danske aeronautiske Selskab - København 1936.

(11) *Militært Tidsskrift*, 53. årgang, 1924: s. 317-318. C.U.Valentiner: *Maskering og Flyverfotografering* 1914-16. Ifølge H.O. Hansen i *Fotografisk Tidsskrift* startedes først i 1918, og ifølge E. Sørensen i *Landinspektøren* startedes først i 1921.

(12) Kai Holm: »Fotogrammetriens historie« i: *Landinspektøren*, 26. bind, 13. hefte: s. 848-858.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(13) E. Sørensen: »Geodætisk Instituts fotogrammetriske virksomhed ved topografisk kortlægning« i: *Landinspektøren*, 26. bind, 13. hefte: s. 910 + note fra Geodætisk Institut.

(14) *Geografisk Tidsskrift*, bind. 26-27, 1921: s. 76-81.

(15) *Flyve-posten*, 1. årgang, 1928, nr. 1 omtaler firmaet *Luftfoto*, Rådhusstræde 1, København K.

(16) *Tidsskriftet Flyv*, årgang 3, 1930.

(17) *Sylvest-Jensen*: fra 1989 i Det Kongelige Bibliotek.

(18) *Dansk Flyvnings Historie*: s. 97.

Litteratur:

Emnet luftfotografering er især behandlet inden for luftfarten, militæret, opmålingsområdet og fotografien, hvorfor tidsskrifter inden for alle fire fagområder behandler luftfotografiets historie.

Derudover er der udgivet en række bøger om flyvningens historie, og endelig er især *Kraks vejviser* anvendt for at verificere år og sted for enkelte firmaer.

Udover den i noterne anførte litteratur anbefales følgende:

H.O. Hansen: »Luftfotografering« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 52. årgang, 1930, nr. 4: s. 33-43.

Helmer Bäckström: »Några tidiga fotograferingar från ballong« i: *Nordisk Tidskrift för Fotografi*, 1924: s. 26-31.

Johannes Noack: »Ballon-fotografering« i: *Skandinavisk Fototidsskrift*, april 1911, nr. 1: s. 15-18.

O.C.K. Jensen: »Observatør« i: *Tinbox*, 1976, nr. 2: s. 12-17.

N. Torkil-Jensen: »Luftfotogrammetri« i: *Tidsskrift for Opmaaling- og Matrikulsvæsen*, 9. bind, 1920-1922.

»Raketapparat til fotografering anno 1903« i: *Objektiv*, 1988, nr. 44: s. 24-29.

Flemming Berendt: »Ballontrip 1890« i: *Objektiv*, 1985, nr. 33: s. 26-31.

»Fotografier taget i stor højde«, notits i: *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1880, nr. 7: s. 110.

»Ballonfotograf«, notits i: *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1881, nr. 18: s. 286.

»Fotografi fra Luftballoner«, notits i: *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1884, tredje bind, nr. 3: s. 44.

»Fotografi fra Luftballoner«, notits i: *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1884, tredje bind, nr. 8, s. 123.

F.R. Friis: »Fotografiske Optagelser fra Luftballoner« i: *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1890, 12. årgang, Bind VI, nr. 11: s. 249-252.

Tove Hansen

Kvindens fotografi.

Kvindelige fotografer i Danmark før 1900

Side 65-89.

Noter og litteraturliste

Jeg takker her særligt de lokalhistoriske samlinger i Aalborg, Fredensborg, Ribe og Skagen, Billedsamlingen i Det kgl. Bibliotek, samt den række af privatpersoner, der på alle måder har hjulpet mig i detektivarbejdet: cand. mag. Aage Andersen, o.arkivar Klaus Kjølens, Fritz Joachim Falk, Inge Bente von der Ohe, Uwe Steen samt Kaj Strandberg.

(1) Se Bj. Ochsner, *Den lille portrætkunst i Danmark siden 1750*, p. 178, om medhjælpende hustruer, samt en lang række indførsler i fotografmatriklen, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, f.eks. p. 266 om Faber, Søstrene, i Kalundborg. Ochsner var ganske klar over disse forhold, og det var én af grundene til, at han altid for fuldstændighedens skyld opførte ægtefælle i sin matrikel.

(2) Tal oplyst fra *Nordens Fotoskola*, Stockholm, som siden sin start i 1982 har haft så mange velkvalificerede, kvindelige ansøgere, at kvinderne har udgjort halvdelen eller mere af hvert års ansøgere. Der optages seksten i alt pr. år.

(3) Artikel i *Nordisk Tidskrift för Fotografi*, 1926, »Kvinnliga fotografer i Stockholm på 1850- och 60-talen«, pp. 62-65.

(4) Jeg støtter mig her på Bj. Ochsners fastlæggelse af daguerreotypi perioden, som han skriver kulminerede o. 1854 i Danmark, se bl.a. *Den lille portrætkunst*, p. 179.

(5) Se Bj. Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, pp. 172-173, om Wilhelmine Bloch (1826-1904) og Theodor Bloch (1854-1906).

(6) Se H. Gernsheim, *A Concise History of Photography*, pp. 32-33, den særlige højglanspolering af metalpladen, eller det større, amerikanske format på f.eks. 12×9 inches.

(7) Samarbejdet mellem Thora Hallager (1821-84) og stedbroderen, fotografen og musikeren, Søffren Degen (1816-1885) må ifølge Bj. Ochsners angivelser, i *Danske Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, pp. 224-245, og 328, også gå tilbage før 1855, hvor de begge søger om støtte til rejsen. Søffren Degen forsøgte at indføre talbotypien, eller kalotypien, i Danmark, altså papirnegativer.

(8) Se hos Bj. Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, pp. 562, 297 og 468.

(9) Oplyst til forfatteren af Fritz Joachim Falk, Wyk og af Inge Bente von der Ohe, Flensburg.

(10) Se *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, Aarg. 1881, p. 209.

(11) Fotografierne er i privat eje, familien K. Kjølens.

(12) Oplyst til forfatteren af lokalhistorikeren K. Strandberg, tidl. Fredensborg. Det var Caroline Hammer der købte to grunde, parceller, og byggede villaen; i Rigsarkivet, i brevsamlingen over familien Hammer, findes et brev med en opgørelse af boet i 1915, det år Caroline Hammer døde i Fredensborg; her nævnes ikke nogen form for fotografisk udstyr.

(13) Frederikke Federspiels optegnelser. *Erindringer og Mærkedage*, manuskript i Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune.

(14) Se Bj. Ochsner, seddelkartotek over udenlandske fotografer, manuskript, Det kongelige Bibliotek. Fotograf Adolf Lewetz havde bl.a. atelier på adressen, Im Garten der Holstentorhalle 21, Poolstrasse 21, Hamburg.

(15) Se H. Bender, *Aalborg bogen 1967*, pp. 37-38. samt Bj. Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, p. 270.

(16) Elever hos Frederikke Federspiel, der næst Tønnies, havde flest elever: Ernst Gøpel (1883-95), Fritz Karner (1898-1901) og Georg Bendtsen Holm (1895-98). Den sidste

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

elev, H. Johannesen, overtog i 1909 atelieret. Usign. manus i Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune.

(17) Johannes Petersen, 1845-1936, se hos Bj. Ochsner *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*.

(18) Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune, under Frederikke Federspiel.

(19) Se Bj. Ochsner, *Den lille portrætkunst*, p. 194, gemfotografierne var oprindeligt beregnet til medaljoner, som erstatning for miniaturer; de var en videreudvikling af ferrotypierne og ligesom dem på bruneret blik. De første kom til Danmark ca. 1880. Denne fotografiske teknik blev allerede brugt meget tidligt. Et multiplikator kamera havde op til seks objektiver og en forskydelig kassette, så man kunne få indtil 72 billeder på hver plade. Disse var såkaldte direkte positiver, ligesom f.eks. daguerreotypier eller vitrotyper.

(20) Se Bj. Ochsner, *Den lille portrætkunst*, p. 192, samt Bj. Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, p. 437, Jensen & Co., V: »Eneste Atelier i Danmark for fotografering ved Elektrisk Lys«. Citatet stammer fra udat. avisudklip i Frederikke Federspiels arkiv i Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune.

(21) Se tidsskriftet, *Spejlet*, nr. 8, 10. august 1902. Artikel: »Skagen i »Spejlet«, p. 172.

(22) Se Bj. Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, p. 233, atelier i Brønderslev fra 1890'erne - 1898.

(23) Oplysning fra Folkeregistret. Der hvor forretningen »Jyttes Pels«, Sect. Laurentii Vej, Skagen, ligger i dag.

(24) Arbejdsdagbog for fotograf A. Clausen, 27.11.1915 - 14.2.1916. Skagen lokalhistoriske Arkiv. Manuskript.

(25) Amalie Claussen, *En ny Reformation*, København 1929.

(26) Se Bj. Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, pp. 195, 196 og 373, om Harald Bruun (1837-1912) og

Mathilde Bruun, dennes datter, (1866-1945), samt Bodil Hauschildt (1861-1951).

(27) *Ribe Folkeblad*, 22.12.1939. Interview med Bodil Hauschildt i anledning af hendes 50 års jubilæum som fotograf.

(28) *Dagbladet, Vestkysten*, 29.12.1951, »Bodil Hauschildts jordefærd«. »Hvad jeg ved om Ribe og løjerlige Ripensere«, samlet og skrevet af Chr. Brogaard, Ribe 3.11.1987, piece nr. 22, udg. af Sparekassen Sydjylland, p. 6.

(29) *Encyclopedia of Photography*, pp. 563-66.

Litteratur

Generelt:

Dansk biografisk Leksikon, red. af Sv. Cedergreen Bech, København: J.H. Schultz Forlag, 1979-1985.

Encyclopedia of Photography, udg. af International Center of Photography, New York: Pound Press Book, 1984.

Weilbach's Kunstnerleksikon, red. af M. Bodelsen og P. Engelstoft, København: Aschehoug Dansk Forlag, 1947.

Callen, Anthea: *Angel in the Studio*, London: Astragal Books, 1979.

Gernsheim, Helmut: *A Concise History of Photography*, New York: Dover (1965) 1986.

Grandjean, Louis E. og Fabritius, Albert (red.): *Den lille Portrætkunst i Danmark siden 1750*, København, 1949.

Hammer, R.: *Kaptajnlojtnant O.C. Hammer: En Livsskiltring*, København, 1928.

Hansen, Tove: *Erotik: 48 kvindelige fotografers refleksioner over temaet*; katalog, København: Kitore, 1989.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Hansen, Tove: »Kvindebilleder«, foredrag holdt på Nordens Folkliga Akademi på seminaret: »Kvinneres virkelighet i medierne«, upubl., maskinskrevet, april 1989.

Kjølens, Frits Hammer: *Oversigt og biografiske Oplysninger angaaende Slægten Kjølens*.

Kjølens, Hans Hammer: *Om slægten Hammer*, København: 1956.

Kjølens, Hans Hammer: *Den fynske Slægt Hastrup*, København: 1955.

Kragballe, L.: *Stamtavle over Slægten Lemvig med de deri indgiftede Slægter*, København: 1875.

Ochsner, Bjørn: *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, Bibliotekscentralens Forlag, 1986.

Ochsner, Bjørn: *Fotografiet i Danmark 1840-1940: En kulturhistorisk billedbog*, København: Forum, 1974.

Ochsner, Bjørn: »Portrætfotograferne«, særtryk af *Den lille Portrætkunst i Danmark siden 1750*, København, 1949.

Robbert, Louise og Fogelström, Lollo (red.): *De drogo till Paris: Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*. Udstillingskatalog: Stockholm: Liljevalchs, 1988.

Thor, Clas: *Ljusets Hemligheter: Kvinnligt fotografi 1861-1986*, Örebro: Morgonstjärnan, 1986.

Wichström, Anne: *Kvinneres Bilder: Malerinner i Norge før 1900*, katalog; Oslo: Kunstnerforbundet, katalog nr. 12, 1982.

Wichström, Anne: *Kvinner ved staffeliet: Kvinnelige malere i Norge før 1900*, Oslo: Universitetsforlaget, 1983.

Williams, Val: *Women Photographers: The Other Observers 1900 to the Present*; London: Virago Press, 1986.

Women of Photography: A Historical Survey, katalog; San Francisco Museum of Art, 1975.

Tidsskrifter:

Beretninger fra Dansk fotografisk Forening, 1.-15. bind, 1.-24. årg., København 1879-1902.

Nordisk Tidskrift för Fotografi, 1. årg. ff., Stockholm: 1917 ff.

Spejlet, udg. af Historisk dansk Presseudstilling, redaktion: Albert Gnudtzmann og Ove Rode, nr. 1-8, København: 1902.

Utrykte kilder:

Breve, fotografier og dagbøger i følgende arkiver:
Fredensborg lokalhistoriske Arkiv
Det kgl. Bibliotek
Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune
Ribe antikvariske Samling
Ribe lokalhistoriske Arkiv/Ribe Bibliotek
Skagen lokalhistoriske Arkiv

Sven Hirn

Danske fotografer i Finland
Side 91-107.

Oversættelse fra svensk ved Tove Hansen

Bjørn Ochsners livsværk har naturligvis en altdominerende betydning for den fotohistoriske forskning i Danmark. Det er imidlertid værd at lægge mærke til, at han i adskillige sammenhænge fremtræder som pioner og forbillede, selv for forskere i de øvrige nordiske lande. Jeg tænker først og fremmest på matriklen *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, som på fuldstændig suveræn vis tjener som inspirerende model for de tilsvarende initiativer i Norge, Sverige og Finland. Som bekendt er Norge allerede klar med sit bidrag takket være Susanne Bonges *Eldre norske fotografer. Fotografer og amatør-fotografer i Norge frem til 1920*. Tidsrammen er den samme, tilrettelægningsen hovedsageligt også tilsvarende.

Det kan noteres, at Finland står i starthullerne med sit eget matrikelprojekt. Der er blevet bevilget støtte fra den finske kulturfond og indsamlingsarbejdet kan sættes i gang. Jeg finder det temmelig indlysende, at »model Ochsner« skal tilpasses selv til den finske fotografmatrikel. Man kan vel sige, at matrikelarbejdet har fået en parallel udformning i samtlige nordiske lande. Det vil i så fald være et fornemt eksempel på samhørighed, hvor Danmark står som en forbilledlig vejviser.

Under Bjørn Ochsners mangeårige redigeringsarbejde havde jeg personlig kontakt med ham og kunne stå til tjeneste med en hel del oplysninger om danske fotografer, der havde været virksomme i Finland. Matriklen præsenterer naturligvis sit biografiske materiale objektivt og i så komplet form som muligt. Hvad mig selv angår tænker jeg at gå de danske fagrepræsentanter lidt nærmere ind på livet og tage stilling til deres indsatser i forhold til de finske i et forsøg på at gøre rede for og bedømme fotografgerningens almene betydning. Jeg føler mig ikke bundet af matrikelredaktørens hædersporer og kan gennemføre undersøgelsen temmelig frit på egne vilkår. Præsentationen er alfabetisk og løber altså parallelt med Ochsner's matrikel, som kan kompletteres hermed. De navne, der forekommer i Ochsner's matrikel, er markeret med en asterisk (*)

og de tilhørende fakta gentages ikke.

Alt i alt har ca. 20 danskfødte fotografer været virksomme i Finland før 1920'erne. Antallet kan synes højt, men bør stilles i relation til det store antal fotografer i Danmark. Konkurrencen var måske til dels af den art, at den bidrog til omkringrejsen. Dermed er ikke sagt, at det i første omgang var de, der havde dårligere forudsætninger, der søgte udenlands. Tværtimod har man indtrykket af, at de danske professionelle ofte fremtrådte som en aktiv pionérgruppe. Det er påfaldende, at der allerede blandt daguerreotypisterne, kun godt ti af denne art udøvede deres profession i Finland, findes mange danskere repræsenteret. Det fotografiske marked i Finland var i og for sig ikke særligt gunstigt. Levestandarden var lav, bosætningen sparsom. På den anden side kom den lokale erhvervsudøvelse kun trægt i gang, og der eksisterede længe et tomrum, som udlændingene begærligt udnyttede. Tillige kan man pege på den nært beliggende Skt. Petersborg, som var et eftertragtet mål for omvandrende kunstnere af alle slags.

Den kommende finske fotografmatrikel kommer til sin tid til at give i det mindste en vis summarisk information om udenlandske fotografers indsats i Finland. Det er temmelig indlysende, at svenskerne synes talrigest. Påfaldende er det også at vort østlige naboland ikke på tilsvarende vis prægede udviklingen inden for erhvervet i Finland. Russiske og baltiske fotografer forekommer ikke i større udstrækning, og deres rolle er relativt skjult. Imidlertid er forholdet et andet, hvad angår Norge. Da Daniel Nyblin fra Christiania i 1877 i en ung alder etablerede sig i Helsingfors, blev her lagt grunden til en imponerende gerning, som endda indbefattede en massiv import af slægtninge fra Norge. Klanen Nyblin var farverig og til tider næsten dominerende.

De danske indsatser er ikke lige så klart profilerede. Charles Riis er formodentlig det vigtigste navn, men han fremtræder ikke som indfører af noget nyt i nyblinsk forstand. Undervisning og eksperimenter forligedes ikke med gerningen, som hovedsageligt prægedes af bekymret kvalitetstilpasning. Men sammenlagt fremtræder danskernes virksomhed i Finland som en påfaldende beundringsværdig eksponent for kreativ erhvervsudøvelse.

Andersen, Emma Maria
(6.6. 1865 –
Gyrsinge.

Født Jensen, g. 2. juni 1889 m. fotograf Lars Peter Andersen. Manden overtog i begyndelsen af år 1900 Atelier Apollos filial i Viborg (Viipuri), Katarinag. 22. Efter godt og vel et år gik foretaget konkurs, og atelieret blev derefter drevet i hustruens navn. Det er ganske klart, at Lars Peter A. fortsat stod for det praktiske arbejde, og hvorvidt hustruen var i stand til at fotografere fremgår ikke. Atelieret var meget populært, også fordi de var konkurrence-dygtige på priser, og det solgtes 1. maj 1913 til Alex. Schrader. Virksomheden må have været indbringende, for i 1908 købte Emma Maria en gård med jord til i Viborg for den ikke ringe sum af 340.000 mark.

* *Andersen, Lars Peter*

Med familie flyttede Lars Peter fra Viborg til Helsingfors sommeren 1914. Samtidigt indsendtes ansøgning om finsk statsborgerskab, men på grund af krigsudbruddet blev det ikke effektueret. Fotografen engageredes som leder af Atelier Apollo og indvalgte i 1915 også i firmaets bestyrelse. Ifølge politikammerets register over udlændinge rejste familien A. med børnene Paul Edvard og Maria Elisabeth d. 21. december 1917, formodentlig var Danmark målet. Den ældste datter Edith Helena (1894-1968) havde i 1909 giftet sig med Per von Bonsdorff, siden prof. i odontologi, og hun blev i Finland. Hun blev senere internationalt kendt som danserinde.

* *Berthelsen, Harald Victorinus Alexander*

Af politimyndighederne i Helsingfors indført som ankommet fra København 20. juli 1891 og afrejst 16. oktober s.å.

Bøgelund, Peter Johannes Jensen

Han grundlagde i 1902 i Helsingfors, med Isak Böckerman som halvpart, en forretning med fotografiske artikler. Nogle år senere startedes en kartonfabrik, som afhændedes 1911. Sammen med hustruen Julie Marie vendte B. tilbage til Danmark 12. november 1913. Han kalder sig grosserer og gør ikke krav på at være professionel fotograf. At han er taget med her motiveres af, at firmaet P.J. Bøgelund eksisterer den dag i dag som fotoforretning i city i Helsing-

fors, Norra Esplanaden 27. Virksomheden blev i 1908 overtaget af den fremstående finske fotograf Alfred Nybom. – Navnet Bøgelund er muligvis antaget; relationen til Emma Maria Andersen, som af datteren Edith Helena opgives at have heddet Bøgelund, fremgår ikke af de tilgængelige kilder.

* *Carsten, Henrik Emil*

Virksom i Finland i to omgange, sommeren 1861 og maj-oktober 1862. Mangesidig virksomhed både med papiraftryk og ambrotyper på repertoire. Tilbød tidligt visitkortsporætter og gav undervisning.

* *Curtz, Carl Emil Reenberg*

Vandrede rundt i Finland sammen med Tewis Michelsen 1865-66. Den københavnske baggrund blev understreget i annoncer, og prægede også visitkortkartonens typografiske udsmykning.

* *Hansen, Johan Fredrik*

Fotograf og tandtekniker fra København, var omkringdragende virksom i Finland 1861-62. Prisen for en tandudtrækning var den samme som for et portrætfotografi.

Lambertsen, Søren Anker Frank

(27.1. 1886 – 16.10. 1954)

Sahl, Danmark – Helsingfors.

Gik i lære hos C. Th. Møller i Aarhus og flyttede 1907 til Sverige, hvor han arbejdede i Eskilstuna, Torshälla og Norrköping. Kom til Finland i oktober 1910, giftede sig med Ella van der Hage og fik sønnen Stig Peter, senere universitetslektor. Var fra 1917 ansat ved og medejer af Valter Johannes Teräsvuoris forstørrelses- og indramningsatelier, Östra Chausén 23. Efter den økonomiske krise omkring 1930 arbejdede L. som kemiker ved den danske ejede isfabrik i Helsingfors, men udførte endnu af og til fotografisk arbejde for nogle fotografatelierer. Han havde også kunst som interesse.

* *Liebert, Peter Christoffer*

Kom som snedkersvend til Finland, gik over til at gravere stempler og tegne kort, derefter virksom som xylograf. Udøvede fotograferhvervet 1852-66 som indehaver af et

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

meget besøgt atelier, kopierede endog finske malerier og vakte i 1858 opmærksomhed ved at arbejde i en »glaspa-villon«. Druknede under omstændigheder, som ikke til fulde kunne udredes.

* *Liebert, Thora Wilhelmina Magdalena*

Fortsatte ca. et år arbejdet i sin faders atelier, senere virksom som spillelærerinde og skuespillerinde. Flyttede til Stockholm 1872.

* *Mo(h)nstein, Selfried Friedrich*

Danskfødt fotograf med atelier i Skt. Petersborg, virksom sommeren 1857 i Viborg, Finland.

* *Neupert, Carl*

Anset og også i Finland flittigt besøgt daguerreotypist 1848-49. Jf. oversigt i *Norsk Fotohistorisk Journal* 3/1976.

* *Philipsen, Emanuel Philip*

Under besøg i Finland gjorde fotografen sig først og fremmest kendt takket være et vellykket portræt af Johan Ludvig Runeberg, hvilket annonceredes til skyhøj pris.

* *Rasmussen, Niels*

(22.2. 1852 – 29.4. 1911)

Efter at have rejst rundt i Finland 1884-86 grundlagde R. sit eget atelier i Tammerfors, som udvikledes til et af byens fornemste. Heldige forretninger kombineredes med et gemytligt sindelag.

Rasmussen, Pauline Wilhelmine

(5.9. 1865 – 14.6. 1944)

Schleswig.

Niels R.'s hustru, født Schmidt, fortsatte virksomheden i Tammerfors og grundlagde desuden 1914 i eget navn fotoatelieret Suomi. Før giftermålet havde Pauline Wilhelmine været omkringrejsende tryllekunstner og oprådt i de fleste finske byer. Det var en baggrund, som næsten helt skjultes efter det indgåede ægteskab.

Rasmussen, Sigurd Gustaf Adolf

(6.11. 1892 – 13.9. 1939)

Tammerfors – Helsingfors.

Det af Niels R. grundlagte atelier blev efter arv overtaget af sønnen Sigurd i 1917. Virksomheden i Tammerfors fortsattes til 1927, da fotografen flyttede til Helsingfors, hvor han havde atelier på Skatudden.

* *Riis, Charles Konrad*

Kom som barberelev og feltskærer til Finland, åbnede atelier i Björneborg 1863. Flytning til Helsingfors fandt sted i begyndelsen af 1870'erne. Efter hustruens og datterens død vendte R. tilbage til København. Han ejede, til en begyndelse med Fredrik Diehl som kompagnon, Charles Riis & Co. i Helsingfors 1881-92. Sidstnævnte år overlod R. sine aktiver til sin daværende sambo og flyttede tilbage til København, – R. betragtedes som en dygtig og ambitiøs fotograf, som aldrig accepterede den nye tørkollodiumproces. Fra hans atelier stammer et stort antal portrætter og landskabsbilleder, som regel er kvaliteten god.

* *Rye, Carl Edvard Emil*

Den ihærdige fotograf træffer man på i Finland på vej til Skt. Petersborg 1857 og i oktober som rejsende fra Helsingfors til Lübeck.

* *Thorsoe, Carl Johan Theodor*

(3.9. 1870 – 1.2. 1942)

Åbo.

Efter at have arbejdet otte år i Christiania kom T. med sin familie til Helsingfors 23. juni 1903 for at blive kunstnerisk leder for K.E. Ståhlbergs Atelier Apollo. Efteråret 1912 forestod han firmaets filial i Åbo, Hummelgatan 15, og 1916-17 var han ejer af Art Studio i samme by. T. blev anset for at være en meget dygtig »forstørrelsesretouchør«. Det nævnes også at han havde optaget film for Apollo i Tammerfors 1907. Hustruen hed Anna Emmy, døtrene Else Henriette Pauline og Hildur Xenia.

* *Thorsoe, Johan Niels Martinus*

Virkede som omrejsende fotograf i Uleåborg og Björneborg 1861-62. Slægtskab med Carl Johan Theodor fremgår ikke af kilderne; de to herrer er en gang imellem blevet forvekslet.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

* *Völcker, Fredrik Wilhelm*

Som daguerreotypist og fotograf omrejsende med stort held i Finland 1858 og 1861.

Sven Hirn

Danske fotografer i Finland

Billedtekst på dansk

Side 92:

Curtz: visitkortportrætternes typografiske udstyr pointerede den københavnske baggrund.

Side 93:

Liebert annoncerer for første gang sin glaspavillon ved Boulevarden. *Helsingfors Tidningar* 3. november 1858.

Side 93:

Lieberts visitkortstempel.

Side 94:

Liebert eksperimenterede tidligt med papirsaftryk og fotograferede hustruen Dorothea Henrietta Mogensen (1821-61) allerede før flytningen fra Borgå til Helsingfors. – Privateje, Foto Museiverket, Helsingfors.

Side 95:

Liebert med almindelige rekvisitter i sit atelier: draperi og piedestal med druemotiv. – Visitkortsfotografi 1860'erne, Nationalmuseet, Helsingfors.

Side 96:

Mo(h)nstein henvender sig til offentligheden i avisen *Wi-borg* 21. juli 1857.

Side 96:

Neupert & Co. optager portrætter i Finlands hovedstad, tonen er fordringsfuld på alle måder. *Helsingfors Tidningar* 15. juli 1848.

Side 97:

Philipsen annoncerer side om side med konkurrenten Alexander Kumberg i *Helsingfors Tidningar* 25. september 1858.

Side 97:

Niels Rasmussen. – Hämeen museo, Tavastehus.

Side 98:

Philipsens portræt af Runeberg i originalindfatningen i skjaldens hjem i Borgå. – Foto Museiverket, Helsingfors.

Side 99:

Pauline Wilhelmine Rasmussen, f. Schmidt. 1911. – Privateje.

Side 100:

Sigurd Rasmussen ca. 1937. – Privateje.

Side 101:

Charles Riis i eget atelier i Bjørneborg optaget i 1860'erne. – Visitkortsfotografi, Satakunta museum, Bjørneborg.

Side 102:

Charles Riis har indrettet atelier og har givet visitkortportrætterne denne typografiske udformning.

Side 103:

Riis som etableret societyfotograf i Helsingfors ca. 1890. Kulisser og stilmøbler er der at vælge mellem, ovenlyset kan reguleres. Til venstre et forstørrelsesapparat på hjul. – Helsingfors stadsmuseum.

Side 104:

Rye annoncerer i *Helsingfors Tidningar* 18. juli 1857 med næsten katalogagtig opregning af tilbud.

Side 104:

Ukendt dame, ambrotypi af Völcker. – Privateje, Foto Museiverket, Helsingfors.

Ib Rønne Kejlbo

Aage Remfeldt. En portrætter
Side 109-124.

Noter og bibliografi

(1) Biografisk note.

De med (s.) mærkede steder refererer til: Aage Remfeldt: *Portrætter og billedmæssig Fotografi: fra femogtyve Aar i Norge*. – København, 1936:

Aage Remfeldt (4.9.1889 – 29.11.1983) hed oprindeligt Aage Rasmussen. 1918 navneforandring til Remfeldt.

Faderen, snedker Lars Rasmussen (1860-1938), gik i lære som fotograf ca. 1895 sammen med sin kone, Ane Kristine Christensen (1860-1944) hos hendes bror, Chr. Christensen i Brønderslev.

Lars Rasmussen virkede som fotograf fra 1. maj 1896 til ca. 1898 i Horsens; ca. 1898 – ca. 1900 i Hornum; ca. 1900 – ca. 1908 i Løgstør (Jernbanegade); ca. 1908 – ca. 1911 i København (Sønder Boulevard); fra ca. 1910 i Havdrup, hvor han blandt andet udgav postkort, for eksempel ét med atelieret i Havdrup.

Efter afsluttet læretid deltog Aage Remfeldt i et supplerende kursus på Teknologisk Institut. Blandt lærerkræfterne var kemikeren Chr. Winter og arkæologen Frederik Poulsen.

Rejser til Norge 4. marts 1910 efter at have reflekteret på en fotografstilling i en annonce i Politiken. (Holdt hurtigt op hos annoncøren, da dennes tilnærmelser i mørkekammeret ikke huede ham). Efter ti måneders arbejde hos en anden Oslo-fotograf vendte han tilbage til København for at dygtiggøre sig.

17. november 1911 etablerer sig som fotograf i Oslo.

1913 rejse til USA og Canada.

1914 Oslo. Rejser kun lidt under 1. verdenskrig.

1919 Stockholm. Elev hos den berlinske fotograf Karl Schenkel (s. 11).

1919 repræsenteret med portrætfotografier på internationale udstillinger i Toronto, London og Stockholm.

1920 rejse til England, Frankrig, Belgien og Holland.

Sommeren 1921 rejse til Tyskland, Østrig og Italien.

1923 første separatudstilling i New York, der senere vi-

stes i København og London. Syv billeder erhvervet af *United States' National Museum* i Washington D.C. (s. 18).

1920 ægteskab med Petra Lovise Hansen Hage (f. 17.4. 1896 i Bergen). Ægteskabet opløst.

1931 separatudstilling med 62 portrætter hos Blomquist i Oslo, der samme år vises i Washington D.C. (*National Museum's Arts' and Industries' Building* 1.3. – 30.4.), i Buffalo, Chicago, London (*The Camera Club's Gallery*, oktober), Paris (*Société Française de photographie et de cinéma* 18.12.1931 – 20.1.1932), København (*Det danske Kunstmuseum*), Malmø og Norge.

1936 flytter i anledning af forældrenes guldbryllup tilbage til Danmark (efter at have knust alle sine glaspladene-gativer), bosætter sig i Havdrup.

1935 stifter *Foreningen for Kunstfotografi*, der grundlægger *Foreningen for Kunstfotografis permanente Samling* i 1939.

1950 foreningen skifter navn til *Foreningen for billedmæssig Fotografi*.

1958 foreningen skifter navn til *Foreningen for fotografisk kunst i Danmark*.

Om sit ophold i Norge udgav Remfeldt i 1936: *Portrætter og billedmæssig Fotografi*. Heri fortæller han blandt andet, at nu »gjelder det fortest muligt at nå »Portrætter«, og derfor må jeg holde udenfor alt andet, det som hører til idrettsmanden, journalisten, bladeieren, gårdeieren, forfatteren m.m.« Remfeldt fik i 1914 verdensrekord i ti km kappang med tiden 46,26. (Jac. Brun: »Aage Remfeldt: still going strong« i: *Norsk fotografisk tidsskrift*, 66. årgang, nr. 4, 1980). Han skrev og udgav tidsskriftet *Gang (Marsj)*, Oslo 1934-1935.

Den 22. oktober 1938 stiftede Remfeldt *Foreningen for billedmæssig Fotografi i Danmark*, hvis formål det var at skabe forståelse for de store værdier, der kan være i fotografiet som billede (Aage Remfeldt: *Den XX*. – København, 1976: s. 33). Endvidere skulle foreningen om muligt årligt afholde en international udstilling af billedmæssig fotografi. Den første af disse udstillinger blev holdt på Charlottenborg, København, 1946 (15.-27.9.). Med Remfeldt som primus motor blev der i alt afholdt tyve udstillinger. Den sidste, *Den XX internationale udstilling af fotografisk kunst i Danmark*, blev vist på Charlottenborg i 1976 (15.-29.8.), og derefter i Aalborg (9.-24.10.1976) på Nordjyllands Kunstmuseum (Aage Remfeldt: *Den XX*. – København, 1976: s. 32).

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(2) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 1916, nr. 4: s. 27-28 (Asta Lichtenberg Madsen).

(3) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 1931, nr. 3: s. 79, 83, 84 (Thyra Holt).

(4) Aage Remfeldt: *Portrætter og billedmæssig Fotografi: fra femogtyve år i Norge*. – København, 1936: s. 53.

(5) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, nov. 1916: s. 84 (Aage Remfeldt).

(6) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, nov. 1916: s. 84-85 (Aage Remfeldt).

(7) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, maj 1931: s. 39-43 (Th. Andresen).

(8) *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, jan. 1936: s. 5-6 (Aage Remfeldt).

(9) De to portrætter, Remfeldt omtaler, er: professor S. Michelet og »To søstre«, gengivet i *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, januar 1936, nr. 1.

(10) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, marts 1940: s. 3 (Aage Remfeldt).

(11) *Foto: Tidsskrift for international Fotografi*, okt. 1934: s. 65 (Aage Remfeldt).

(12) *Fotografering* (tillæg til *Avertering*), maj 1938: s. 37 (Aage Remfeldt).

(13) Fra: *Katalog for Billeder fra Foreningen for Kunstfotografis permanente Samling*. – København, 1942: Fortegnelse over udstillerne:

A. Johansen, Lucas Plads 8, Aarhus, Danmark:

1: Landskab. 2: Stilleben.

Gustav Theilgaard, Køge, Danmark:

3: Stormflodspælen ved Ribe. 4: Søndag Morgen.

Herdis og Herm. Jacobsen, Skt. Annæ Plads, Kbhvn. K., Danmark:

5: Bodil. 6: Maleren Sigurd Swane.

Hans Robertson, Nordre Fasanvej 80, København F., Danmark:

7: Lystes Taarn. 8: Ryllis Haseutra.

Aage Remfeldt, Havdrup, Danmark:

9: Herdis Jacobsen. 10: Albert Kvaal.

Jens Skovdal, Hobro, Danmark:

11: Skispor. 12: Havnens yderste Forpost.

P.A. Wilse, Drammensveien 20, Oslo, Norge:

13: Fra Bygsøy.

Waldemar Eide, Stavanger, Norge:

14: Vera Fokina.

Chr. Sobak, Bergen, Norge:

15: Herreportræt. 16: Dameportræt.

John Myhren, Kristianssund N, Norge:

17: Vaaren kommer. 18: Skyggernes Spil.

August Fratic, Masarykova 11, Zagreb, Jugoslavien:

19: Vort daglige Brød.

Curt Göllin, Storgatan 14, Örebro, Sverige:

20: Ældre Herre. 21: Manshoved.

Edw. Welinder, Kungsgatan 19, Stockholm, Sverige:

22: Nyfigne. 23: En Mand.

Jan de Meyere, Kungsgatan 15, Stockholm, Sverige:

24: Moder og Søn. 25: Grevinde Hoyos.

M. Benkow, Hamngatan 1 A, Stockholm, Sverige:

26: Den opmærksomme. 27: Musik.

B. Movin-Hermes, Stureplan 13, Stockholm, Sverige:

28: Dreng. 29: Dansk Pige.

Emilio Sommariva, Via Montenapoleone 22, Milano, Italien:

30: I Biblioteket. 31: Studie.

Prinsesse Eberhard v. Arenberg, Mandistr. 5, München, Tyskland:

32: Interiør. 33: Eksteriør.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(14) *Dansk fotografisk Tidsskrift*, april 1942, s. 30-31 (Herdis Jacobsen).

(15) Der er 15 kendte udenlandske fotografers værker i Remfeldts »egen samling« (alle sort-hvide):

Abbott, Gordon C. (M): Solnedgang
 Samme: Guatemalan Idyl (landskab med bjerge og søer)
Eide, Waldemar (Norge): Vera Fokina
Götlin, Curt (Sverige): Ældre Herre
 Samme: Mandshoved
Karsh, Yousuf (Canada): Jean Sibelius
 Samme: Winston Churchill
de Meyere, Jan (Sverige): Moder og Søn
Mowin-Hermes, B. (Sverige): Dreng
Myren, John (Norge): Våren kommer (snelandskab)
 Samme: Skyggenes Spil (fyrretræer i sne)
 Samme: Sjöspröjt
Sommariva, Emilio (Italien): I Biblioteket (munke i bibliotek)
Welinder, Edv. (Sverige): Nyfigne
 Samme: En mand (portræt)

(16) Fotografier optaget af danske fotografer i Remfeldts »egen samling«, der blev skænket til Nordjyllands Kunstmuseum i Aalborg (Billederne er sort-hvide. Hvis de er farve, er dette angivet):

Andersen Mogens: En sulten Havmåge (måge, der fodres)
Bloch, Arne: Satchmo-Louis Armstrong
Brens, J.: Vinter / farve
 Samme: Torbens Træ (landskab med træ) / farve
 Samme: Til Arbejdet (fra Lufthavnsbygningen) / farve
 Samme: Træ / farve
 Samme: Fra Skoven (efterårsstemning) / farve
 Samme: Efterår (efterårslandskab) / farve
Büchmann-Møller: Høje ved Rygård / farve
Christensen, Richard: Fantasi (jernstilladser og gitterværk)
Jacobsen, Herdis: Bodil
 Samme: Aksel Jørgensen
Jensen, Errol H.: Dødningehoved / farve
 Samme: Color abstrakta / farve
Jensen, Jøls: Joan (portræt af lille pige)
Johansen, A.: Stilleben (opstilling med kander)

Samme: Landskab
 Samme: In the village (hestevogn foran bindingsværkshus)
 Samme: Nocturne
Johansen, Knud: Brødre (portræt af to små drenge)
 Samme: Tåge
Larsen, Knud: Broen
Larsen, Jørgen: Portræt I (pige hoved)
 Samme: Portræt II
 Samme: Kontraster (kyst med dramatisk belysning)
Murholt, R.: Vinter
Møller, Kay: Morgenstemning
Nicolaisen, O.: Fyraften (havneparti)
 Samme: Knipling
Nielsen, Arne Munch: The Port of Vlaardingen
 Samme: Piazza San Marco / farve
Olsen, Margrethe: Sukkenes Bro
Otto, Svend: Tine
Pedersen, Ebbe Lau: Ell-spearing
 Samme: The Mountains Poetry
 Samme: Composition with green background
Pedersen, Poul: A Car
 Samme: Architecture, detail
 Samme: Genevedunk
Pedersen, Thomas: Fra Vedersø Kirke
 Samme: Tine
Petersen, Aage: Sommernatten
Remfeldt, Aage: Dronning Maud
 Samme: Knut Hamsun
 Samme: Poul Pedersen og A. Johansen (to mandsporætter)
 Samme: Inge (pige hoved)
 Samme: Hanne
 Samme: Sigrid Undset
Skovdal, Jens: Kokkenvasken
Theilgaard, Gustav: Stormflodspælen i Ribe
Thoby, Svend: Græssende Får

(17) Læge Jens Nielsen, Solrød Strand, arvede Remfeldt. Arven omfattede blandt andet: 100 indrammede udstillingsfotografier, optaget af Remfeldt, talrige diplomer samt Remfeldts store fotoapparat. På Solrød Bibliotek opbevares en samling nyere glaspladenegativer, som til-

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

hører Solrød lokalhistoriske Arkiv. Foruden de fotografier, der er bevaret i Nordjyllands Kunstmuseum i Aalborg, befinder der sig i offentlig eje også Remfeldt-fotografier i Århus Kunstmuseum og Det kongelige Biblioteks Kort- og Billedafdeling.

Bibliografi

Skrevet om Remfeldt:

Andersen, Th.
»Små visitter i Oslo« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 5. maj 1931: s. 39-43.

Askholm, Børge
»Aage Remfeldt. Dansk fotografi's Grand old Man« i: *Kreativ fotografi*, 2, 1981: s. 38.

Berendt, Flemming
»Aage Remfeldt 1889-1983« i: *Objektiv*, 29. april 1984: s. 14.

Brun, Jac
»Aage Remfeldt. Still going strong« i: *Norsk fotografisk tidskrift*, 4. nov. 1980: s. 5.

Bäckström, Helmer (red.)
»En oversigt over de nordiske landes fotografiske kunst« i: *Nordisk Fotografi*, 1937: s. 2.

Eriksen, Gerhard
»Portrætfotograf med enkle midler« i: *Morgenavisen Jyllandsposten*, 15. juli 1988.

Hansen, V. Ole
»Dansker verdens ældste fotograf« i: *Familie Journalen*, 14, 1982: s. 34.

Holt, Thyra
»Rejseindtryk« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 9. sept. 1931: s. 79, 83-84.

Hveps
»Spartansk udstyr gav fremragende billeder« i: *Vejle amts folkeblad*, 9. juli 1988.

Lichtenberg Madsen, Asta
»Til vore billedbilag« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 4. april 1916: s. 27-28.

Nesgaard, Finn
»Portræt af en afmægtig TV-producer« i: *Foto og smalfilm*, 9, 1983.

Ochsner, Bjørn
artikel i *Dansk biografisk leksikon*.

Ochsner, Bjørn
Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920, København 1986: s. 708.

Phil.
»Flotte portrætter på Fotomuseet« i: *Herning folkeblad*, 6. juli 1988.

Poulsen, Tage
»TV snød dig for historien om Aage Remfeldt« i: *Foto, film og video*, 12, 1983: s. 42.

Poulsen, Tage
»Aage Remfeldt in Memoriam« i: *Foto, film og video*, 1. jan. 1984.

Rivad, Viggo
Lydbåndoptagelse og serie af fotografier af Aage Remfeldt i Herning Fotomuseum.

Sellman, Ture
»Konst och yrkesfotografi« i: *Nordisk Tidsskrift for Fotografi*, 46, 1921, hft. 2: s. 17-22.

Sellman, Ture
»Fotografiska föreningens februar-utställning« i: *Nordisk Tidsskrift for Fotografi*, 48, 1921, hft. 4: s. 49-51.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Sidwall, Åke & Leif Wigh
Bäckströms bilder, Stockholm 1980.

Universitetsbiblioteket i Oslo
Bio-bibliografiske oplysninger om Aage Remfeldt.
Journ.nr. BBO 1931/35.

Waagø, Hans
»Stort eller lille format« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 3.
marts 1940: s. 19.

Waagø, Hans
»Omkring udstillingerne« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 4.
april 1942: s. 27.

Waagø, Hans
»En indsigelse« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 6. juni 1942: s.
50.

Skrevet af Remfeldt

1916:
Rasmussen, Aage (før navneforandring til Remfeldt) »Fotografiens udvikling« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, nov. 1916: s. 84-86.

1920:
»Udstillingen i Stockholms kunstakademi af kunstfotografier« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, okt. 1920: s. 62-64.

1934:
»Pigmenttryk for Udställningsbilder« i: *Foto (Tidsskrift for international Fotografi)*, maj 1934: s. 28.

»Portretter« i: *Foto (Tidsskrift for international Fotografi)*, okt. 1934.

1935:
»Blandt fotografer« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 10. okt. 1935: s. 73-80.

Gang (Marsj) (tidsskrift). Oslo 1935.

»Blandt portretorer« i: *Foto (Tidsskrift for international Fotografi)*, 3, 1935.

1936:
»Portrætter. Fra den billedmæssige Fotografi« i: *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, 1. jan. 1936: s. 5-6.

»Fotografiet. Om dets beskyttelse i Norge« i: *Foto (Tidsskrift for international Fotografi)*, 10, 1936.

Portrætter og billedmæssig Fotografi: fra femogtyve År i Norge. København 1936.

1938:
»Optagelser på små og store Negativer« i: *Fotografering (tillæg til Avertering)*, marts 1938: s. 44.

»Det fotograferede portræt« i: *Fotografering (tillæg til Avertering)*, maj 1938: s. 37.

1939:
»Fotografiet gennem 100 Aar« i: *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, 1. jan. 1939: s. 3-4.

»Fotografi og grafisk kunst« i: *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, marts 1939, s. 43-44.

»Ret til fotografier i Danmark, Norge og Sverige« i: *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, 7. juli 1939: s. 114-115.

»3 Fotografier« i: *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, 11. nov. 1939: s. 167-168.

»2 Fotoudstillinger i Kunstindustrimuseet« i: *Bygge og bo*, 1939, hft. 5: s. 176-177.

1940:
»Stort eller lille format?« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 3. marts 1940: s. 18.

»Fotografiet af i dag« i: *Nordisk Tidsskrift for Kunstindustri*, nov. 1940: s. 173.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

1942:

»Betragtninger i anledning af Fotografiudstillingerne i Kunstindustrimuseet 28. Marts til 6. April 1942« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 4. april 1942: s. 33.

»Nordisk fotografi i 25 aar« i: *Katalog for Billeder fra Foreningen for Kunstfotografis permanente Samling*. København 1942: s. 5-15.

1948:

»Portrætter« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 7. juli 1948: s. 124.

1955:

»Personligheden i portrættet« i: *Dansk fotografisk Tidsskrift*, 12. dec. 1955: s. 278.

Samt forord i samtlige kataloger til udstillingerne: DEN I. – København, 1946, – til og med DEN X. – København, 1976, der alle blev afholdt på Charlottenborg.

Leif Wigh

Henry B. Goodwin: en skandinavismens foregangsmand. Noget om hans fotografiske virksomhed fra 1913 til separatudstillingen i 1918 i København.
Side 137-154.

Oversættelse fra svensk ved Tove Hansen.

I løbet af fotografiens 150-årige historie har de skandinaviske fotografer gjort tapre forsøg på at komme hinanden nærmere. Sproget har man jo på det nærmeste tilfælles. Og de faglige problemer, de praktiske fotografspørgsmål, er de samme uanset om man bor i København, Oslo eller Stockholm. Man kan måske sige, at de organiserede amatørfotografer kommer hinanden nærmere i en periode gennem deres udstillingssaloner. Desværre aftog denne udstillingsform, og det usynlige men mærkbare svælg mellem fotografgrupperingerne bestod. Blandt de fotografer, som stærkest forfægtede de skandinaviske ideer, indtager Henry. B. Goodwin, 1878-1931, en særlig plads i den skandinaviske historie. Her følger noget om hans virksomhed; tiden før den første skandinaviske fremtræden, til og med hans egen separatudstilling i 1918 i København.

Dr. Goodwin blev født i München. Hans far var kunstner og malerprofessor. En virksomhed han foretrak fremfor sit tidligere arbejde som officer i den bayriske hær. Goodwins mor kom fra en slægt af kendte akademikere og videnskabsmænd. Det var moderen, som senere finansierede Henry B. Goodwins noget ekstravagante leve-måde. Navnet Goodwin var ikke et slægtsnavn, hvilket han selv hævdede. Det var et udslag af hans anglofile interesse. Han nærede i mange år drømmen om en karriere ved universiteterne i Cambridge eller Oxford. Denne drøm blev dog ikke realiseret. I stedet ankom han til Uppsala med sin familie i begyndelsen af 1900-tallet for at tiltræde et embede som lektor i tysk sprog ved universitetet.

Goodwins oprindelige familienavn var Bürgel, senere forkortet til et enkelt B. Døbenavnet var Karl Hugo Heinrich, senere angliciseret til Henry. I 1904 aflagde han doktoreksamen ved Leipzigs universitet med speciale i oldislandsk. Goodwin siges at have forfægtet teorier om, at den ene side af hans slægt nedstammede fra de nor-

diske vikinger. Så hans interesse for skandinavismen, det nordiske, var tidligt vakt.

Som fotograf kom Goodwin senere til at repræsentere Skandinavien i England, både som jurymedlem i *Royal Photographic Society's* London Salon og som korrespondent for det ansete årsskrift, *Photograms of the Year*. Goodwin havde med henblik på dette etableret en god kontakt til de nordiske fotografer. De danske fagfæller havde desuden igennem flere år med rosede vendinger forsøgt at formå ham til at udstille separat i København.

Dette lykkedes i 1918, da Henry B. Goodwin blev inviteret til at arrangere en separatudstilling i *B.T.-Centralens* udstillingslokaler ved Rådhuspladsen i det centrale København. På det tidspunkt var Goodwin ikke en fotograf som andre, men blev betragtet som noget af en stærkt kvalitetsbevidst stilskaber.

Han havde fotograferet siden ungdomsårene. Billedsynet havde han fået forærende hjemmefra. Ligeledes de kunsthistoriske kundskaber. Men at gøre det han gjorde, nemlig at klatre ned ad den sociale rangstige, var en smule usædvanligt. Hans nedstigning fra det akademiske livs olympiske højder til fotografernes ikke alt for rosenrøde tilværelse var en dristig handling. Men som fagmand var han også usædvanlig. Han udtrykte sig skriftligt, og han forelæste kyndigt som kun få andre. Han havde evnen til at forstå de fotografiske kemikaliers reaktioner. Han var også en brændende engageret debattør, verbalt velformuleret, måske noget patetisk og overdreven i sin form. Men på visse måder hørte denne opførsel tiden til. Selvfølgelig blev der gjort plads for en sådan personlighed i *Svenska Fotografernas Förbund* og i amatørorganisationen *Fotografiska Föreningen* i Stockholm. Goodwin skrev en mængde artikler i fototidsskrifterne. Han interviewede desuden fotografer på sine udlandsrejser for at publicere dem i de svenske fagtidsskrifter. Han var bestemt både en mand af mange ord og lidt stor i slaget. Men hans artikler er betydelige, både hvad angår det historiske og det bevidst informative.

Henry B. Goodwin kom til syne i den nordiske fotografbevidsthed i 1913. Han havde da sammen med, og i samråd med, nogle svenske kolleger lagt grunden til en forelæsning for nordiske fotografer i Stockholm. Som forelæser havde man indbudt en tysk fotograf. En fotograf, der

var virksom i Berlin, og til hvem svenske fotografer valfartede både før og efter 1. verdenskrig. Denne fotograf var ingen ringere end *Nicola Perscheid*, som Henry B. Goodwin havde haft kontakt med siden studieårene i Leipzig. Perscheid havde dér haft et velrenommeret fotoatelier, som han siden solgte. Han etablerede sig i 1906 ved Bellevuestrasse 6 i Berlin, en adresse som senere skulle få en nærmest magisk klang for svenske fotografer, lige fra Uno Falkengren til Curt Götlin.

Nicola Perscheid og Henry B. Goodwin havde gennem årene opbygget et varmt venskab, trods aldersforskellen på 14 år. Muligvis så Goodwin noget af en faderskikkelse i den granvoksne Perscheid. Men måske fandtes der en anden form for sympati som ikke kunne nævnes, tabubelagt som den var. Så da Henry B. Goodwin inviterede Nicola Perscheid og to af dennes assistenter til Stockholm var svaret – ja, tak! Perscheid blev tvunget til, af forskellige grunde, at udskyde arrangementet. Men han ankom dog om efteråret til Stockholm. Fagorganisationen *Svenska Fotografernas Förbund* havde informeret sine medlemmer, og selv *Fotografiska Föreningen* havde undervejs fået nys om det storstilede arrangement. De nordiske kolleger blev budt velkommen, selvom pladsen var begrænset.

Den 9. oktober tog begivenheden sin begyndelse. Nicola Perscheid indtog talerstolen, lidt teatralisk og stærkt bevidst om sin egen betydning. Goodwin og docent John Hertzberg oversatte den fotografiske visdom til svensk, som den *store Perscheid* strøede ud over den forsamlede fotografgruppe. 74 personer havde indfundet sig. Og blandt disse en række kendte fotografer. I løbet af den uge, arrangementet fandt sted, fik fotograferne nye tanker om deres erhverv. Men de blev sikkert også bevidste om nye problemer, da Perscheid forelæste om sin karakteristik af et studiehovede. Med tiden bevægede Goodwin sig for øvrigt bort fra de tanker, Perscheid skitserede. Det var nok også en mystificering, som Goodwin opfattede som noget overdrevet. Perscheid selv ytrede sig flere år senere om, at hans fornemste elev var *Uno Falkengren*, og at det var ham, som skulle føre hans tanker videre.

Men mødet i 1913 mellem fotograferne blev afgørende for mange af deltagerne. De reviderede deres ideer om portrættering. Dengang ernærede fotograferne sig næsten kun ved portrætfremstilling. Så lærerigt var besøget

uden tvivl. Perscheid viste eksempler på sin billedkunst fra sit atelier i Berlin. For Henry B. Goodwin indebar arrangementet, og de deraf udløbende sidearrangementer, som afsluttedes den 14. oktober, øget betydning i fotografkredsen samt omtale i den svenske hovedstad. Men han hvilede ikke på laurbærrene, han fortsatte ufortørent med at bombardere kollegerne i *Svenska Fotografernas Förbund* med det ene forslag efter det andet. Han blev skuffet, dybt skuffet, når de ikke var lydhøre over for hans ideer. Men efter et stykke tid kom han igen med nye tanker. Det var specielt den tålmodige og venlige, rigt begavede og velskolede, John Hertzberg, svensk fotografis nestor, som fik lov at mærke Goodwins meget *intense façon*. I foråret 1914 begyndte de skandinaviske fotografer at forberede sig til årets store begivenhed, *Baltiska Utställningen* i Malmø. En udstilling af industriprodukter, men enstående fordi den alene satsede på varer og ydelser fra landene omkring Østersøen. Medvirkende var Danmark, Sverige, Tyskland, de baltiske stater og Rusland, som da var overhøjhed i Finland også. En stor fotografiudstilling var planlagt, og Henry B. Goodwin havde en finger med i planlægningen. Bagefter blev den betragtet som den bedste fotografiudstilling, som overhovedet var blevet arrangeret i noget nordisk land. Goodwin deltog selv med billeder udført på gaslyspapir. John Hertzberg deltog med den nye transfermetode, det vil sige med billeder, hvis gelatineoverflade overførtes til smukke, specielle papirunderlag, som for eksempel akvarelpapir eller lignende. Selv om Goodwins fotografier, eller kamerabilleder, som han foretrak at kalde dem, vakte opmærksomhed, så er det alligevel hans foredrag, som er blevet historie. Og med dette nåede hans navn endnu længere ud end til de skandinaviske fotografers bevidsthed.

For at opnå større pressebevågenhed omkring udstillingen, besluttede *Svenska Fotografernas Förbund* at forlægge sit sommermøde til udstillingen. Til mødet inviteredes selvfølgelig også de skandinaviske kolleger. Mødets højdepunkt var Henry B. Goodwins foredrag om begrebet »*billedmæssig*«. Et ord man i disse kredse endnu ikke havde hørt anvendt i fotografisk sammenhæng.

(...) »All utveckling kommer inifrån, och hemligheten med all andlig fullmålighet är inre samling, själskoncentration. Det är den inre styrkan, som mäts på en uppvis-

ning som denna internationella utställning,« sagde Goodwin indledningsvis. (...) »Termen *bildmæssig* åsyftar närmest ett alster av målerkonsten, som jo på tyska kallas *Bild* sv. tavla, på eng. *Picture*, varav det tyska ordet bildmæssig, det eng. pictorial. Termen bildmæssig är ny för svenskan. Vi har endast valet mellan det anförda ty. ordet (som passar bra till andra sv. ord t.ex. fabriksmæssig, affärsmæssig) eller det engelska, som skulle ge oss piktorial. Det vore jämte bildmæssig bra at ha, då det ansluter sig till piktorialist, den bildmæssigt skapande, för vilket begrepp tyskerna har det utmärkta *Bildner*, men svenskan saknar (motsvarande) ord. (...) Bildmæssig kan sägas beteckna något, som är 'bortom gott och ont'. Det uttalar sig inte om arbetets kvalitét och värde, det klassifierar det endast på ett särskilt sätt.«

Selv om fotografierne med forfærdelse lyttede til Goodwins visdomsord, var det kun få som kom til at anvende hans forslag til en ny terminologi. Og ser man i svenske fototidsskrifter året efter Goodwins udtalelser, så finder man at begreber som *pictorialisme* og *billedmæssig fotografi* ikke hører til de sædvanligt anvendte. Det var først i 1970'erne, at begreberne i Sverige kom i brug, og det var med *Fotografiska Museet's* i Stockholm kontinuerlige udstillingsvirksomhed, hvor disse anvendtes som beskrivelse af visse billeder og tendenser. De er på en måde blevet naturlige for den i dag såkaldte yngre, generation, som bruger dem i deres beskrivelse af fotografiske billeder. I og med sin fremtræden på sommermødet blev Goodwin et stort navn i Skandinavien. Man satte pris på hans intensitet, hans talemåder og ikke mindst – hans grundige kundskaber. Med to virkelige fjer i hatten begav Goodwin sig denne sommer i 1914 igen mod Stockholm. Det blev den sidste sommer før den store krig. Den sommer, som afsluttede »la belle époque«. En hvidklædt æra, hvor de rige mennesker virkelig var rige, og hvor de fattige og ejendomsløse virkelig var fattige. De sidstnævnte betragtede virkelig, på afstand, de smukt hvidklædte på *Baltiska Utställningen*. De blev bekræftet i deres opfattelse af samfundets uretfærdighed, hvilket efter krigen førte til øget indflydelse for arbejderbevægelsen i samfundet.

Goodwin var sikkert selv bevidst om samfundets klasseproblemer. Men han opholdt sig trods alt i overklassen, hvor han var født. Det var først i 1920'erne, at han for alvor

fik lov at prøve sin stilling under de ændrede økonomiske forhold. Under den tyske økonomiske depression forsvandt moderens formue til intet. Men det ligger uden for denne beskrivelse af Goodwin. I Stockholm arbejdede han denne sidste fredssommer med forberedelserne til det kommende år, hvor han for alvor ville etablere sig som fotograf. Han var virksom som leksikograf, et arbejde hvor han for bogforlaget Norstedt & Söner blandt andet publicerede rejseparlører på tysk. Men han afviklede denne virksomhed i 1915 og blev portrætfotograf på heltid, professionel fotograf med eget atelier. Sin sædvane tro, forberedte han sig grundigt på den nye opgave. Han lejede en lejlighed på Strandvägen, en af Stockholms promenader. Dér indrettede han atelier og bolig. I sin annonce meddelte han, at fotografering udføres i elektrisk lys, og at man til atelieret kunne benytte en bekvem elektrisk elevator. Mange af Stockholms mere kendte personer besøgte ham. Der var formuende grosserer og teaterfolk. Blandt de sidstnævnte: Anders de Wahl, Einar Nerman, Anna Behle og komponisten Hugo Alfvén. For at opnå større effekt og opmærksomhed omkring atelieret og sin person arrangerede han en separatudstilling i kunstsalon *Varia*.

Her udstillede han 162 numre, en skønsom blanding. Der var portrætter, landskabsbilleder, arkitektur, men også bebyggelse og mere etnologisk betonede produkter. Udstillingen blev en succes. Det kan man se af det katalog Goodwin sammensatte året efter. I det havde han samlet anmeldelser og udtalelser, i alt ikke mindre end tolv stykker. Udstillingen som fandt sted i november-december, var et godt fremstød for atelieret og gav Goodwin et godt renommé.

Det nye atelier fik navnet *Kamerabilden*. Goodwin hævdede, at ordet fotografi var et alt for uklart begreb. Han foretrak ordet *kamerabilleder*, fordi billederne var udført med kamera. Her kommer hans stædighed og egensindighed igen for dagen. Goodwins mest berømte portræt hidrører fra denne tid. Det forestiller balletdanserinden Jenny Hasselquist, som med sin daværende ægtefælle, keramikeren Wilhelm Kåge, hørte til ægteparret Ida og Henry B. Goodwins nærmeste vennekreds. Portrættet forestiller den siddende danserinde i profil og helfigur. Goodwin anvendte det senere som kendetegn, eller logo, i stiliseret, grafisk udformning. I sin annonce for atelieret skrev han:

»Mottagningar till porträttering i min nyinrättade ateljé vardagar 11-5 eller senare på kvällarna. Om föregående anmälan anhålles. Anmälningar 1-2 E.M.« Han påpegede også på denne tid at: »Mina kamerabilder utföras endast i form av större konstblad. Formatet alltid större än s.k. kabinettkort. Pris för sittning och en kamerabild från trettio Kr. Varje bild vid efterbeställning från tio Kr.« Dette i en tid, hvor visitkort stadig var populære. Men Goodwin havde, som det ses, intet til overs for disse. Han var kunstner!

Samme år som udstillingen i *Varia's* kunstsalon og som etableringen af atelieret – *Kamerabilden* – deltog han i udstillinger i London. I verdensbyen gjorde han god reklame for skandinavisk fotografi, der som nævnt, førte til en skandinavisk rapport hvert år til det berømte tidsskrift, *Photograms of the Year*. Goodwin fik imidlertid problemer med sine udstillingsbilleder på grund af krigen. Han kunne ikke få dem tilbage, da det var forbudt at udføre fotografier fra England på denne tid. Det lyder måske mærkeligt i dag. For i dag kan man jo i så fald bare lave nogle nye billeder, kunne man forledes til at tro. Men Goodwins teknik var så avanceret, at der som regel kun fandtes ét eneste fotografi, som det der var tale om. Og det er i øvrigt en udbredt fordom, at der bare kan laves nye fotografier, hvis der skulle opstå mangler. Det går muligvis an i pressesammenhæng at fremstille nye billeder.

Denne i London senere forsvundne billedkollektion var Goodwins udstillingskollektion. Det var den han særligt havde udvalgt for at lade sig repræsentere i udstillingsammenhæng. Det var således den vigtigste samling af billeder i hans eje. Og det fik for øvrigt betydning ved arrangementet af hans udstilling i 1918 i København, da man omtaler, at man er nødt til at vente på Goodwins udstilling på grund af, at billederne er forsvundet efter udstillingen i London 1915.

Men helt uden fotografier var Goodwin ikke. »En större samling av mina porträtt och landskap visas i mina mottagningsrum och inbjudas intresserade att efter föregående anmälan bese utställningen och mina portföljer«, skrev han samme år.

I løbet af 1916 fortsatte Goodwin sine aktiviteter. Han medvirkede med skriverier, og han mødte andre fotografer i socialt samvær på restauranter eller i mødelokaler.

Han forsøgte også sammen med den gruppe ligesindede fotografer at initiere en årlig fotografisalon, inspireret af den berømte »London Salon«. Men ideen mislykkedes. I løbet af det følgende år blev der på ny gjort forsøg for at skabe basis for en årlig skandinavisk salon. Men viljerne var for mange, og de gled fra hinanden. Gruppen blev sluttelig opløst under uenighed.

Men desforinden havde man opnået at tilbringe adskillige timer sammen. Blandt andet nogle dage på *Ultö* i Stockholms skærgård. En begivenhed som samtlige deltagere skulle mindes med glæde. Men det var også det eneste, man lod mindet dvæle ved.

Året 1917 blev et forandringens år for Henry B. Goodwin. Han gennemførte to større projekter. Begge var på længere sigt meget lønsomme. Hans gode ven fotografen Uno Falkengren havde gjort ham opmærksom på et nybygget område i Stockholms nordlige del. Bydelen kaldtes Lärkestad. Goodwin valgte at flytte til Bragevägen i områdets midte. »Stockholms vackraste gata« som han senere kaldte den. Der lejede han to lejligheder, som han lod slå sammen til én. I den ene indrettede han mørkekammer og i den anden selve atelieret og boligen. En anmelder konstaterer, at »Goodwin utför sitt fotografiska arbete alldeles oberoande av dagsljus«. I 1917 var dagslyset stadig den mest almindelige lyskilde for portrætfotograferne, men Goodwin havde elektrisk installation og i den henseende vist et forspring. Det nye atelier kaldte han også *Kamerabilden*, og det blev lige så velkendt som det tidligere. Her flokkede Stockholms daværende overklasse foran kameraerne. Goodwin kunne stadig udføre sin specielle billedskaben ganske uafhængig af økonomi. Goodwin slog sig ned i området uden hensyn til om beliggenheden var fordelagtig ud fra et forretningsmæssigt synspunkt, hvilket vakte forundring.

For at manifestere sit mesterskab udfærdigede han et billedværk, *Konstnärsporträtt*. Det blev solgt ved subskription og trykt i kun 200 eksemplarer. De smukt trykte portrætter, 24 i alt, udførtes i lustryk af Obernetter i München. En bedrift i sig selv at få den trykt under den brændende verdenskrig i Tyskland. Senere forsøgte han at få bøger trykt efter samme metode i Sverige, hvilket dog blev et tilbageslag. Men *Konstnärsporträtt* er i sin art en enestående bog. Man kan siden mene, hvad man vil om de portrætte-

redes minespil og udseende, men Goodwin nåede her langt, selv om ideen ikke var hans egen. I dag er det sandsynligt, at han blev inspireret af den amerikanske fotograf, Alvin Langdon Coburn, som det meste af sit liv var virksom i England. Coburn udfærdigede allerede inden første verdenskrig en bog, han gav navnet *Men of mark*. En bog som vakte stor opmærksomhed også hos Goodwin.

Det svenske kulturetablissement modtog Goodwins *Konstnärsporträtt* med behersket begejstring. Fotograferne talte med beundring om det smukke bind. Goodwin havde igen nået et mål og havde succes med sit arbejde. Men ikke alt var rosenrødt. Det var ikke få, der blev stødt af hans selvhævdelse, hans temperament, og den for svenske forhold, noget opblæste attitude. Hans populære foredrag indeholdt referencer til »okända« forfattere, kunstnere og genier, som fik den svenske fotografgruppe til at rejse børster. Deres viden om litteratur og kunst var ligesom deres øvrige uddannelse, middelmådig. Desuden var Goodwin, i disse krigstider, trods alt udlænding. Selv om hans svenske var bedre end de flestes, så havde det dog en let fremmed accent. Henry B. Goodwin fik undertiden voldsomme vredesudbrud og forlod sammenslutninger og foreninger i vrede. Han ansøgte dog ofte om genindtrædelse.

I den periode, som denne tekst omhandler, havde de danske fotografer bedt Goodwin om en separatudstilling i København. Visse besværligheder var opstået i forbindelse med udstillingskollektionen, som forsvandt. Den kom, så vidt vides, aldrig til veje. Så i årene efter den *Baltiska Utställningen* fandtes en stående invitation. Til sidst blev det besluttet, at en fremvisning af Goodwins kamerabilleder skulle finde sted 1918 i København. Udstillingslokalerne var centralt beliggende i byen ved selve Rådhuspladsen. I *B.T.-Centralens* udstillingslokaler. En plads der må have tiltalt Goodwins forfængelighed.

Fotografen Hans Waagø, der var formand for *Dansk fotografisk Forening* hilste ham velkommen: »Man vil næppe undgå gennem Dr. Goodwin's Portrætter at føle en Kunstners personlighedsprægede Tolkning, som gør den anvendte Teknik til ikke et Udtryk for en Fotografis fotografiske Formaaenhed, men et Udtryksmiddel for, hvad en Kunstner, en Portræt-Tolker har haft saa stærkt paa Hjerte, at hans Produkt er blevet en selvstændig Udtryks-

form. Men, naar dette er muligt – ja, man fordybe sig i de udstillede Arbejder og overveje selv.»

Udstillingen indeholdt 145 arbejder, hvoraf 65 var portrætter. 20 af Jenny Hasselquist, 6 portrætter af Anders de Wahl, 5 af Gerda Lundequist Dahlström, 6 portrætter af Lillebil Christensen, samt 23 billeder rubriceret som dans, attituder og modelstudier. Udstillingen indeholdt, som man kan se, et koncentrat omkring kendte teaterpersoner fra tiden, og her flirtede Goodwin med det danske hovedstadspublikum. Dette kunstgreb vidner om Goodwins humørsvingninger – for hvad der var kunst, og hvad der ikke var det. Han udstillede derudover 15 teaterbilleder: rolleportrætter, men kun fire bybilleder fra Stockholm. Det var en udstilling arrangeret med publikum for øje. Selv om motiverne måske ikke var så interessante, målt med Goodwins sædvanlige præstationer, så var selve teknikken ved fremstillingen af fotografierne interessant. Han viste eksempler på sit kendskab til fremstilling af fotografier med kulpigment på papir fra den tyske fabrik Emil Bühler. Hans gelatinesølvfotografier var på papir fra Neue Photographische Gesellschaft og hans smukke platinotypier på materiale fra det engelske foretagende Platinotype Co. i London. Han viste også eksempler på sine håndtrykte gravurer, som udførtes af J.B. Obernetter i München efter hans kamerabilleder. Samme teknik som findes i hans bog, *Konstnärsporträtt*, som var til salg i nogle få eksemplarer. Til salg var også et større antal af hans fotografier. Højeste opgivne pris var for et kunstblad 400 kr. En relativt høj pris i den tids penge. Fotografierne var i trærammer fra Otto E. Hofström i Stockholm. Indramning af fotografier var ikke ualmindelig på denne tid med de ambitioner, pictorialisterne havde.

Med denne succesrige københavnerudstilling kulminerede på en måde Goodwins skandinavisme. I 1919 skrev Tore Sellman i *Nordisk Tidskrift för Fotografi* en anmeldelse af »Skandinaviska fotografutställningen i Stockholm«, 3-15 oktober 1919, at »Vi saknade de svenska fotograferna Goodwin och Falkengren, ävensom välgrundade skäl för deras uteblivande.« Ved den *Första nordiska Fotografutställningen* et år senere i Kungliga Konstakademien i Stockholm deltog han heller ikke, ikke i udstillingskomiteen, ej heller i udstillingen med fotografier. En afstandtagen til organisationerne var indtrådt.

Goodwin var utvivlsomt af meget stor betydning for fotografierne i Skandinavien. Hvis han ikke havde været så energisk, så intensiv, og så spontan som han var, så havde kollegerne ikke fået publiceret deres arbejder i *Photograms of the Year*. Det var Goodwin der overtalte redaktionen til at lade ham rapportere om udviklingen inden for den pictorialistiske fotografi i Skandinavien. De skandinaviske fotografer havde heller ikke vundet indpas i den betydningsfulde *London Salon*, hvis ikke Goodwin så kraftfuldt havde virket i denne sammenhæng. Desuden blev det pictorialistiske billedmæssige udtryk drevet frem til et højdepunkt, via Henry B. Goodwins omsorg, i løbet af den periode, som behandles i denne tekst.

Henry B. Goodwin var uden tvivl den dygtigste og mest elegante af alle de skandinaviske pictorialister. Historien om hans relativt korte kunstnerkarriere som fotograf venter endnu på at blive fortalt i sin helhed.

Leif Wigh

Henry B. Goodwin
Side 137-154.

Billedtekst på dansk

S. 139

Dr. Henry B. Goodwin: Den gule lade Djurgården. Ca. 1912. Pigmentfotografi, 115×152. Fotografiska Museets samlinger.

S. 140

Dr. Henry B. Goodwin: Värtavägen, Stockholm. Ca. 1912. Pigmentfotografi (Kul), 201×253. Fotografiska Museets samlinger.

S. 141

Dr. Henry B. Goodwin: Uden titel (Kvindeportræt). Ca. 1914. Gelatinesølvfotografi, 175×137. Fotografiska Museets samlinger.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

S. 142

Dr. Henry B. Goodwin: Forfatterinden Marika Stjernstedt. Stockholm 1916. Pigmentfotografi (Kul), 238×179. Fotografiska Museets samlinger.

S. 143

Dr. Henry B. Goodwin: Uden titel (Mandsportræt) 1914. Rødt pigmentfotografi, 293×190. Fotografiska Museets samlinger.

S. 145

Dr. Henry B. Goodwin: Uden titel (Kvindeportræt) 1914. Gelatinesølvfotografi, 290×217. Fotografiska Museets samlinger.

S. 148

Dr. Henry B. Goodwin: Westleton. England 1910. Pigmentfotografi, 245×300. Fotografiska Museets samlinger.

S. 149

Dr. Henry B. Goodwin: Sen aften (Roen) Utö, 1915. Pigmentfotografi, 231×162. Fotografiska Museets samlinger.

S. 150

Dr. Henry B. Goodwin: Bragevägen, Stockholms smukkeste gade 1917. Pigmentfotografi (Kul), 296×237.

S. 151

Dr. Henry B. Goodwin: Fru Augusta Gran, Stockholm 1916. Pigmentfotografi, 392×298. Fotografiska Museets samlinger.

S. 152

Dr. Henry B. Goodwin: Uden titel (Nøgenstudie). Ca. 1915. Pigmentfotografi, 238×224. Fotografiska Museets samlinger.

S. 153

Dr. Henry B. Goodwin: Kystlandskab, England 1914. Pigmentfotografi (Kul), 228×298. Fotografiska Museets samlinger.

S. 154

Dr. Henry B. Goodwin: Uden titel (Nøgenstudie). Ca. 1915. Rødt pigmentfotografi, 393×309. Fotografiska Museets samlinger.

Henning Hansen

Væggen og rummet
Side 155-165.

Noter

(1) *The Family of Man* vistes på Charlottenborg i København, 1958, og *Mirrors and Windows* vistes på Louisiana Museet i Humlebæk, 1981.

(2) Roland Barthes, »Billedets Retorik« i *Visuel Kommunikation*, bd. I, redigeret af Bent Fausing og Peter Larsen, København 1980.

(3) *LIFE*, 23. november 1936 (forfatterens oversættelse).

(4) Se kapitel 1 i Henning Hansen, *Myth and Vision: On The Walk to Paradise Garden and the Photography of W. Eugene Smith*, Aris, Lund, 1987. For et indtryk af den danske modtagelse se *Unge meninger. Vi mennesker/The Family of Man*, Arena/Forfatterens forlag, Fredensborg 1958.

(5) Ib, s. 25-26. Se også Hilton Kramer i »*Commentary*«, oktober 1955, No. 1, s. 364-367; Phoebe Lou Adams i »*Atlantic*«, April 1955, s. 69-72.

(6) Musée d'Art Moderne i Paris valgte den grupperede ophængning i 1980, mens Louisiana Museet i Humlebæk valgte den blandede ophængning året efter. Se også *Louisiana Revy*, 21. årgang, nr. 2, november 1980.

(7) Et eksempel kunne være udstillingen af Per Bak Jensens farvefotografier i Odense, april-maj 1989. Billeder som nærmest virkede »tunge« eller »døde«, indtil et omhyggeligt arbejde med kraftigt lys indgav den omtalte virkning af vægtløshed. Problemet med farvebilleders holdbarhed udsat for kraftigt lys har Per Bak Jensen løst ved at laminere sine aftryk med UV-filtrerende plastfolie.

(8) Det har man for eksempel kunnet opleve i 1980'erne på *Canon Gallery* i Paris.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(9) I 1965 lagde Delta-gruppen ud med udstillingen »København i 10 dage« på *Galleri Birch* – med en konstant proces som sigte. I 1978 udstillede Jesper Bach-Nielsen, Per Bak Jensen, Frank Mundt, Steffen Aarving og Vagn A. Nielsen på gågaden i Hjørring. I 1989 afholdtes en udenørs udstilling i Eskildsgade på Nørrebro i København. En af de seneste års mest manifesterede installationer på dansk grund, med brug af fotografi, var udført af svenskeren Fredrik Wretman på Louisiana Museet i 1989. På *Brandts Klædefabrik* i Odense satte den finske kunstner K. Kansonen i 1987 en meget stor og mangefacetteret installation op med fotografi som omdrejningspunkt. Også *Baghuset* (1988-89) og *Demonstrationslokale for Kunst*, begge i København, fortjener opmærksomhed for aktiv tilgang til udstillingen som medium.

Rune Hassner

SSSR na strojke (»Sovjetunionen bygger«)
Side 167-182.

Noter og oversættelse

En tidligere version af denne artikel har været publiceret i det svenske tidsskrift *Fotografiskt Album* (2, 1981) udgivet af forlaget *Aktuell Fotografi* i Helsingborg.

(1) Tidsskriftet *SSSR na strojke* findes fra årgang 1930 til og med 1937 på Det danske Kunstindustrimuseums Bibliotek i den tyske version *USSR im Bau*, dog er enkelte numre i den engelske version *USSR in construction*. Tidsskriftet kan ses på bibliotekets læsesal.

Rune Hassner

SSSR na strojke – USSR im Bau (»Sovjetunionen bygger«)
1930'ernes banebrydende russiske fotografiske billedtidsskrift.

Oversættelse fra svensk ved Anja Lollesgaard

I det revolutionære Rusland stillede filmfotografer som Džiga Vertov og Aleksandr Medvedkin og fotografer som Max Alpert, Semen Fridland og Aleksandr Rodčenko deres kameraer og billedskabende talent til tjeneste for samtiden og socialismen. Deres billedsyn og arbejdsmetoder udviklede sig i et nært og frugtbart samarbejde med malere, arkitekter og forfattere, med teaterfolk, musikere og grafiske formgivere. Dette samfundsengagement og den intensive udveksling af ideer over mediegrænserne var med til at forme den unge skare af kulturarbejdere.

Et nyt samfund krævede en ny kunst, hævdede man. Boris Arvatov deklarerede, at kunsten ikke kun skulle være et spejl af virkeligheden, »men en hammer til at forme den med«. En ny epoke blev indvarslet med djærve formeksperimenter inden for maleri, arkitektur og teater.

Såkaldte spektakelorkestre brugte lydeffekter fra storbyens og industriens daglige larm. Vertov, Ejzenštejn, Pudovkin og Kulešov udviklede en avanceret montage teknik

i deres film, som havde formelt slægtsskab med de fotomontager, som på samme tid blev skabt af Rodčenko, Klucis og brødrene Stenberg. De russiske konstruktivister benyttede fotografier, tegninger, trykte sider og typografiske udsnit til fremstilling af såkaldte faktografier.

Filmfotografer og fotografer fulgte med agitproptogene og bådene, som krydsede landet som rejsende kulturcentre. Medvedkins filmtog bestod for eksempel af et lokomotiv og tre vogne – med tre klipperum, mørkekammer og en lille biograf. Under opholdene viste man dokumentarfilm om de store industrialiseringsprojekter og supplerede repertoiret med at filme de lokale fabriksbygninger og landbrugskollektiver. Det indspillede materiale blev fremkaldt og færdiggjort på stedet, vist og diskuteret med de medvirkende, inden de revolutionære kulturarbejdere drog videre til næste sted.

Kunsten skulle ikke længere være fin kultur for storbyens elite, den skulle skabes med og for masserne. Ny-skabere og repræsentanter for den mere traditionelle kunst stod på samme barikader.

Over en bred kulturfront kastede man sig ud i kampen med entusiasme og arbejdsglæde. Kunstnerne deltog i ombygningen af samfundet som, man mente, ikke havde noget sidestykke i historien. Forskellige synspunkter på mål og metoder blev fremført i en ofte livlig debat, indtil Stalin et stykke ind i trediverne fandt det for godt at afskaffe den revolutionære modernisme.

Kulturklimaet blev hurtigt mere bistert, og den ungdommelige handlekraft blev kvalt. Avantgardismen og de djærve eksperimenter blev erstattet af et konventionelt og stereotypet kunstsyn, som Stalins »kulturråd« fandt bedre egnet til opdragelse af folket. Det gav sig blandt andet udtryk i en smagløs, pompøs bygningskunst og en idealiseret gengivelse af mennesket i det socialistiske realistiske maleri, billeder, der lignede det nittende århundredes olietryk med sine standardiserede motiver og skabelonagtige symbolisme.

Den nye kunst i Sovjetunionen var ikke blevet født og udviklet i afsondrethed, men derimod ofte i tæt og livgivende kontakt med kunststrømningerne i andre europæiske lande, et samarbejde og en idéudveksling, som i flere tilfælde var blevet etableret allerede før revolutionen – for eksempel med de italienske futurister.

Grupper af arbejderkorrespondenter og arbejderfotografer var blevet mobiliseret og sat ind i det kommunistiske propagandaapparat i Rusland. I Weimarrepublikkens Tyskland opstod tilsvarende grupper. De etablerede kontakt med deres russiske kolleger, udvekslede erfaringer og udstillinger. De organiserede sig i rigsforbund og fik aflæggere i andre europæiske lande, ja til og med i Asien og USA.

De tyske arbejderfotografer arbejdede for *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ) som udgik fra *Sowjetrussland im Bild*, en enkel illustreret informationsbulletin for den Internationale Arbejderhjælp (IAH), som blev grundlagt i 1921 for at hjælpe de hungerramte blandt andet i Volgaområdet.

Willi Münzenberg, den drivende kraft bag AIZ og IAH i Tyskland, startede også et frugtbart samarbejde mellem de to lande inden for filmkunsten. Denne udvidelse af IAH's virksomhed og finansielle støtte førte til en betydelig og omfattende filmproduktion i Rusland under produktionsselskabet *Mezhrabprom*, blandt andet blev Pudovkin's *Moderen* og *Sankt Petersborgs sidste dage* produceret i dette regi. I en periode var der 600 ansatte fra ti forskellige lande, og i ti-årsperioden 1924-1933 blev der omsat for ca. 150 millioner kroner i den tids valuta. Alene i 1933 blev der indspillet over 300 langfilm og dokumentarfilm.

Inden for den radikale mediekoncern, som Münzenberg opbyggede i Tyskland med IAH som basis, blev der dannet et tilsvarende produktionsselskab, *Prometheus Film* samt et distributionsfirma, *Welt-Film*, som blandt andet havde ansvar for udbredelsen af de film, der var blevet indspillet i Rusland, og som blev nedkopieret til 16 mm for at kunne blive vist i faglige og politiske organisationer.

I Tyskland i 1924 startede tidsskriftet *Das neue Russland*, hvor blandt andre John Heartfield medvirkede, og hvor de russiske arbejderfotografers billeder blev publiceret. I 1929 arrangerede *Deutsches Werkbund* i Stuttgart udstillingen *Film und Foto*, hvor især de russiske billedskaberes værker tiltrak sig stor opmærksomhed. El Lisickij skabte en dynamisk udformning af den sovjetrussiske afdeling, hvori blandt andet indgik en serie reportagefotografier taget af LEF-gruppen og især Rodčenkos ukonventionelle perspektivstudier gjorde sig bemærket.

På udstillingen *Film und Foto* mødte de russiske fotografer også en fotografi, der repræsenterede det ny billedsyn, der var ved at bryde frem i Europa og USA, for eksempel fyldte Heartfields fotomontager et helt lokale.

To år senere deltog en russisk gruppe i en større fotomontageudstilling på *Staatliche Kunstbibliothek* i Berlin, heriblandt Rodčenko, El Lisickij, Klucis og Brødrene Stenberg.

Heartfield bidrog med en fotomontage i det russiske fototidsskrift *SSSR na strojke*, blandt andet Leninmontagen i nr. 9, 1931 (s. 170), og i 1938 udgav Sergej Tretjakov i Rusland en bog med billeder af John Heartfield og grafisk udformning af Semen Telingater.

I 1922-1923 besøgte El Lisickij Tyskland og etablerede nær kontakt med kollegerne i *Bauhaus*. I 1929 udgav Franz Roh i Tyskland en monografi om El Lisickij med ca. tres af hans fotografier.

De hér udvalgte eksempler viser nogle af de kulturaktiviteter og idéudvekslinger, som fik betydning for billedskabere i Sovjetunionen og Vesteuropa på denne tid. Den store udstilling *Paris-Moscou* i Centre Beaubourg i Paris 1979 redegjorde for de mange berigende kulturkontakter mellem Frankrig og Rusland i tyverne og trediverne. Men kontakterne mellem billedkunstnere i Tyskland og Rusland på den samme tid var mindst lige så betydningsfulde. Og det er på denne baggrund, man må betragte det bemærkelsesværdige fotografiske billedtidsskrift *SSSR na strojke* eller *USSR im Bau*, som den tyske udgave hed¹.

Sovjetunionen bygger

*SSSR na strojke*¹ udkom med sit første nummer i januar 1930. Publikationen er forbavsende nok blevet oversat i næsten alle fothistoriske oversigter over billedjournalistikens og billedpressens udvikling i Europa i tyverne og trediverne. Dette tidsskrifts fotografiske billedreportage har en visuel slagkraft, en livlig og varieret udformning – og ikke mindst et førsteklasses dybtryk, der gør, at de vesteuropæiske fototidsskrifter, der traditionelt hyldest som den moderne billedjournalistikens pionerer fremstår som lidt overvurderede.

SSSR na strojke blev måske ikke direkte et forbillede for de nye fototidsskrifter i vesten, men indflydelsen er mærkbar på flere områder. De første årganges typografi

og stramme og funktionelt retvinklede layout havde sine rødder i den moderne grafiske formgivning hos Bauhaus. At Heartfield og Hanna Höch også har været en betydningsfuld inspirationskilde for de russiske fotomontagekunstnere er heller ikke svært at se.

I den fjerde og femte årgang begynder tidsskriftet imidlertid at udvikle en mere egen og markant profil. En mere djærv og dynamisk layout indføres, med uregelmæssigt beskårne billeder, med collage, montage og fritlagte skikkelser eller ting, som balanceres over for hinanden i rytmisk varierende opslag, hvor diagonalen og elipsen bliver de dominerende kompositionselementer.

Forbillederne hentes tydeligt nu ikke længere udefra. Man må snarere betragte disse formbestræbelser som en videreudvikling af de tidligere russiske eksperimenter i tidsskrifter som *Oktjabr'*, *LEF* og *Novyj LEF* – og de ideer, som på denne tid udvikledes inden for russisk plakatkunst, filmmontage, scenografi, industriel formgivning og udstillingsdesign.

Samhørigheden er tydelig, hvis man for eksempel sammenligner Trošins og Rodčenkos grafiske udformning af *SSSR na strojke* med de udstillinger, som El Lisickij udformede, for eksempel den sovjetiske afdeling af udstillingen *Pressa* i Köln i 1928 med kæmpe forstørrelser og »fotomuraler«. Mange af tidsskriftets temanumre ville faktisk have virket godt i et udstillingslokale med hvert billedopslag sat op på meterstore skærme. Der var også indhæftet store udfoldelige billeder beregnet til vægudsmykning.

Et spejl af udviklingen

SSSR na strojke var et statsfinansieret propagandatidsskrift, der skulle fremvise den vældige indsats for modernisering, industrialisering og militarisering af det fattige og tilbagestående Rusland. Ganske vist tog man ofte udgangspunkt i standarderne fra den slags publikationer med tilbagevendende lederportrætter af Lenin og Stalin, med velklædte og leende pragteksemplarer af bønder, en heroisering af industriarbejderen og en sejrssikker tro på en fremtid i teknologiens og videnskabens tegn.

De dramatiske og livsbekræftende billedfortællinger i *SSSR na strojke* adskiller sig dog mærkbart fra de overfladiske underholdningsreportager som den samtidige kommercielle billedpresse i vesten serverede for sine læsere.

De adskiller sig også fra de kyniske forfalskninger af virkeligheden og udspekulerede illusionsnumre, som prægede de flotte publikationer, der udgik fra Goebbels propagandaministerium i Hitlertiden.

I *SSSR na strojke* finder man en naiv og selvfølgelig stolthed over at kunne fremvise så hurtigt opnåede resultater, en indstilling som er forståelig med tsartidens vilkår i Rusland som baggrund. Billedskildringerne gennemses af et engagement i den store samfundsomdannelse: »Se, alt dette har vi formået at udrette på så kort tid!« Kraftværker, sværindustri, kanalsystemer, nye byer, skoler, hospitaler, nyopdyrkning af tundraen..., en kommen-de stormagt beskriver, hvordan grundstenene lægges.

Nr. 8, 1938 handler om fødevarerindustrien. Man skildrer ostefremstilling, fiskeri og frugtav. Der bliver bagt 100 forskellige slags brød og fremstilles 113 slags pølser og charcuterivarer i Sovjetunionen. Kompositioner med kurve og boller fylder to hele billedopslag, stilleben af en helt anden karakter end de kunstfærdige arrangementer af luksusmad i for eksempel *Plaisirs de France* eller *Vogue* fra samme periode.

Temanumre

SSSR na strojke blev udgivet på russisk (i begrænset distribution til officerer og højere funktionærer) og i tre udenlandske versioner. På tysk *USSR im Bau* (fra 1937 *UdSSR im Bau*), på fransk *USSR en construction* og på engelsk *USSR in construction*. I 1938 kom der desuden en spansk udgave. Hvert nummer havde et tema. En stor del af hæfterne handlede om de forskellige delstater inden for Sovjetunionen med hovedvægt på kultur, hverdagsliv og den industrielle ekspansion. Andre numre skildrede landbrugskollektiviseringen (3, 1936), elektrificeringen (6, 1936), bilindustrialen (11, 1936), pelsdyravlen (10, 1935), sport og andre fritidsaktiviteter (12, 1939). Et særnummer handlede om den nyåbnede metro i Moskva (8, 1935), et andet om filmkunsten (1, 1938).

Emnevalg og oplæg blev styret af en redaktionskomité, som Maksim Gorkij var medlem af de første år. Der var skiftende redaktører. I 1936, som var den mest spændende set ud fra en billed- og layoutmæssig synsvinkel, var G.L. Pjaticov chef. Han blev efterfulgt af V.I. Mezlauc, som igen efterfulgtes af A.V. Kosarev sommeren 1937.

Blandt de toneangivende fotografer i trediverne bør især nævnes Max Alpert, Georgij Petrušov, Arkadij Cajchet og Semen Fridland. I tidsskriftets storhedstid medvirkede desuden fotograferne Dmitrij Debakov, Abram Šterenber, A. Chaanian, S. Grine, N. Zaduraev, Boris Kudojarlov og Georgij Zelma. De to sidstnævnte kom senere til at yde en fremragende indsats som frontfotografer under anden verdenskrig. For eksempel skildrede Kudojarlov livet i Leningrad i de heroiske 900 dages belejring i nærbillede.

De grafiske tilrettelæggere

Mange fotografer leverede et førsteklases billedmateriale, men det er måske især de grafiske tilrettelæggere af *SSSR na strojke*, som der bør gøres opmærksom på. Ansvaret for billedudvalg og layout blev uddelegeret fra nummer til nummer til forskellige art directors, heriblandt El Lisickij, Rodčenko (og hans hustru Varvara Stepanova), Nikolaj Trošin og El Registan. Mere spredt medvirkede Zoja Dejneka, Semen Telingater, M. Chetmanskij, V. Kosadevič og N.A. Peškova.

Efter arkitekt- og kunststudier i Tyskland og Vitebsk blev El Lisickij chef for arkitekthøjskolen i Moskva. Ved siden af mange andre aktiviteter arbejdede han som fotograf i en dokumentarreportagestil. Han bidrog med fotomontage til blandt andet *Brigada Chudožnikov* (»Kunstnerbrigaden«). I 1932 blev han tilknyttet *SSSR na strojke*, hvor han udformede et nummer om Dneprostroj (10, 1932) i samarbejde med fotografen Max Alpert. Sammen lavede de desuden et nummer om sanatorierne i Grusien, og senere lavede han et særnummer om Den røde Hær (2, 1933) og om polarskibet Celjuskin (9, 1933).

Ifølge hustruen Sophie Lisickij-Küppers var El Lisickij knyttet til *SSSR na strojke* helt frem til 1940. Selv hjalp hun ham i arbejdet, når han var indlagt på forskellige hospitaler for tuberkulose, og i andre tilfælde gav han anvisninger til redaktionen fra sygelejet. Hans navn angives ikke særligt ofte i redaktionsnoten, men hans indflydelse som idé-giver anes også i de numre, som blev udformet af andre tilrettelæggere. El Lisickij var særlig aktiv i 1936-1937, hvor han lavede et nummer om området Karbadino-Balkarsk (10, 1936), ét om det fjerne østen samt de numre, som er viet tyveåret for revolutionen. Man kan godt sige, at disse

numre markerer afslutningen på tidsskriftets storhedstid.

Som grafisk tilrettelægger og udstillingsdesigner var El Lisickij også engageret i adskillige andre opgaver på trods af sygdom og en i perioder stærkt nedsat arbejdsevne. Han redigerede blandt andet en del billedværker: »USSR bygger socialismen«, én om Den røde Hærs femten-årsjubilæum, én om fødevarerindustrien og én om det subtropiske Rusland. Udover den russiske afdeling på *Pressa*-udstillingen i Köln 1928 og *Film und Foto*-udstillingen i Stuttgart 1929 udformede han den russiske sektion på den internationale pelsmesse i Leipzig 1930 og på *Internationale Hygiene-Ausstellung* i Dresden samme år. Til disse samt til udstillinger i Moskva lavede han bemærkelsesværdige plakater og kataloger.

Kraftfulde billedopslag

Mange af de numre af *SSSR na strojke*, der ud fra en billed- og layoutmæssigt synsvinkel er mest interessante, blev udformet af Nikolaj Trošin. I nr. 7, 1935 skildres landets produktion af cykler, grammofooner og ure. Billedmaterialet præsenteres i en idérig og afvekslende layout med overraskende visuelle effekter og en udpræget sans for billedrytme. Nr. 7-8, 1934 handler om sport og gymnastik. Her er det lykkedes Trošin at skabe en særdeles levende montage med kompositioner af fritlagte idrætsmænd i forskellige momenter af bevægelse. I nr. 7, 1937 arbejdede han med en præsentation af Kamčatka, hvor billederne var grupperet i strenge sekvenser mod vel indpassede tekstflader. Af andre numre, som placerer Trošin blandt de førende tilrettelæggere af tidsskriftet, kan nævnes nr. 6, 1937 om Charkov-traktorfabrikkerne med Jakov Chalip som den dominerende fotograf, nr. 2, 1935 om Kuzneckbækkenet, nr. 3, 1931 om den russiske kulproduktion, nr. 8, 1935 om Moskvas metro, nr. 2, 1936 om det »hvide kul«, nr. 4, 1934 om OGPU's arbejderkommune i Bolcevo, som var grundlagt ti år tidligere af Feliks Dzeržinskij og udviklede sig til et vigtigt centrum for kameraindustrien med blandt andet fabrikation af den russiske Leica-kopi.

El Registan stod for udformningen af nr. 2, 1937 om Tadzikistan med fotografier af Cajchet og V. Kinelovskij. I nr. 8, 1937, der handler om de unge pionerer, bidrager han med sine egne fotografier og står for den grafiske udformning sammen med David Chait.

Telingater fremtræder også med egen profil som art director for nogle numre, samtidig med at han arbejdede som grafisk formgiver for de statslige forlag.

Rodčenko/Stepanova

En af dem, der arbejdede inden for mange områder af det sovjetrussiske kulturliv, var Aleksandr Rodčenko. Han havde været engageret i *VChUTEMAS*-værkstedernes aktiviteter. Han var maler, arkitekt og scenograf. Han arbejdede som plakatkunstner, reklamemand, filmregissør, fotograf, pædagog og grafisk formgiver. Han tegnede møbler og mønstre til tekstiltryk, lavede skulpturer i træ og metal, lavede kollager og montager og opfandt en ny metode til tekstkopiering på film. Som maler prøvede han sig frem med forskellige formsprog og stilretninger. Han var tidligt blevet inspireret af Cézanne, kubismen og den russiske kubofuturisme, men kontakten med Tatlin kom til at blive afgørende for hans videre udvikling. Fra en farvestrålende abstrakt ekspressionisme søgte han mod neoobjektivismen og en asketisk konstruktivisme-linearisme. Han tog produktivismen til sig, som indebar en afstandtagen til staffelimaleriet og de æstetiske eksperimenter for – som samfundsenheder kunstner – at hellige sig indretningsarkitektur og udformning af fabriksprodukter, reklameplakater med mere.

Tidsskriftlayout var bare én af Rodčenko's mange interesser. Og dog skabte han sammen med hustruen Varvara Stepanova nogle af de mest mindeværdige numre af *SSSR na strojke*. (Efter kunststudier i Kazan havde Stepanova skabt sig et navn i Moskva som scenograf og grafisk formgiver, blandt andet havde hun udformet *Sowjetische Fotografie* 1932). Nogle af de temanumre af *SSSR na strojke*, som parret Rodčenko/Stepanova lavede sammen, var nr. 11, 1935 om Kazakstans femtenårs-jubilæum som sovjetrepublik, nr. 8, 1936 om Sovjetunionens guld med fotografier af S. Bamuner, M. Katzenko og U. Cajkovskij, nr. 2, 1938 om Moskva-Volgakanalen med fint billedmateriale af blandt andre G. Petrušov og G. Zelma, nr. 7, 1940, der var et mindenummer om digteren og kunstneren Majakovskij.

Som ét af de virkelige højdepunkter må man betragte nr. 12, 1935, som også er udformet af Rodčenko/Stepanova. I dette særnummer om de russiske faldskærmsjægere lykkedes det ikke blot at skabe en afvekslende og spændende

opsætning af det fotografiske materiale, der for en stor del var taget af Rodčenko selv, men også at lave en sindrig indhæftning og falsning af billedark i et andet format, blandt andet i form af sammenfoldede papirsvaler. De meget forskellige opslag og udfoldnings-«etaper» gav mange interessante billedkombinationer. Det var et vellykket eksperiment, men det komplicerede bogbinderarbejde gjorde, at det tog nogle måneder ekstra at gøre nummeret færdig. I den russiske udgave var der også fæstnet en snor, en lille faldskærmsudspringer, der faldt ud, når man åbnede tidsskriftet.

Allerede i Rodčenko's billedmontage med fotografier af Avram Šterenbergs illustrationer til Majakovskijs digt *Pro eto* («Om dette») 1923 og i hans billedkompositioner på omslaget af tidsskriftet *LEF* i 1923 og *Novyj LEF* i 1927-1928 kan man finde en grafisk opbygning, som viser frem imod de mere geometrisk stramme løsninger i *SSSR na strojke*. Han prøvede desuden en helt pæn kompositionsteknik af billede og typografi i en serie filmplakater til Lilli Briks og Vitalij Zemčuškins *Kino-glas*, Ejzenštejns *Potemkin* og Ver-tovs »En sjettedel af verden«.

Fotografen Rodčenko

Såvel El Lisickij som Rodčenko blev påvirket af den nye »fotovision«, som i tyvernes Tyskland blev lanceret af Moholy-Nagy, Otto Umbehrr og andre Bauhaus-folk samt af billedpressens fotografer som Munkacsi og Ruge. De forsøgte at skildre den nye tidsalder med et nyt billedsprog, hvor de usædvanlige kameravinkler dog af og til kunne gå hen og blive til manerer.

Rodčenko's aktiveste periode som fotograf faldt i tredive-erne. Han tog vare- og industribilleder og udviklede sig til en dygtig sportsfotograf. Han arbejdede som billedreporter for *SSSR na strojke* og andre illustrerede tidsskrifter som *Ogonjok* («Den lille flamme»), *Borba klassov* («Klassekampen»), *Radioslusatel'* («Radiolytteren»), *Dažs'* («Fremad»), *30 dnej* («30 dage»), *Proektor* («Fyrtårnet») og *Krasnoe studenčestvo* («Rød student»). Han medvirkede i *Kino-fot* og lavede flere billedværker, hvor han både stod for fotografier og layout.

Men hans samarbejde med kunstnerkolleger med andre kulturpolitiske målsætninger blev efterhånden anspændt. I 1931 var Rodčenko blevet udstødt af kunstnergruppen

Oktjabr («Oktober»), anklaget for at repræsentere en elitær linje og en smagsretning, der var fremmed for proletariet. Man mente, at han og flere af hans kolleger forsøgte at styre den proletariske kunst hen imod en vestlig reklamekunst, formalisme og æsteticisme. Han blev endda kritiseret i tidsskriftet *Sovetskoe Foto* for sin eksperimentelle fotografi. I lang tid afholdt tidsskriftet sig ovenikøbet fra i det hele taget at nævne hans fotografiske arbejder. Men på trods heraf synes fotograferhvervet i perioder at have været det eneste, som stod åbent for ham med mulighed både for forsørgelse og for fri skabervirksomhed.

Sovetskij Sojuz («Sovjetunionen»)

Da Rodčenko og El Lisickij og andre af de mest begavede billedkunstnere havde mistet grebet om *SSSR na strojke*, udviklede den sig til et temmelig kedeligt, officielt propagandatidsskrift. Under anden verdenskrig blev der ofte publiceret dramatiske krigsbilleder, men de kom ikke altid til deres ret mellem de mange arrangerede propagandabil-eder.

Men tidsskriftet fik nu heller ikke en ansigtsløftning, selv om freden kom. I 1950 skiftede det navn til *Sovetskij Sojuz* («Sovjetunionen») og fik en større udbredelse i udlandet, oversat til omkring 20 forskellige sprog. Blandt de moderne billedtidsskrifter var det kun det tyske *Signal*, der har fået en så effektiv og bred international distribution. Antallet af farvebilleder blev forøget, og flere af de fotografer, der havde været med i trediveernes storhedstid, fortsatte deres medvirken, blandt andre Chalip og Cajchet. Men opsætningen blev fra da stadig mere fantasilos og konventionel, og layouten blev standardiseret.

Da det første nummer af *LIFE* udkom i efteråret 1936, var *SSSR na strojke* allerede inde i sit syvende år. En sammenligning mellem de to tidsskrifter i 1936-1937 giver hel klar besked om, at de gentagne påstande om, at det moderne fotografiske billedtidsskrift og fotoessayet blev født med *LIFE*, er vildledende. Men lige så tydeligt er det, at *SSSR na strojke/Sovetskij Sojuz* i sin femogtyvende årgang ved begyndelsen af halvtredserne kun er en skygge af sit tidligere jeg, klart distanceret af de førende vestlige billedtidsskrifter *LIFE*, *Picture Post* og det vitaleste af dem alle *Paris Match*.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Rune Hassner
SSSR na strojke

Billedtekst på dansk

S. 170

John Heartfields fotomontage: Lenin, *SSSR na strojke*, 9, 1931.

S. 171

I de første år kunne man i *SSSR na strojke* se en påvirkning af typografi og grafisk tilrettelæggelse fra Bauhaus-skolen. Nr. 12, 1932 præsenterede industrialiseringen af det nordlige Rusland.

S. 173

Temanummer om industrien i Kramatorsk. *SSSR na strojke*, 7-8, 1931. Fotograf ikke angivet.

S. 174

Fotograf *Max Alpert*. Temanummer om olieboring. *SSSR na strojke*, 12, 1931.

S. 176

Trošins layout. Cykelfabrikation. *SSSR na strojke*, 7, 1935.

S. 177

Trošins layout. Urfabrikation. *SSSR na strojke*, 7, 1935.

S. 178

Med *Nikolaj Trošin* som grafisk tilrettelægger udviklede *SSSR na strojke* sin egen linje. Et specialnummer om sport, nr. 7-8, 1934 viser *Trošins* forkærlighed for dynamiske kompositioner af opslagene, ofte med fotomontage.

S. 179

I nr. 8, 1936 fotograferede *Rodčenko* billederne til en reportage om skovhugst, forarbejdning af tømmer og træeksport.

S. 180

Fotograf *Rodčenko*. Forarbejdning af tømmer, træeksport. *SSSR na strojke*, 8, 1936.

Et af de bedste numre af *SSSR na strojke* var nr. 12, 1935, som handlede om Sovjetunionens faldskærmsjægere. *Aleksandr Rodčenko* fotograferede og hans hustru, *Varvara Stepanova*, stod for den grafiske tilrettelægning. Blandt andet var der indsat falsede sider i midtopslaget for at give en facetteret billedoplevelse. Det var året, inden LIFE startede.

S. 182

Rodčenko/Stepanova. Temanummer om faldskærmsjægere. *SSSR na strojke*, 12, 1935.

S. 182

Temanummer om faldskærmsjægere. *SSSR na strojke*, 12, 1935.

Øystein Hjort

Rollespil og jegforståelse

Cindy Shermans (selv)portrætter

Side 183-199.

Noter

I thank Metro Pictures, New York, for providing me with up to date information and photographs of Cindy Sherman's recent work. Tak også til to hjemlige Sherman-fans: til Ingrid Fischer Jonge for lån af vigtigt men vanskeligt tilgængeligt materiale og til Therese Kaspersen for stimulerende diskussioner og en sympatisk men ikke ukritisk læsning af en tidlig version af manuskriptet.

(1) R. Barthes, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, København 1983, p. 19 f.

(2) Stephen W. Melville, »The Time of Exposure: Allegorical Self-Portraiture in Cindy Sherman«, *Arts Magazine*, January 1986, p. 19.

(3) Født 1954 i Glen Ridge, New Jersey. Uddannet på State University of New York, Buffalo, N.Y., hvor hun fik sin B.A. i fotografi 1976. Første separatudstilling i det alternative, kunstnerledede galleri Hallwalls i Buffalo 1976. Flytter til New York 1977. Bor og arbejder i New York. – For de teknisk interesserede: Sherman arbejder med en Nikon F3 (m. en Polaroid unit til prøvebilleder). Hun benytter ordinære, vidvinkel og zoom objektiver og undertiden særlige filtre til special effects. Som film anvendes Kodak EPY (50 ASA). Hun blander alm. dagslys med quartzlys og spots. Kopiering (Type-C prints) og forstørrelser udføres af professionelle fotolaboratorier (Anne H. Hoy, *Fabrications. Staged, Altered, and Appropriated Photographs*, New York 1987, p. 90).

(4) Flere af de omkring 80 »Untitled Film Stills« Sherman udførte mellem 1977-80 er ikke optaget af hende selv, men af venner og bekendte. I et enkelt tilfælde (# 48, 1979, også kaldet »The Hitchhiker«) skyldes optagelsen hendes fader: jf. G. Marzorati, »Imitation of Life«, *Art News*, September 1983, p. 86.

(5) Udviklingen i Shermans arbejde er udførligt beskrevet af Els Barents i kataloget til udstillingen i Stedelijk Museum, Amsterdam, december 1982 (CS's første store udstilling i Europa), og af Peter Schjeldahl og Lisa Phillips i to delvis overlappende tekster (Schjeldahls fra 1984) i kataloget til den retrospektive udstilling på Whitney Museum of American Art, New York, juli-oktober 1987. Whitney-katalogets pls. 1-77 er identisk med Stedelijk Museums katalog som illustrerer grupperne (1)-(4) i min tekst. Pls. 78-129 illustrerer arbejdet fra og med »modefotografierne« for Dianne B. til hendes seneste »disasters«. En kort, men præcis karakteristik af Shermans udvikling gives også af Anne H. Hoy i *Fabrications*, p. 90. – På dansk foreligger en diskussion af Sherman, som jeg først er blevet opmærksom på efter afslutningen af manuskriptet til denne artikel: Peter Brix Søndergaard, »Kvinden uden egenskaber – omkring Cindy Shermans fotografiske palimpsester«, *UNDR, Nyt Nordisk Forum*, 53 (1988), pp. 56-68.

(6) Et udvalg af Ann Magnusons roller gengivet i Peter Frank og Michael KcKenzie, *New, Used & Improved. Art for the 80s*, New York 1987, p. 78-79.

(7) Hoy, *Fabrications*, p. 79, eksempler gengivet p. 68 over for.

(8) *Image Scavengers* var titlen på to sideløbende udstillinger på Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, dec. 1982 – jan. 1983, der undersøgte hvordan kunstnere benyttede billeder fra TV, billedblade og film i henholdsvis maleriet og fotografiet. Cindy Sherman var repræsenteret i fotografisektionen sammen med bl.a. Eileen Cowin, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince og Laurie Simmons.

(9) Paula Marincola i kataloget til *Image Scavengers: Photography*, Philadelphia 1982, p. 5. Se også Ann Hoy, *Fabrications*, p. 120 ff. og Andy Grundberg og Kathleen McCarthy Gauss, *Photography and Art. Interactions Since 1946*, New York 1987, specielt kapitlet »Camera Culture in a Post-modern Age« (Grundberg), p. 207 ff.

(10) Første del af citatet fra Marzorati, »Imitation of Life«, p. 83; det følgende fra samtale med Els Barents, i Stedelijk Museum-kataloget, p. 9.

(11) Den er inden for feministisk kritik særlig blevet diskuteret i forbindelse med filmen. Se f.eks. Mary Ann Doane, »Film and the Masquerade« cit. note 21, eller Jacqueline Rose, »Sexuality and Vision« cit. note 32, der om den feministiske film nævner det paradoks, at den »must ... deploy the very forms of identification through the image that it has itself designated as corrupt« (p. 123).

(12) Disse forandringer analyseres og diskuteres af Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York/Oxford 1986 (paper).

(13) E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York 1959, p. 22 (no. overs. *Vårt rollespil til daglig*, Oslo 1974, p. 27).

(14) Jf. E.H. Gombrich, »The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and art«, in E.H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception, and Reality*, Baltimore/London 1972, p. 9 ff.

(15) Som en anden kvindelig kunstner, Silvia Kolbowski, har udtrykt det; cit. efter Kate Linker, »Representation and Sexuality«, in Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York 1984, p. 411.

(16) Naomi Scheman, »Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women«, *Critical Inquiry* vol. 15, no. 1, Autumn 1988, p. 83. – En fin diskussion af kunsthistoriens kvindebilleder fra et lignende udgangspunkt i John Berger, *Se på billeder*, København 1977, p. 45 ff.

(17) Om mediernes kvindebilleder under denne synsvinkel, se Leslie Labowitz og Suzanne Lacy, »Mass Media, Popular Culture, and Fine Art: Images of Violence against Women«, katalogtekst til *Social Works*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1979. Optrykt i Richard Hertz (ed.), *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, N.J., 1985, pp. 171-78. Her diskuteres bl.a. den voksende

pointering af undertrykkelse og sammenkoblingen af vold og sex, som er blevet stadig tydeligere inden for reklamen: »since most women do not question that social symbols are more controlled by one sex than the other, they are subject to the same conditioning as men, with one difference: they see themselves, reflected in the media, as victims« (p. 172 n. 1). – Den passivitet der er et iøjnefaldende træk kan have karakter af det, Goffman kalder *licensed withdrawal*, der er et ofte tilbagevendende træk i reklamebilledernes ikonografi: »Women more than men, it seems, are pictured engaged in involvements which remove them psychologically from the social situation at large, leaving them unoriented in it and to it, and presumably, therefore, dependent on the protectiveness and goodwill of others who are (or might come to be) present« (E. Goffman, *Gender Advertisements*, Harper Colophon ed. New York 1979, p. 57).

(18) I sin indflydelsesrige diskussion af filmens kvindebilleder taler Laura Mulvey i denne forbindelse om at kvinder i deres traditionelle ekshibitionistiske rolle »are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness« (»Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London 1989, p. 19; artiklen findes også i Wallis, ed., *Art After Modernism*).

(19) Pointeret bl.a. af Judith Williamson i »Images of 'Women'«, *Screen*, November-December 1983, p. 103. – Det er en strategi der er nært beslægtet med Robert Longos skildringer af det moderne bymenneske i f.eks. »Men in the City«-serien fra begyndelsen af 80'erne. Her ligger påvirkningen, det ydre tryk, i form af aggression, vold, gruppepres eller psykologisk manipulation som krisens betingelse.

(20) Laura Mulveys udtryk, jf. note 18.

(21) Mary Ann Doane, »Film and the Masquerade: Theorizing the female Spectator«, *Screen*, vol. 23, no. 3-4 (September-October 1982), p. 81. – Diskussionen af kvindelighed som maskerade tager sit udgangspunkt i Joan Ri-

vieres »Womanliness as a Masquerade« fra 1929, nu bl.a. genoptrykt i Victor Burgin, James Donald & Cora Caplan (eds.), *Formations of Fantasy*, London 1986, pp. 35-44 m. efterfølgende essay af Stephen Heath, »Joan Riviere and the Masquerade«, pp. 45-61.

(22) Christopher Lasch, *Det minimale selv*, København 1985, p. 37.

(23) *Det minimale selv*, p. 21 f. Lucas Samaras opfatter i modsætning hertil ikke narcissismen som »an isolated, neurotic thing, but positive, other-directed (...) It's a process of sharing intelligent delight with others«; sagt i forbindelse med dobbeltportrætterne af sig selv med venner fra slutningen af 70'erne (*Hoy, Fabrications*, p. 79).

(24) C. Lasch, *Narcissismens kultur. En analyse af et samfund i opløsning*, København 1982, p. 91. I *Kritik af den kyniske fornuft* formulerer Peter Sloterdijk bl.a. diagnosen på denne måde: »Eftersom varesamfundet kun kan fungere på basis af kropsløshed, fortæres samfundets individer af sult efter kropsbilleder, inklusive billedet af deres egen krop. Ofte har man indtryk af, at billederne er ude på egen hånd, på jagt efter et modbillede der kan komplettere ens eget billede. Kun i marginalgrupperne og dele af intelligentsiaen lever der stadig en type mennesker, der ved, at de adskiller sig fra billederne – en viden der ikke sjældent betales med forstemthed, depressioner og identitetsneuroser« (da. overs. København 1989, p. 161).

(25) Jf. Jungs definition af persona som en maske »der illuderer individualitet og får andre og én selv til at tro, at man er individuel, mens man jo kun spiller en rolle, i hvilken kollektivpsyken taler... I grunden er persona intet 'virkeligt'. Den er et kompromis mellem individ og samfund om, hvordan 'man' bør være... Persona er et skin, en to-dimensional virkelighed«. (C.G. Jung, *Jeg'et og Det Ulbevidste*, København 1962, p. 52).

(26) »Cindy Sherman's Tales of Terror«, Interview by Larry Francella, *Aperture* 103, Summer 1986, p. 49.

(27) Ken Johnson, »Cindy Sherman and the Anti-Self: An

Interpretation of Her Imagery«, *Arts Magazine*, November 1987, p. 49. Johnson fortolker i denne artikel den psykologiske udvikling i Shermans arbejde ud fra et synspunkt der er nært beslægtet med mit eget.

(28) Jf. Goffman, *Gender Advertisements*, p. 7 f.

(29) Se J. Baudrillard, »The Ecstasy of Communication«, in Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, London 1985, p. 133. (Fosters antologi opr. udg. i USA under titlen *The Anti-Aesthetic*). Arthur Kroker og David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, London 1988, p. 280 ff. anser at andre amerikanske kunstnere i disse år, som f.eks. Eric Fischl, præcist visualiserer Baudrillards teoretiske overvejelser.

(30) Se F. Jameson, »Postmodernism and Consumer Society« i Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, p. 118 ff. Jameson benytter ikke begrebet skizofreni i en klinisk eller diagnostisk betydning, men som en deskriptiv term. Hans brug af skizofrenien er i øvrigt problematisk, fordi han kortslutter fra et selektivt materiale til meget vidtgående konklusioner. Hans (forenklede) diskussion må suppleres med Baudrillard, Deleuze og Guattari.

(31) Jameson, »Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism«, *New Left Review* 146, July-August 1984; her efter den svenske oversættelse, »Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturelle logik«, i M. Löfgren og A. Molander (eds.), *Postmoderna Tider*, Stockholm 1986, 290. Artiklen udbygger og nuancerer den tidligere citerede »Postmodernism and Consumer Society«.

(32) Dermed sætter hun ind, så vidt jeg kan se, dér hvor Jameson er blevet stærkest kritiseret – for at overse kønnet og den seksuelle forskel i diskussionen af skizofrenien og paranoiaen som den postmoderne subjektivitets form. Se Jacqueline Rose, »Sexuality and Vision: Some Questions«, in Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality* (Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture, No. 2), Seattle, Washington 1988, p. 115 ff.

(33) Glen Collins, »A Portraitist's Romp Through Art History«, *The New York Times*, 1. februar 1990.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Tage Poulsen

Om fotografiens vej til accept og anerkendelse som kunstart i Danmark
Side 201-214.

Noter

(1) På dansk kommenteret i bogen *Unge meninger om »Vi Mennesker«*, Forlaget Arena, 1958.

(2) Udstillingskataloget *The Family of Man* / created by Edward Steichen. – New York, Museum of Modern Art, 1955. Kataloget er siden kommet i nye oplag, fås i dag som paperbackudgave ISBN 0-671-55411-5.

(3) Fotografi, hvor der lægges vægt på æstetiske værdier frem for dokumentariske. Oprindeligt engelsk: *Pictorial photography*.

(4) Gruppe dannet af betydende reportagefotografer i Paris 1947. Opkaldt efter en magnum flaske rødvin.

(5) Tidsskriftet *Fotomagasinet*, 1965, nr. 2: s. 47. Gruppen må være dannet FØR udstillingen d. 6.-16. januar 1965, altså i 1964.

(6) Udstillingskatalog fra Statens museum for Kunst, 1988: *LINIEN II 1947-50*.

(7) Fotogrammer fremstilles ved direkte belysning af det fotografiske papir uden brug af kamera.

(8) *The new Vision* / redigeret af Charles Traub, udgivet af forlaget Aperture, USA, 1982, s. 74.

(9) Tidsskriftet *Perspektiv*, 7. årgang, 1960, februar: s. 24-29.

(10) Tidsskriftet *Dansk Kunsthåndværk*, 38. årgang, 1965-66, nr. 3: s. 92-97 samt forsiden.

(11) Cand. mag. H.B.J. Cramer var medredaktør og en række kunstinteresserede fotografer prægede tidsskriftet *Fotomagasinet* indtil 1965.

(12) Tidsskriftet *Focus* udkom med ti numre i 1963, redigeret af fotografen Ole Ege.

(13) Bachelor of Fine Arts; Master of Fine Arts; Doctor of Philosophy.

(14) Et system, der gør det muligt for fotografen, ved forudgående nøje iagttagelse af motivets mørke og lyse detaljer samt ved afstemning af eksponering og fremkaldelse af filmen derefter, at nå frem til den maksimale kvalitet i fotografisk gengivelse og derigennem at forløse fotografens intentioner om billedets fremtoning.

(15) Knabrostræde 16, senere *Huset* i Magstræde, derefter Vester Fælledvej 2 indtil galleriets lukning 1977.

(16) Fuldmægtig, cand. jur. Arne Andreassen, født 1942; frisør Esben Jensen, født 1943; bygningskonstruktør Niels Lundø, født 1944; litograf Erik Mortensen, født 1946.

(17) Udstillingsfortegnelse i tidsskriftet *CRAS* 1986, XLVI: s. 71.

(18) Medlemmer af *Fotografisk Selskab af 1973* var overbibliotekar ved *Kunstakademiets Bibliotek* Henrik Bramsen; redaktør cand. mag. H.B.J. Cramer, formand for *Danske Camera Pictorialister* og initiativtager til oprettelse af selskabet; professor ved *Københavns Universitet* dr. phil. Christian Elling; fotograf Jesper Høm; museumsdirektør ved *Århus Kunstmuseum* Kristian Jakobsen; fotograf, cand. jur. J. Juncker-Jensen; redaktør, kunstanmelder ved *Politiken* Pierre Lübecker; førstebibliotekar ved *Det kongelige Bibliotek*, mag. art. Bjørn Ochsner; fotograf Thomas Pedersen, Århus; pressefotograf ved *Politiken* Erik Petersen; fotograf, lektor ved *Kunstakademiets Arkitektskole* og formand for selskabet Keld Helmer-Petersen; fotograf, redaktør ved tidsskriftet *Foto og snalfilm* Tage Poulsen; fotograf Viggo Rivad; pressefotograf ved *Berlinske Tidende* Paul Raae; maler Richard Winther; museumsinspektør ved *Kunstinstrimuseet* mag. art. Vibeke Woldbye.

(19) Initiativtagere til optagelse af fotografer på *Forårsudstillingen på Charlottenborg* var medlemmer af udstillingen

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

bestyrelse, maleren Inger Lut Debois og grafikerens Svend Debois, København.

(20) Notat i henvendelse til Ministeriet for kulturelle Anliggender à 22. juli 1980 og i skrivelse til ministeren for kulturelle anliggender à 29. september 1980.

(21) Tidsskriftet *CRAS*, XXX, 1982, s. 5.

(22) Theodor Christensen udtrykte sig således om den kunstneriske film: »Det er ikke billeder af en handling, men en handling af billeder«.

Ritva Tähtinen

Den aktuelle situation i finsk fotografi
Side 215-223.

Oversættelse fra engelsk ved Genie Dahl

For at beskrive den aktuelle situation i finsk fotografi må vi gå omkring tyve år tilbage i tiden. Det var på det tidspunkt, at forandringerne i de stormfulde tressere for alvor begyndt at anfægte det kulturelle liv. Fornyelser af forvaltningen inden for kunst tog udgangspunkt i Aho-komiteens memorandum, 1965. Det var der, de nødvendige skridt blev taget i retning af støtte og udvikling til kunst. I denne fase var sammenslutningen af fotografer splittet op i seks forskellige organisationer, med kun lidt sammenhold. Dog havde flere af de ledende inden for de forskellige grupper blik for de chancer, den ny politik gav løfter om. De sluttede grupperne sammen under ganske få faner og grundlagde et fotoarkiv. Til sidst nåede man også til enighed om at kalde det *Finlands fotografiske Museum*. Selv om en afvigende gruppe havde til hensigt at grundlægge et lignende museum, stod de fotografiske organisationer sammen i nyvunden enighed, og det blev deres vedtægter, som dannede grundlag for officiel støtte og anerkendelse.

Styrket af den offentlige debat lykkedes det et år senere, 1970, at danne Centralorganisationen af de Fotografiske Forbund, *Finnfoto*, og dermed at holde såvel amatører som professionelle sammen om at skabe et miljø for fotografiens udvikling i landet. Spørgsmål blev sat til diskussion: 1. udnævne nominerede fra hele landet til at vælge de eksperter, der kunne anbefales som kunstkomité, 2. fotografers retslige status (copy right loven) og 3. uddannelse. Den egentlige faguddannelse inden for fotografien var nemlig i løbet af tresserne drastisk forfaldet til ingenting. Oprøret bølgede gennem Institut for Kunstindustri, som under faget fotografisk kunst husede såvel fotografien, som film og TV. I løbet af denne periode for fornyelse kom fotografien i rette tid til at ligge på linje med planer og forslag både fra instituttet i Helsinki under dets overgang til højere læreanstalt og fra den kunsthåndværkskole, der var blevet oprettet i Lahti 1971. Frøene, der blev lagt, spirede og hærdes af vind og vejr; her og der sky-

der afgrøden op. Jordbunden var ikke gold, og hvorfor skulle den også være det? Kampe og debatter og nye grupperinger hører med til en frugtbar udvikling af fotografien.

I begyndelsen af firserne ændredes holdningerne i fotografien. Halvfjerdserne var tiden for kun én idé ad gangen. Man startede med socialreform gennem billeder og styrede derpå gradvist henimod et visuelt afvejet, personligt udsagn. Uddannelsen gav resultater gennem en generation af elever og deres lærere, der måtte lære endnu mere for at holde trit som opinionsledere.

International litteratur åbnede for en mangeartethed af nye indtryk; besøgende og besøg opbyggede en tro på det individualistiske valg og arbejdets kald. Nævnes må her *Arno Rafael Minkkinen* for sin indflydelse. I halvfjerdserne blev han modarbejdet af sine lærerkolleger. Men, sidenhen, i firserne fremstod han som højtelsket af sine elever. Hele tiden evnede han at finde frem til den inderste skabende kerne hos hver af dem, og også lærerkollegerne accepterede ham til sidst. Hans indflydelse i retning af bestandig stræben efter indsigt i billedet sidder dybt som en holdning hos hans elever. Troen på fotografien som en selvstændig kunstart har i de senere år ført til diskussioner på et seriøst plan. Blandede udtryksmidler (mixed media) indgår i mange kunstneres arbejder. At ville accepteres af de traditionelle billedkunstnere er en bestræbelse mange fotografer nu gør sig.

Det virkelig nyskabende er de *regionalcentre*, som er opstået, og hvor fotografien som kunstart i publikums bevidsthed er integreret i kulturlivet som en selvfølge. De dukker nu op over hele landet. Ét af de mest velfungerende er *VB-centret* i Kuopio med egen bygning, og hvor støtte fra stat og kommune er højere end andre steder. Oprindelsen til *Nord Finlands Centret* tog sin begyndelse i Oulu og breder sig nu over hele nordregionen. Det dækker geografisk det største område med et net af udstillingsmuligheder med støtte og tilslutning i vid udstrækning fra fotografierne selv. Der har i forvejen gennem adskillige år eksisteret en galleriorienteret organisation i Lahti, såvel som i Tampere og i Joensuu. Disse har dog endnu ikke været af regional betydning. I Turku samarbejder unge fotografer med andre kunstnere – uden at danne et egentligt kulturcenter – i et kollektiv med aktiviteter, der angår hele området. Det nyligt oprettede center i Mikkeli ser det som sin

opgave inden for arbejdet med farver at opbygge mørkekammerfaciliteter til workshops og individuelle projekter. Denne specialisering er velkommen, da arbejde med farve er vanskeligt uden for skolerne. Det afspejles i manglende farvebilleder på udstillinger og i publikationer.

Hvor står fotografien i Finland i dag? Hvor ser man den nye generations resultater af den konkurrence, som den ældre generation byder dem?

Selvfølgelig forsøger de regionale centre at opretholde gallerierne. Disse har ofte været banebrydende ude omkring, da situationen i Helsinki i mange år har været uændret. Galleriet *Hippolyte* er i nogen grad gået bag af dansen på grund af manglende tilskud, og det frivillige arbejde kan ikke bære videre år efter år. *Finnfoto* galleriet har været yderst aktivt i forbindelse med den nutidige fotografi, ikke mindst med åbningen af »*Rummet*«, et lille sted beregnet til forsøg. En del af det udstillede materiale er finsk, men lige så ofte viser man arbejder af udenlandske fotografer. *Finlands fotografiske Museum* deltager et par gange i årets løb med egne udstillinger, sædvanligvis historiske oversigter eller separatudstillinger. Hvert andet år gør museet plads og indbyder flere af de helt unge til at udstille. Disse udstillinger er til stadighed i cirkulation på museerne landet over, og er dér blevet meget populære. Hovedsageligt fremviser museet ellers udenlandske udstillinger med berømte fotografer, men man bestræber sig også på forbindelser med lande, der er mindre kendt for deres fotografi i Finland. Museets beliggenhed i hovedstaden er her af kolossal betydning med hyppigt samarbejde med de udenlandske kulturattachéer. Disse tre steder er de eneste i Helsinki, der permanent er til rådighed for fotografien. Lejlighedsvis arrangerer *Amos Andersson Kunstmuseum*, *Helsinki Bymuseum* og *Helsinki bys Kunstmuseum* fotografiske udstillinger.

Studentarhuset udstillede undertiden eksperimentel fotografi, men har desværre måttet indskrænke. I dag er det almindeligt at lade udstillingerne vandre i hele landet. Museet har et netværk af forbindelser til andre museer og gallerier. Egnsmuseer tager regelmæssigt fotoudstillinger ind i programmet. Dele af udstillingerne tilpasses efter lokale forholdene på diverse bymuseer, biblioteker og lignende kulturcentre. Almindeligvis råder regionalcentre over et galleri, et udstillingslokale, men man lader

også udstillingen vandre i området. Selv her inviterer man udenlandske gæstestillere hvert andet år, ikke mindst med henblik på seminarer og workshops.

Fotografiens indhold på udstillingerne varierer. Mange kunstnere arbejder med en visualisering af følelser som *Ulla Jokisalo*, der er stærkt optaget af motiver med sakse. Det kan også være frie associationer som hos *Kari Paajanen*. Han blander andre medier med fotografien. Det kan være souvenirs fra fremmede byer eller effekter fra pulterrum. Hans arbejde i dag går mere i retning af installationer, hvor fotografiet kan være forbindelsesled til andre associationer, eller undertiden forsvinder det helt.

Andre er overbeviste tilhængere af det rene fotografi, der fremdriver de sort-hvide billeder til perfektion. En af de førende »gamle« mestre for denne retning, *Pentti Sammallahhti*, har også beskæftiget sig med udvikling af tryk-teknikker og har sammen med sine elever arbejdet med forskellige problemløsninger vedrørende fotobøger, portfolios og lignende.

Dokumentarfotografien, der i nogen tid har været »bandlyst« af udstillingsfotograferne, er ved at opleve en ny opblomstring. Med England som foregangsland er meget af den finske dokumentarisme arbejde i den engelske stil, selv via anvendelsen af farve. En stil påvirket af dokumentarfotografien gælder *Jorma Puranens* arbejde, men i virkeligheden er det fiktion i farve og sort/hvid, og Jormas tilknytning til Lapland og dets myter er umiskendelig.

Når talen er om fotografien i Finland, bør man ikke glemme de stærke og overbevisende fotografer, som arbejder med dokumentarfotografi, reportage og portrætter inden for den renlivede tradition. De deltager i udstillinger og udgivelser, uden de af den grund afstedkommer overskrifter, og kritikerne synes at foretrække det nye og provokerende.

Lige så vel er der naturfotograferne, hvis arbejde for det meste er i farve, og som man ser i naturvidenskabelige tidsskrifter, hvadenten det vedrører truende skovdø eller truede dyrearter som bjørnen eller svanen. Det brede publikum i Finland kender formodentlig navnene på *Hannu Hautala*, *Kari Soveri* eller *Jorma Luhta* bedre end nogen af kunstfotograferne. Inden for deres område er de virkelig eksperter. De har lært mange amatører at forbedre kvalite-

ten af deres billeder, såvel hvad angår aftrykket, som behandlingen af motiv og komposition.

De seriøse amatører følger interesseret udviklingen inden for kunstfotografien. Det er ikke usædvanligt, at talenter udgår fra disse grupper. Den egentlige uddannelse er forbeholdt de få, men udelukker alligevel ikke den traditionelle selvlærte metode.

Økonomisk støtte

Hvad angår de økonomiske muligheder for fotografien i Finland kan stipendier være et tilskud for nogle af dem, der arbejder seriøst inden for kunstfotografien. Mange har en lærerstilling på deltid. Det kan give gode udvekslinger med de studerende og hjælpe til at holde kontakt med verden udenfor. De offentlige tilskud er øget ubetydeligt inden for de sidste ti år ud over tilskud til fotoudgivelser (4-6 bøger pr. år, afhængig af tykkelse og tryk-teknik) og nu også til regionalcentre. Salget af fotografier går langsomt. Investering i fotografi er ikke finsk sædvanne. Endda specialtilbud i forbindelse med internationale mesterfotografers udstillinger har ikke resulteret i køb, ud over af ganske få velkendte enkeltpersoner.

Tidsskriftet *Valokuva* som centralorganisationen *Finnfoto* startede udgivelsen af for atten år siden er idag overtaget af et forlag. Endskønt den redaktionelle linje i princippet antages at være den samme, er der afvejninger af stoffet, som er beregnet på at tiltrække abonnenter inden for den kommercielle fotografiske branche. Tidsskriftet *Kamera* fortsætter amatørlinjen og har for nylig indført video information, der uvægerligt giver flere annoncører.

Til litteraturen om fotografi hører foruden ovenstående naturligvis også museets årbog. Med nr. atten på vej udgør den for øjeblikket en enestående serie i Skandinavien, og da den fra begyndelsen har medtaget alle årlige fotografiske begivenheder i Finland med eksempler på de forskellige værker, er den dermed også blevet en altomfattende håndbog over udviklingen. Museet har udgivet fire lommebøger med oversættelser af betydningsfulde essays af kendte internationale forfattere fra Baudelaire til Allan Sekula. Disse udgivelser giver ikke overskud, de er i virkeligheden kun af interesse for en snæver kreds. Museet har også forsøgt at indgå i omkostningsdeling for tre bøger, nemlig ved at være medudgiver af R. Barthes, *Camera Lu-*

cida, John Bergers essays om fotografi og Victor Burgins centrale værk, *The End of Art Theory*, på finsk. Serierne af »the Hard B:s« er af endnu større tab, men forhåbentlig en investering på længere sigt. Initiativtager og primus motor i disse foretagender er fotografen *Martti Lintunen*, der lidenskabeligt opsnuser teoretisk litteratur.

De finske sommerbegivenheder vil være kendt af mange skandinaver. Sommerfestivalerne skød op på landet i begyndelsen af halvfjerdserne og udgik i regelen fra et lokalt interesseområde. Det var på den måde *Isalmi Camera* begivenhederne startede i begyndelsen af halvfjerdserne med en symbiose af film og fotografi som udgangspunkt. Aktiviteterne foregik i workshops, på seminarer, udstillinger og ved filmforevisninger. Begivenheden led under primitive forhold og sygnede hen i begyndelsen af firserne. Nu forsøger man igen, denne gang med et splinternyt kulturhus som omgivelse. *Pori* internationale fotografi festival startede i 1974 og varetog *Satakuntamuseets* interesse i diskussionen om fotografien i museumssammenhæng og ved at fremme den dokumentarfotografiske tradition i almindelighed. *Finlands fotomuseum* har været medorganisator i ti af de afholdte festivaler, som p.t. har fået en trepunkts-struktur med egns museet i Tammissaari, som slutter sig til. Stedet for festivalen vil fremover på skift, hvert andet år være Tammissaari, Helsinki eller Pori.

Fotografi – Hverdagskunst (*Valokuvataide Arkitaide*), biennalen i Helsinki samler sig om nye eksperimenterende fotografer. Kunsthåndværksskolen deltager i en festival i Savitaipale med workshops, der opsøges af amatører. Jyväskylä begyndte i september 1989 med en triennale, der danner ramme om diskussionen vedrørende nye tendenser inden for kreativ fotografering. Begivenhederne lider under de minimale budgetter og af mangel på præcis forhåndsinformation, men de udfylder et behov for samvær og diskussion. Er det ikke så god en grund for at være til som nogen?

Ritva Tähtinen

Den aktuelle situation i finsk fotografi

Billedtekst på dansk

S. 217

Kari Soinio: Fra den tredje udstilling for de unge, *Focus*. Fra serien *Spejlet*. Sort/hvid.

S. 218

Kari Soinio: Fra den tredje udstilling for de unge, *Focus*. Fra serien *Spejlet*. Farvediapositiv.

S. 219

Ulla Jokisalo: Fra serien *Private fantasier*, 1989. Sort/hvid.

S. 220

Ulla Jokisalo: Fra serien *Private Fantasier*, 1989. Sort/hvid.

S. 222

Ritva Tuomi: Jord, Ild, Vand, Luft, 1989. Farvediapositiv.

S. 223

Ritva Tuomi: Fra den tredje udstilling for de unge, *Focus*. En sætning fra biblen? Tro Herren af hele dit hjerte? Sort/hvid.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Axel Bolvig

»Med passende ændringer«. *Historisk metode i fokus*
Side 225-236.

Noter

- (1) Jævnfør Kr. Erslev: *Historisk Teknik*, par. 99: »Mest Klarhed har Historikeren faaet over Manglerne ved de egentlige historiske Beretninger«.
- (2) Ottar Dahl: *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, 1967, s. 41.
- (3) Jævnfør, at Erslev i indholdsfortegnelsen udelukkende opererer med begrebet »Billedlige Fremstillinger«.
- (4) *Historisk Teknik*, par. 26.
- (5) *Historisk Teknik*, par. 31.
- (6) *Historisk Teknik*, par. 36.
- (7) *Historisk Teknik*, par. 26.
- (8) H.P. Clausen: *Hvad er historie*, 1963, s. 79.
- (9) *Hvad er historie*, s. 76 og 79 f.
- (10) *Hvad er historie*, s. 84.
- (11) *Hvad er historie*, s. 84.
- (12) Ottar Dahl: *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, 1967, s. 62.
- (13) *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, s. 35 f.
- (14) *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, s. 39.
- (15) *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, s. 41.
- (16) Sivert Langholm: *Historisk rekonstruktion og begrundelse*, 1967, s. 25 f.
- (17) *Fundamental kildekritik* ved Jakob Pasternak og Niels Skyum-Nielsen, 1973, s. 60.
- (18) *Historisk tidsskrift*, 12. rk. II bd., 1966, s. 154.
- (19) *Historisk tidsskrift*, 12. rk. II bd., s. 150.
- (20) Susanne K. Langer: *Menneske og symbol*, 1942, dansk oversættelse 1969, s. 90.
- (21) *Menneske og symbol*, kap. 4. Axel Bolvig: »Billeder – sådan set,« 1974, s. 14 ff.
- (22) *Menneske og symbol*, s. 103 f.
- (23) Jævnfør Roland Barthes: »Billedets retorik« i: Fausing og Larsen (red.): *Visuel kommunikation I*, 1980, s. 44 ff.
- (24) *Menneske og symbol*, s. 83 f.
- (25) Jævnfør Søren Kjørup: »Billedkommunikation« i: *Visuel kommunikation I*, 1980, s. 59 ff.
- (26) Axel Bolvig: »Visuelle typologier« i: *Pressens årbog*, 1982, s. 95 f.
- (27) Umberto Eco: *Den frånvarande strukturen*, 1971, s. 188 ff. Jens Toft: »Nogle billedsemiologiske problemer i tegn, tekst, tolkning.«
- (28) *Visuelle typologier*, s. 96.
- (29) Axel Bolvig: *Det evige øjeblik*, 1987, s. 5.
- (30) Klaus Waller: *Fotografie und Zeitung*, 1982, s. 21.
- (31) Søren Kjørup: »Film, virkelighed og ideologi« i: *Film og Kildekritik*, 1972, ved Niels Skyum-Nielsen og Per Nørgård, s. 157.
- (32) Roland Barthes: *Mytologier*, 1969, s. 143. Axel Bolvig: *Billeder er sprog*, 1979, s. 40 f.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(33) *Billedets retorik*, s. 52.

(34) *Billedets retorik*, s. 52.

(35) Axel Bolvig: »Fortiden som elektronisk fremtid« i: *Berlingske Tidende* 16. april 1984 (kronik).

Bent Fausing

Fascinatografi.

Den store verden i en lille tavs firkant af papir

Side 239-256.

Noter, litteraturliste samt billedtekst

(1) Jf. Berger 1982, p. 99: »Kameraet blev opfundet i 1839. August Comte havde netop færdiggjort sin *Cours de Philosophie Positive*«. – Jf. endvidere beslægtede påpegninger hos Freund 1936; Buddemeier 1970.

(2) Angående Strindbergs forskellige faser som fotograf, se Hemmingson 1963. Strindbergs synspunkter genfindes hos f.eks. Edward Weston, der i 1930 formulerer sig således om et fotografi af en peberfrugt: »... men mere end en peberfrugt, abstrakt (...) denne nye peber tager os ud over den verden, vi kender til i vor umiddelbare bevidsthed. (...). Det drejer sig om at se igennem med ens øjne, ikke med dem.« Weston 1988, p. 16.

(3) Dette er som anført hovedpointerne. Andre væsentlige problemstillinger bliver sat i relation til disse synspunkter. – Nærværende artikel er en del af et større arbejde om 'Tavshedens æstetik'.

(4) Udviklingen kunne trækkes videre til senere brug af tavshedens udtryk i video og TV, mv. – Se nærmere i Fausing 1988 B.

(5) Benjamin »Lille fotografihistorie« i: Benjamin 1973, p. 47.

(6) Castel 1966, p. 309.

(7) Dubois 1983, p. 162.

(8) Barthes 1983, p. 112. – Fotografiet modsvarer for Barthes ikke kun positivismen i forrige århundrede; ej heller intimsfærens etablering og videnskaben, psykoanalysen, der var forbundet hermed. Barthes ser derimod den væsentligste sammenhæng i »den 'dødskrise' der begyndte i anden halvdel af det 19. århundrede« (Barthes 1983, p.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

112) og opfordrer til at undersøge den »antropologiske forbindelse mellem Døden og det nye billede.« – Her skal også erindres om Susan Sontag's påpegning af sammenhængen mellem aggressivitet – *shooting a film, loading a camera* – og fotografi, og videre den symbolske død: »Ligesom kameraet er en sublimering af pistolen, er dét at fotografere en person en sublimeret form for mord – et blidt mord, som det passer sig til en trist og forskræmt tid.« (Sontag 1978, p. 14 f.).

(9) Dubois 1983, p. 89.

(10) Jf. Freud 1974, bd. 2, p. 416. Jf. Fausing 1988 A, Fausing 1989 A.

(11) Jf. et udsagn fra perioden: »Lingvistikken er ikke en del af semiologien, (...) det er tværtimod semiologien, der er en del af lingvistikken« (Barthes 1964, p. 91). Her går Barthes videre end Saussure, som han tog afsæt i, og bliver mere rigid end inspiratoren. Lavers 1982 peger endvidere på den mangelfulde udgave af Saussures *Cours de linguistique générale*, som Barthes tog udgangspunkt i. – I et tilbageblik i slutningen af 1970'erne kalder Barthes sin trang til systemer for nærmest en paranoid tvangstanke.

(12) Barthes 1983, p. 113. – Endvidere skal der i denne sammenhæng også erindres om den tætte sammenhæng, der råder mellem *skue-lyst* og *vidensdrift*, som belyses kort umiddelbart herefter i nærværende artikel. Jf. diskussionerne i Fausing 1988 A, Fausing 1989 A, Fausing 1989 B.

(13) Barthes 1983, p. 51.

(14) Barthes 1983, p. 59.

(15) Barthes 1983, p. 71 f.

(16) Barthes 1983, p. 121.

(17) Kracauer 1971, p. 219. Jf. ligeledes Weston's sondring mellem 'igennem' og 'med' i citatet i note 2.

(18) Benjamin »Lille fotografihistorie« i: Benjamin 1973, p. 52, mine fremhævelser.

(19) Benjamin »Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder« i: Benjamin 1973, p. 64, mine fremhævelser.

(20) Benjamin »Om nogle motiver hos Baudelaire« i: Benjamin 1973, p. 150, mine fremhævelser.

(21) En del af Benjamins begreber udtrykker interesse for og viden om psyko-æstetik og psykoanalyse – og sammenhængen med den nye medieteknologi og (jødisk) mystik: det optisk ubevidste, chok-oplevelse, drømmebillede, fetischisme – for at nævne nogle af de markante begreber fra hans skrifter.

(22) Jf. Sontag 1982; Larsen 1987.

(23) Jf. François Truffauts udsagn: »Farverne giver på en måde for meget information, alt for meget. Hvis man f.eks. i farver skulle filme, at vi sidder og snakker omkring dette bord, så ville denne buket gule blomster træde alt for markant frem, selv om den reelt er uden betydning for samtalen.« *Levende Billeder* nr. 6, Kbh. 1977.

(24) Selv om jeg anvender det psykoanalytiske sorgbegreb (og i tilknytning hertil den depressive position), mener jeg, at psykoanalysens forklaring på sorgens opståen er forenklet og siger en del om, hvor psykoanalysen socialt har hjemme. Livet er hele tiden en selvfølge – hos Freud og senere hen andre – derefter begynder sorgen. Jeg skal i al korthed påpege et andet perspektiv: at der er talrige, der er blevet født uden at skulle være født, at barnet ikke er for tidligt født, som Freud fremhævede, men slet ikke skulle være født, at livet ikke for alle er en selvfølge, – og at sorgen dermed har en anden fundamental karakter. Snarere et grundlæggende vilkår fremfor en position, der kan gennearbejdes (jf. endvidere Bent Fausing »Sagen set fra barnets side« i: *Politiken* 28. juli 1985).

(25) Igra 1983, p. 35.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

(26) Segal 1977, p. 132 f. Jeg har behandlet disse aspekter nærmere i Fausing 1988 A.

(27) Proust *På sporet af en svunden tid*, cit. ef. Segal 1977, p. 131.

Bent Fausing

Fascinatografi.

Den store verden i en lille tavls firkant af papir

Litteratur:

Barthes 1964:

Roland Barthes »Éléments de sémiologie« i: *Communications* nr. 4, Paris 1964.

Barthes 1968:

Roland Barthes *Litteraturens nulpunkt*, Kbh. [1968] (1952).

Barthes 1983:

Roland Barthes *Det lyse kammer: bemærkninger om fotografiet*, Kbh. 1983 (1980).

Benjamin 1973:

Walter Benjamin »Lille fotografihistorie« (1931), »Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder« (1935), »Om nogle motiver hos Baudelaire« (1936) i: Benjamin *Kulturindustri: udvalgte essays*, Kbh. 1973.

Berger 1982:

John Berger »Appearances« i: Berger/Mohr *Another way of telling*, London 1982.

Buddemeier 1970:

Heinz Buddemeier *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.

Castel 1965:

Robert Castel »Images et phantasmes« i: Bourdieu m.fl. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris 1965.

Dubois 1983:

Philippe Dubois *L'acte photographique*, Paris/Bruxelles 1983.

Fausing 1979:

Bent Fausing »De social-liberale fotografer« i: *HUG* nr. 22-23, Kbh. 1979.

Fausing 1988 A:

Bent Fausing *Drømmebilleder: om billeder, drøm og køn*, Kbh. 1988.

Fausing 1988 B:

Bent Fausing »Tavshedens æstetik. Tyve still-billeder om den talende tavshed« i: *HUG* nr. 52, Kbh. 1988.

Fausing 1989 A:

Bent Fausing »Déjà Vu. Om Freud, psykoanalyse, visualitet og skue-lyst« i: *Psyke & Logos* nr. 1, 10. årg., Kbh. 1989.

Fausing 1989 B:

Bent Fausing »Glosuppe og kigboller. Om syn, køn og levende billeder« i: L. Højbjerg red. *Reception af levende billeder*, Kbh. 1989.

Freud 1974:

Sigmund Freud *Drømmetydning* bd. 1-2, Kbh. 1974 (1900).

Freud 1976:

Sigmund Freud »Sorg og melankoli« (1915) i: Freud *Meta-psykologi* bd. 2, Kbh. 1976.

Freund 1936:

Gisèle Freund *Photographie et société*, Paris 1936 [forkortet svensk udgave *Fotografi och samhälle*, Stockholm 1974].

Hemmingson 1963:

Per Hemmingson *Strindberg som fotograf*, Stockholm 1963.

Igra 1983:

Ludvig Igra *Objektrelationer och psykoterapi*, Stockholm 1983.

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

Klein 1973:

Melanie Klein »Symboldannelsens betydning for jeg-udviklingen« (1930) i: Klein *Psykoanalyse af børn*, Kbh. 1973.

Kracauer 1971:

Siegfried Kracauer *Geschichte – vor den letzten Dingen*, Frankfurt 1971 (1969).

Larsen 1987:

Peter Larsen »Øjeblikke« i: *Kultur og klasse* nr. 56, Kbh. 1987.

Lavers 1982:

Annette Lavers *Roland Barthes: structuralism and after*, Cambridge 1982.

Metz 1985:

Christian Metz »Photography and fetich« i: *October* Fall, 1985.

Segal 1977:

Hanna Segal »En psykoanalytisk indfaldsvinkel til det æstetiske« (1952) i: J. Dines Johansen red. *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori* bd. 1, Kbh. 1977.

Sontag 1978:

Susan Sontag *On photography*, New York 1978.

Sontag 1982:

Susan Sontag »Under the sign of Saturn« (1978) i: Sontag *Under the sign of Saturn*, New York 1982.

Weston 1988:

Edward Weston *Edward Weston Aperture Masters* No. Seven, New York 1988.

Winnicott 1971:

D.H. Winnicott *Playing and reality*, London 1971.

Billedtekst

S. 241

Edward Weston (1886-1958): *Pepper*, 1930. Fra: *Aperture Masters of Photography*, nr. 7: Edward Weston, New York, 1988.

S. 242

Gaspard Félix Tournachon Nadar (1820-1910): Sarah Bernhardt, 1859. Aftryk efter kolloidum negativ af Daniel Masclet. Fra: Beaumont Newhall: *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1978 (4. udgave).

S. 245

Lotte Jacobi (1896 –): *Untitled Photogenic*, 1945-55. Gelatinesolv aftryk, 8 7/8×7 1/16 in. Fra: *Photography and Art: Interactions Since 1946*, Abbeville Press, New York, 1987.

S. 250

Man Ray (1890-1976): *Self-Portrait with Camera*, 1931. Fra: *Man Ray 1890-1976*, Taco Verlagsgesellschaft, Berlin, 1989.

S. 252

Alice Wells (1929 –): *Untitled*, 1966. Solariseret gelatinesolv aftryk, 13 1/2×10 5/8 in. Fra: *Photography and Art: Interactions Since 1946*, Abbeville Press, New York, 1987.

S. 253

Lew Thomas (1932 –): *Light on Floor*, 1973. 36 gelatinesolv aftryk, 48×60 in. Fra: *Photography and Art: Interactions Since 1946*, Abbeville Press, New York, 1987.

S. 254

Aleksei Shulgin (1963 –): *Meta-Photo*, 1987. Efter anonyme eller fundne negativer. Fra: *Bildtidningen*, 2. 1989, Stockholm 1989.

Miles Orvell

Robert Franks *Amerika. Krass Clements København. Det er til-
ladt at betragte.*
Side 257-268.

Oversættelse fra amerikansk ved Genie Dahl

Har et sted udover selve dets elementer og opbygning en særlig karakter for den, der oplever det? Er Franks Amerika Amerika? Er Clements København København? Tydeligvis ikke i egentlig forstand. Alligvel oplever vi stederne med en nyvunden opfattelse ved at se deres version. Den overbevisende kunstner kan etablere en opfattelse af stedet for os, en opfattelse som skaber en overbevisende oplevelse, selv om det måske ikke skulle blive den endegyldige. Og det er, hvad Frank og Clement har gjort med hver deres sted. Og de har begge, omend i forskellig grad, optrådt som udenforstående med deres udpræget personlige synsvinkel; de virker magnetisk draget af bestemte egenskaber ved det sted. Hvis man sammenholder de to fotografers billeder, udvides vor opfattelse af dem begge ved deres indbyrdes påvirkning af hinanden. En sådan bikulturel sammenligning skaber et spændingsfelt imellem dem, hvor hvert eneste karaktertræk hos den ene modsvarer ét hos den anden.

Jeg så første gang Krass Clements fotografier, da de blev taget frem fra deres mapper og lagt ud på bordet i den prægtige inderste helligdom, Det kongelige Biblioteks Billedsamling. Bjørn Ochsner havde med vanlig generøsitet tilbudt at vise mig nogle af højdepunkterne i den billedsamling, som han gennem årtier havde bygget op. Jeg var ivrig efter at råde bod på min flovhed, for jeg holdt forelæsninger i København om fotografien i Amerika og følte mig selv pinligt chauvinistisk, hvad angik min uvidenhed om den side af mit værtsfolks kulturliv. Jeg kan huske, at Ochsner, udover nogle sjældne historiske skatte, insisterede på at vise mig arbejder af vor tids fotografer, og jeg blev ganske overrasket over forskelligartetheden og niveauet af den danske produktion. Beständig på det venligste var Ochsner særdeles velfornøjet over således at anfægte min uvidenhed. Det var ét af de interessante øjeblikke, hvor én, der ved absolut ingenting om et område, konfronteres med den, der ved absolut alt. Blandt nogle få

andre, udskilte især Clement sig med fotografier, der viste et usædvanligt blik for at organisere billedet på nye måder, med vid og intelligens. Senere, da nogle bekendte nævnede hans bog, *Byen bag regnen*, der netop var udkommet, var jeg bange for at blive skuffet. Måske ville fotografierne indfange byen med samme banalitet som andre smukke og charmerende byer er blevet det. Men Clements fotografier af København slog mig med det samme som et overbevisende arbejde fra en original synsvinkel. Men de vakte også mindelser om et andet arbejde, der havde stillet en lignende visuel diagnose for et sted og dets mennesker, nemlig Robert Franks *The Americans*. Jeg følte behov for at gå ind i en nærmere sammenligning. Franks *The Americans*, som jo er den tidligste af bøgerne, udkom første gang i en fransk udgave i 1958 og sidenhen i en amerikansk udgave i 1959 med introduktion af Jack Kerouac. Set med vor tids øjne er det et værk, der har haft større indflydelse på efterkrigstidens amerikanske fotografi end noget andet. Men man må også huske på, hvor kontroversiel den virkede, da den udkom i Amerika. Den blev voldsomt kritiseret, fordi man ud af den kunne læse en barsk anklage fra en udenforstående, en fremmed, ovenikøbet en svejtser. En anklage mod et samfund, der var blevet aggressivt af stolthed over sin egen vækst og succes, der også omfattede fjernsynsklicheerne om den glade og ubekymrede amerikanske familie med det hvide stakit, det hvide vasketøj, de hvide tænder og den hvide hud. For hvert klik af lukkeren punkterede Frank selvtilfredsheden i 1950'ernes Amerika. Han viste os et Amerika, der var splittet af racisme og social ulighed, et Amerika, hvor man vogtede sig for at vise fortrolighed, hvor isolation var helt almindelig, og hvor det offentlige liv var reduceret til tomme politiske ritualer og medie kendte ansigter, som man mødte andenhånds på en fjernsynsskærm, og hvor folk ustansseligt var på vej, det være sig på motorcykel eller i bil.

Frank afbildede dette Amerika som en, der stod udenfor. Og det var et Amerika »udenfor«: veje, gader og parker i byerne. Når Frank bevægede sig indenfor, var det for at se indendørsrum, der var offentlige: landevejscafeterier, elevatorer, banker, pissoirer. Var det private steder, var de dog set fra »udenfor«, fra en bil eller et busvindue eller set ind gennem en barbbersalons dør. Og på de offent-

lige steder udspionerede Frank amerikanerne. I nogle tilfælde påkaldte han sig fjendtlige blikke fra folk, der pludselig var blevet opmærksomme på kameraet. I andre tilfælde viste han med sit skjulte kamera sider af det amerikanske liv, som man ikke ellers sådan uden videre ville offentliggøre, uanset at det foregik offentligt. For var Frank digter, som Kerouac sagde, var han dog også satiriker, og hans ironi nedbrød de amerikanske prætentioner. Han var mester i at indfange kropssproget, den professionelle politikers lokkende udstrakte hånd, intensiteten i spillefluglens arm, som den rækker ud efter jetonerne, det høflige nik fra en fin herre ved et cocktailparty. Han var ligeledes mester i hverdagslivets ubevidst ironiske situationer, vinduet med Eisenhower-portræt og smoking, benzinpumperne i ørkenen, kontorbygningen med en forgrund af kulørte ugeblade. Fremfor alt var Frank mester i den indirekte historie, i forløb af billeder sat op over for hinanden, en korsbærende Mississippi-prædikant efterfulgt af en St. Frans-statue midt i en hovedfærdssåre, efterfulgt af et landevejskors, der markerer trafikdrab på dette sted; bankfuldmægtigen ved sit skrivebord, efterfulgt af manden, der læner sig op ad en lagerbygning, velgørenhedsballets spisebord, efterfulgt af en mands ensomme måltid på et cafeteria, efterfulgt af den propfulde disk. Og de to afsluttende serier af billeder gengiver de bedrøvelige positurer af Franks amerikanere sovende op ad et træ eller stirrende gennem bilruden.

Til trods for den sociologiske sammenhæng i Franks billeder, tænkte han først og fremmest i visuelle baner med et vid og en elegance, der næsten skjulte sig i fotografiernes kornede og uslebne fremtoning: det blændende lys, de slørede lyspletter, de uigennemtrængelige skygger, billedernes beskæringer og vinkler. Og disse fotografier, der i begyndelsen havde forarget og vakt anstød, blev efterhånden for samtidens amerikanske fotografi et kildekrift, hvorfra påvirkninger spredte sig i mange retninger.

Man vender bladene i Krass Clements *Byen bag regnen*, og man ser med det samme Franks indflydelse i den måde, hvormed offentlige steder og ritualer behandles med sammenfattende klarhed. Dertil er billederne spontane og strømmende og vidner om påvirkningen af den »franske« efterkrigsæstetik overført til det danske vejr: skyggernes tæthed, de skinnende lys, den lejlighedsvis kornethed,

refleksspillet i glas, brugen af vinduer til at danne billedets kant, luftens damp og fugtighed. Alt dette er i sig selv tegnet for en impressionistisk kunst og for grovheden, der er indkodet i kameraet, når det bruges til afslørende observationer. Alligevel er det tydeligt, at Clement er knyttet lige så tæt til den præ-franske tradition, modernismens formalitet. I *Byen bag regnen* danner, med få undtagelser, billedets fire sider et strengt ordnet rum: vertikaler, horisontaler og diagonaler skærer med synlig kraft billedplanet og tilvejebringer balance mellem kompositionens elementer. Vi er bevidste om, at Clement er inden for billedets kant. Fotografens styring udtrykkes på en måde, som vi ikke ser hos Frank, hvis billeder virker som udsnit af en virkelighed, der fortsætter uden for billedets kant. Men hvis Clements billeder røber en mere formalistisk styring, er Franks bog som helhed mere bevidst som kulturmateriale. Velovervejede småfortællinger skrevet ind i et billedforløb, der bevidst er sammensat i en overordnet sammenhæng ... bemærk den ambitiøse og endegyldige titel ... og udtrykker tilsammen en kritik af efterkrigstidens amerikanske kultur. Selv om Clements bog også udgør et sammenhængende udtryk, er den en bevidst, næsten afvæbende beskeden frembringelse. Ved at gå uden om Franks heroisme og ved at undlade en fortællemæssig afslutning fremstår Clements bog som en løsere komponeret helhed.

Det virker som om, Frank finder på den spontane stil for at være i overensstemmelse med den barske frihed i det land, han første gang rejser igennem. Clements København, derimod, er et arbejde, der mere bevidst forholder sig til den europæiske fotografiske tradition og kultur. Bill Brandts strenge britiske geometrier i sort og hvidt, Brassaï's franske natteliv med caféernes stamgæster, Cartier-Bressons præcist indfangne øjeblikke i gadelivet og Atgets intense meditation over de parisiske gader og forretningsvinduer. Fremfor alt lader Clement København indgå i den tradition for europæisk surrealisme, der er fraværende i Franks Amerika: mappen i vinduet, der stirrer på os med et »øje« (s. 105), den slørede skikkelse, der sniger sig frem på læsesalen (s. 33), Mona Lisa med en lyspære som ansigt (s. 119), [aftenscene med bilvask-skilt (s. 147)], modelbenet, der er hængt op uden for butiksvinduet (s. 134) samt Clements sidste tre billeder: den fladtrådte handske på fortovet, den rodede og blodige seng uden for hospita-

let, det paraplydækkede udsyn til en korridor af træer.

Clement er ligesom Frank en mester i spillet mellem mennesket og stedet. Vi kan læse disse billeder som gengivelse af en karakter, der tager form af bygningskonturer, dørkarme, sporene af en civilisation omkring os. Det er i ly af de samfundsmæssige omstændigheder, at de tydeligste forskelle mellem Franks amerikanere og Clements danskere træder frem. Frank gengav et Amerika i 1950'erne, hvor ensomme individer stirrer ind i rummet med en slags ligegyldighed og kedsomhed, og hvor ritualer for sorg og glæde ligner hinanden, indhyllet i en slags tavshed. Franks amerikanere er et folk, der elsker flaget, berømt-hederne på film og fjernsyn, et folk for hvem, landevejene med deres cafeteriaer, tankstationer og tomme vidder er det naturlige element. Frank lagde mærke til familiens centrale stilling i det amerikanske samfund: udflugter med børnene, familiesammenkomster, par, der tiltager sig et rum for at klynge sig til hinanden på en baggrund af ensomme eksistenser.

Hvor amerikanerne i almindelighed stirrer ud i rummet eller på fjernsynets og filmens andenhånds billeder, stirrer Clements danskere for det meste på hinanden, taler sammen eller er på anden måde i forbindelse med hinanden. Danskere, der ser på andre danskere, er et fremherskende tema i denne bog (hvor forskelligt fra Frank): samtalens fortrolighed (s. 45), et par der danser til et asfaltbal, mens andre kigger på (s. 70), fodgængere, der bemærker én, der sidder på trappen eller rumsterer med en cykel (s. 72, s. 85), en kvinde, der med dyb opmærksomhed følger en ven (s. 96), en lille mand, der ser op på to teenagere, mens de taler sammen på gaden (s. 98), en ældre kvinde, der irriteret ser på en unge, som af kedsomhed sparker til standen ved et busstoppested (s. 113), to mænd, der ser på deres ven, som sidder ved et bord foran dem (s. 118) og mange andre. Det er altsammen billeder, som indeholder historier, vi ikke får i deres helhed, og dog frister Clement os til at tyde de spor, han har lagt ud. Andre billeder viser personer, der ikke ser på andre mennesker, men på vinduer, plakater, genstande, situationer, der ikke lader sig dechifrere (ss. 31, 32, 130, 149). Vi tryllebindes af al denne kiggen på samme måde, som vi selv ihærdigt prøver at sammenstykke det gådefulde, vi ser foran os. Med mange nuancer analyserer Clement det blik, hvormed folk ser på

hinanden i et samfund der nøje er tilpasset adfærdsmønstre, præget af nysgerrighed og skepsis.

Blikket indføres hér igen på en ny måde og mere udtalt forbundet med kameraets stirren. Det skete af og til, at Frank tiltrak en fjendtlig eller nysgerrig stirren fra en af sine personer, men Clement giver os en række portrætter, hvor personerne ser frit og direkte på fotografen, hvadenten det er børn i leg (ss. 18, 25) eller kvinder på en kro (ss. 47, 140) eller bag ved et lagervindue (s. 64) eller hvis hans personer er hjemme (s. 64) eller på gaden (ss. 74, 135). Ét billede skiller sig ud. Det er taget 1. maj i Fælledparken. Clement modtager et spottende fjendtligt blik, som i sig selv lokker misbilligende blikke frem fra flere af dem, der står ved siden af (s. 82). Hvis personen stirrer tilbage, er det fordi kameraet i sig selv stirrer på personen, og i et komplekst øjeblik kombinerer han flere synsplaner på én gang: en mand, der stirrer på en anden mand, hvis hund letter ben på gaden, mens hundens herre opmærksomt ser på hunden, mens fotografens skygge angiver hans egen tilstedeværelse, mens han betragter sceneriet som helhed (s. 112).

I sådanne øjeblikke afdækkes Clements bevidsthed om den måde, hvorpå fotografien stiller sig imellem den fotograferede person og fotografen. Men vi bliver endnu mere klar over den bevidste ironi i hans syn i andre billeder, hvor Clements humor (en ganske morbid humor må man sige) kommer frem: tandlægeklinikken med patientens åbne gab, der modsvares af et gabende vindue mod gaden (s. 26), hårstrå omhyggeligt arrangeret hen over en skaldet isse (s. 97), manden i smoking, der holder en vidtløftig tale i den elegante spisesalon (s. 19), det opsigtvækkende glødende kys (s. 123), kameraets unænsomme kærtegn af en kvindes brystvorte som parodi på infantil brystfascination (s. 103). Selv om Clement hér beskriver sig selv som voyeur, er disse billeder præget af nært kendskab til miljøet, modsat den udenforstående Robert Frank.

Clement retter sig mod mennesket, men slutningsvis må man vende tilbage til byen selv, stedet der former karakter. Som Frank viste de åbne vidder, landskaberne og parkerne som baggrund for sit syn på Amerika, viser Clement os det modsatte. Et miljø af lukkethed, af mure, gader og døre. Hvis vi ser et stykke åben himmel, er den indrammet af bymæssig bebyggelse. Og selv om der er nogle

NOTER SAMT OVERSÆTTELSER

få dagslysoptagelser i *Byen bag regnen*, er der i bogen som helhed en stemning af aften eller tusmørke. Det er for tidligt at sige, om Clement har skabt en målestok for Danmarks billede af sig selv, ligesom Franks syn på Amerika er forblevet af varig betydning for amerikanerne, ikke mindst blandt unge studerende. Ved at gense billederne, mens jeg er ved at afslutte dette essay, opdager jeg, at jeg med fortryllelse vender tilbage til dem. Og jeg ser på dem ligesom manden på gaden, der lige har taget nogle fotografier op af en konvolut og ser på dem, mens han går videre.