

Kvindens fotografi

Kvindelige fotografer i Danmark før 1900

Tove Hansen

Fra fotografiens allertidligste år findes der i Danmark kvinder, der etablerer sig som fotografer. Men til trods for dette skal man langt ind i 1890'erne, førend man ser flere etableret som medlemmer af for eksempel Dansk fotografisk Forening. Dette skal blot nævnes som en indikator for, hvor svært det kan være at få et overblik over, samt at spore de kvindelige fotografer og deres arbejde. Samtidig siger det også noget om kvinders vanskeligheder, og måske uvilje mod at organisere sig fagligt, og om mangelen på tradition for at slutte sig sammen med andre. Mange af de tidlige kvindelige fotografer optræder som oftest i kompagniskab med deres mænd, eller deres fædre, og et med rimelighed nøjagtigt tal er svært at tilvejebringe over de erhvervsaktive kvindelige fotografer. Et stort tal er gået over i historien som anonyme skikkelser, som medhjælpende hustruer, eller de har ligefrem arbejdet i mandens eller faderens navn.¹ Men op i 1880'erne ser man oftere to eller flere kvinder dele atelier, eller at overtagelsen af et atelier bliver formidlet fra kvinde til kvinde.

Grænserne mellem privatpersonen og den professionelle udøver er tydeligt langt mere glidende, hvad angår de kvindelige fotografers

bane. Den er afbrudt af indgåelse af ægteskab, børnefødsler, ofte tages det professionelle liv ikke op igen, og i så fald med lange afbræk. I fotohistorien har vi en tendens til at beskæftige os med fotografer, der gennemløber en hel kunstnerisk-fotografisk livsbane, og det er sikkert én af grundene til, at så mange kvindelige fotografer er faldet ud af historien.

Én af årsagerne til at kvinderne søgte til fotografien som erhverv og kunstnerisk udtryksform var, at fotografi var et nyt håndværk, der ikke var omgærdet af konservative laugstraditioner, der traditionelt havde holdt kvinderne ude. Det ser ud til, at kvinder der valgte fotografien ofte også havde kunstneriske anlæg – og at disse i særlig grad var brugbare for fotografen – og dermed hæver de kvindelige fotografers billeder sig op blandt tidens bedste fotografi. Kvinderne var ofte veluddannede og kom fra borgerlige miljøer; nogle var døtre af fotografer, nogle nærrede ønsket om og havde viljen til at blive selvforsørgende.

Til trods for dette enestående udgangspunkt, hvor kvinder har virket og dertil skabt kunstnerisk værdifuldt arbejde, er de kvindelige fotografers historie i Danmark endnu så godt som ukendt. Dette er ikke i sig selv mærkværdigt,

når det betænkes, at dansk fotohistorie i det hele taget er ét stort uoplyst område. Meget dansk fotohistorie fra det 19. århundredes sidste halvdel er stadig totalt uopdyrket, og ligger uden for denne artikels rammer, men uomgængeligt sandt er det, at 1800-tals fotografernes arbejder giver ekko langt ind i vort århundrede: de er referencerammen og inspirationskilden.

Det er i endnu højere grad beklageligt, at vi ved så lidt om disse kvindelige pionerer, idet kvinder i dag i større og større antal søger til fotografien som levevej og kunstnerisk udtryksform.² På grund af kvinders fremskudte position i fotohistorien, sammenlignet med kvindens stilling i samfundet og inden for mange andre erhverv, er det vigtigt netop her, og fra fotohistorisk side, til en begyndelse at fremkomme med og påbegynde en indsamling af deres forhistorie og arbejdsvilkår, samt at udpege værdierne i deres værk som en væsentlig (halv)del af den almindelige grundforskning.

Den svenske fotohistoriker Helmer Bäckström (f. 1891), som også var Nordens første, skrev fremsynet en artikel i 1926 om de kvindelige fotografer i Stockholm i 1850'erne og 60'erne.³ Artiklen er én af en række af Bäckströms bidrag til kameraets og fotografiens svenske historie. Bäckström skriver, at dette erhverv i Sverige i det første årti, 1840-50, udelukkende udøvedes af mænd, men at det netop vil interessere vore dages fotograferende kvinder at erfare noget om de kvinder, der først betrådte denne levevej og ikke var bange for at besmudse deres fingre med lapis og pyro, i.e. sølvnitrat og pyrogallol (fremkalder). Videre skriver han, at kvinderne først kom til erhvervet, da kolloidumprocesserne blev indført, men disse oplysninger passer ikke for danske forhold.

Selvom de første kvindelige fotografer optræder, ligesom i Sverige, omkring midten af 1850'erne, er de og kalder de sig daguerreotypistinder, så vidt Ochsner oplyser efter sine kildestudier.⁴ Men at være registreret hos Ochsner behøver ikke at betyde, at man ikke har været virksom som fotograf før, kun taler kilderne ikke om deres eventuelle tidligere virksomhed.

De første danske kvindelige fotografer var omrejsende, ligesom mændene. De rejste fra sted til sted, optog fotografier (daguerreotypier) og oplærte andre i kunsten, hvilket var en god ekstra indtægt. Wilhelmine Bloch er én af de allertidligste, om ikke den første danske kvindelige fotograf;⁵ hun blev i 1848 gift med fotografen Theodor Bloch, og sammen havde de forretning, blandt andet i Rendsborg. Da Theodor Bloch døde i 1854, begyndte Wilhelmine Bloch at undervise i daguerreotypi. Thora Hallager, ligeledes daguerreotypistinde og én af vore tidligste kvindelige fotografer, lærte, såvidt vi ved, daguerreotypi under et studieophold i Paris 1855, men sandsynligvis har hun været bekendt med metoden meget tidligere og ønskede kun at hente de nyeste erfaringer, hvorfor der i hendes ansøgning til det Reiersenske Fond står, for at lære den amerikanske daguerreotypi at kende.⁶ Hun må have virket nogen tid som fotograf i København, inden hun etablerede sig med atelier 1857.⁷ Wilhelmine Meyer annoncerede i aviser i Vejle omkring 1856 og ligeledes Kirstine Faaborg, såvel i Horsens som Vejle. I Grenå annoncerede Louise Kaiser omkring 1859.⁸

Ikke alene er der tale om en hel del kvinder, som tidligt er erhvervsaktive og rejser rundt med fotografi som erhverv, eller bierhverv,

men de fordeler sig ydermere ud over landet rent geografisk.

Af de godt 4.000 fotografer Bjørn Ochsner har med i sin fortegnelse over professionelle fotografer i Danmark i perioden 1840 til 1920, er de 400 kvinder. Fra 1840 til 1900, som også må betegnes som den formative periode for mediet, er der registreret 222 kvinder. Dette, sammenholdt med Ochsners oplysning, at der for eksempel i en by som København fra 1860 og århundredet ud var ca. 80-120 selvstændige fotografer, giver os interessante oplysninger om de kvindelige fotografers antal og dermed også om deres betydning. I samme periode var der 42 kvindelige fotografer, og det vil altså sige, at op mod en tredjedel eller flere af fotograferne var kvinder.

Jeg vil i denne artikel beskrive fire udvalgte kvindelige fotografers historie. Helt bevidst har jeg undladt de bedst kendte, såsom Mary Steen, Julie Laurberg, Franziska Gad eller Anna Knudstrup Andresen. Jeg ønsker at beskrive de kvindelige fotografer som en gruppe og som levende eksempler på kvinders bidrag til kulturhistorien, her specielt fotohistorien, og ikke nødvendigvis diskutere de fotografer, der allerede er anerkendte, eller de der har efterladt sig de mest markante værker. Det har ikke været mit ønske at fremhæve undtagelserne eller belyse den enkeltes enestående position. Min hensigt med dette er at stimulere andre til at gå videre med det her fremdragne datamateriale og supplere min undersøgelse. Det er undersøgelser, der ikke har været gjort tidligere, og de er især vigtige, fordi mange oplysninger om disse tidligt fotograferende kvinder allerede nu er næsten umulige at opdrive.

De fotografer, som her er gjort til genstand

for nærmere omtale, er valgt som repræsentanter for de ovennævnte 222 kvindelige fotografer, fordelt over hele landet. De hører alle til blandt pionererne, og fremstår, gennem deres liv og virke, som kvinder der bevidst valgte fotografien, dels som erhverv, og dels er de med til at befæste fotografien som kunstnerisk udtryk. Det spændende ved dem er deres holdning til det nye medie, og jeg har i mine illustrationsvalg forsøgt at fremdrage de fotografier, som de *ikke* har kunnet ernære sig ved; så at sige de fotografier, de tog mest for deres egen fornøjelse. Derved kan man sige, at de udtrykker deres egen oplevelse ved at have mulighed for at arbejde skabende, og det arbejde det er at forme og udtrykke sig via sit billedsyn.

Ingen af de valgte fotografer har i ord udtrykt, hvad de ønskede at opnå eller følte ved deres arbejde; derfor har jeg valgt de mest talende fotografier, som udtrykker disse ønsker og mål hos kvinderne, som jeg ser dem og læser dem i dag. Som professionelle fotografer ernærede de sig alle som portrætfotografer, den for kvinder mest typiske, men også mindst agtede fotografiske genre. Ét af de kvindelige fotografers bidrag til fotografien, og her særligt portrætfotografien, var en udpræget æstetisk sans. De kvindelige fotografer vidste, med deres baggrund i den borgerlige dannelse, hvordan man kunne sælge skønhed og derved, gennem de rigtige poseringer og arrangementer smigre kunderne, samtidig med at man argumenterede for den eneste sande, naturtro og realistiske gengivelse, som er det fotografiske portræts vandmærke. De kvindelige fotografer kunne, som portrætfotografer, gennem deres flatterende portrætter præsentere folk udfra en mode-
rigtig opfattelse af skønhed – og her særligt den

kvindelige skønhed –. Men samtidig åbnede disse tidlige kvindelige fotografier de store perspektiver for deres medsøstre, idet selvværd og uafhængighed blev omsat i et letfatteligt billedsprog.

De fire fotografere

De omtalte fotografere er Caroline Hammer (28.10.1832-12.1.1915), virksom på Föhr, muligvis senere i Fredensborg. Frederikke Feder-spiel (25.1.1839-sommeren 1913), aktiv som fotograf i Aalborg siden 1876 og til 1909. Amalie (Emma) Claussen (9.11.1859-), fotograf på Ska-gen fra 1890'erne og til sidst Bodil Hauschildt (9.10.1861-24.12.1951), fotograf i Ribe og Aarhus; hun kom i lære i Ribe 1887 og sluttede sit liv som fotograf i samme by 1939.

Caroline Hammer blev født den 28. oktober 1832 i Hulerød. Hun blev født som næstsidste barn i en række af ni. Som datter af den berømte Fritz (Frederik Abel) Hammer (1791-1877), en nationalhelt fra 1807, senere kgl. kurér og distriktskommissær i Hulerød, var hun også barnebarn af den berømte kromand, Johannes Christian Hammer (f. 1751) fra Asminderød, kendt for sin deltagelse som herregårdsskytte i krigen 1807-14. Caroline Hammers mor, Elisabeth Kirstine Lemwich (1794-1849) døde, da Caroline var 17 år. Med den stærke national- og forsvarsånd i familien er det den kendte slægts mandsside, der dominerer slægten Hammers historie og dermed også over Caroline Hammers liv og videre skæbne. Hun er skyggetanten i familien Hammer og på flere måder er familiens indvirken på hendes livsbane blevet afgørende.

På grund af broderen, O.C. Hammer (1822-92), den berømte søofficer og forsvarer af Vesterhavet under træfningerne i Sønderjylland, flyttede familien til den frisiske ø, Föhr, hvor først den nygifte O.C. Hammer slog sig ned i byen Wyck omkring 1852. Her fødtes en række børn, seks i alt i årene 1854-62. Caroline, samt tre andre ugifte søstre, slog sig ned sammen med faderen i en villa ved siden af, i »Villa Idyle«, som O.C. Hammer lod bygge til faderen og søstrene. »Villa Idyle« blev senere omdøbt til »Haus Edel«, men det var i dette hus, Caroline Hammer havde sit atelier.

Det er her på Föhr, Caroline Hammer begynder og lærer (?) at fotografere professionelt, sandsynligvis tilskyndet hertil af øens mange sommergæster og rige bade- og kurliv. Föhr var, siden Christian d. VIII's årlige besøg fra 1842, blevet et fashionabelt badested.

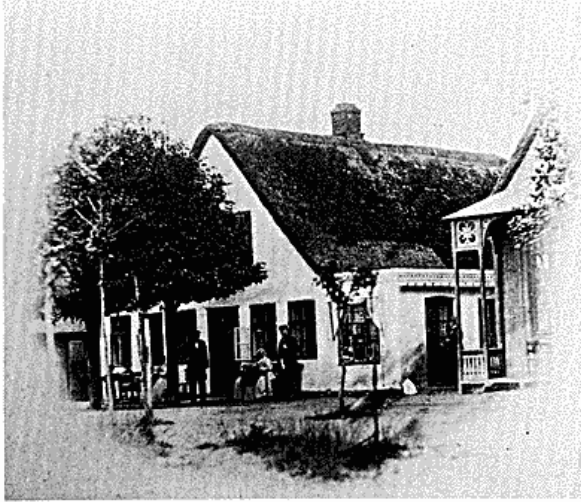
Vi ved ikke, hvornår Caroline Hammer begyndte at fotografere, eller af hvem hun lærte faget, ej heller hvornår hun sluttede sit virke. Mest sandsynligt er det, at dette falder sammen med flytningen fra Föhr i slutningen af 1880'erne. Som den næst yngste i en større søskendeflok har formodentlig de større søskende sørget for, at Caroline Hammer kom ud for at lære, dog sikkert ikke fotografi. På Föhr kom hun i ansættelse hos en fru Rescheness (?) og lærte der blandt andet at sy på »föhringer« vis i byen Goting, der ligger på sydvestkysten af Föhr, kendt for sine oldtidshøje, men ellers uden for lands lov og ret. Det er lidet sandsynligt, at hun her lærte selve håndværket,⁹ men derimod snarere af en omrejsende fotograf i bade- og kurbyen, Wyck. En sådan kan have oplært hende under et sommerbesøg, hvilket var en helt almindelig måde at lære fotografering på dengang.



De tidligste fotografier fra Caroline Hammers hånd er portrætterne af familien, søstrene og broderens børn, særligt nogle fremragende portrætter af niecen, Frederikke Hammer, født den 12. juli 1860, senere gift Kjølse. Frederikke Hammer, som tydeligt var tæt knyttet til sine fastre, er fastholdt i en række karakterfulde portrætter, åbne og tillidsfulde.

Af de bevarede fotografier fra Caroline Hammer er det overraskende at konstatere, at så mange af dem er udendørsoptagelser, ofte af topografisk karakter. Hun fotograferede sine

O.C. Hammers hus på Föhr.
Fot.: *Caroline Hammer*.
Albumin, 13×8,2 (privateje).
Læg mærke til tagverandaen,
som også blev brugt som
udkigspost i krigstider.



Caroline Hammers atelier,
»Villa Idyle«, Föhr, ca. 1863.
Fot.: Caroline Hammer.
Albumin, visitkort (privateje).

nærmeste omgivelser: badestranden ved Wyck, samt de karakteristiske fiskerbåde og fiskere, øens såkaldte fuglekøjer, der blev brugt til fangst af vildænder, eller byen Wyck liggende langs Sandwall og de karakteristiske badevogne, trukket langt ud i det flade vand af heste. Dertil er hun en dygtig portrætfotograf, med blik for personens karakter. Dette ses i flere af portræterne af broderen O.C. Hammer, både det mere officielle fra ridderudnævnelsen i 1864, samt det mere uhøjtidelige i fuldt hvalfanggerudstyr. Kvindeportræterne er dog langt mere utvungne og har en friskhed over sig, der slår igennem også til beskueren i dag.

De mange udendørsoptagelser er faktisk én af de store overraskelser ved at gennemgå Caroline Hammers fotografier. Det er en traditionel opfattelse, at kvinder ikke fotograferede på denne måde og slet ikke i dette omfang på dette tidspunkt. I Caroline Hammers tilfælde kan det skyldes det usædvanligt nære og lukkede miljø

hun færdedes i, samt naturligvis stedets oplagte kvaliteter rent motivmæssigt. I de hidtil skrevne fotohistorier er kvinderne slet ikke nævnt som udendørsfotografer, hvad de naturligvis *også* var, simpelthen fordi fotografien var en udendørs beskæftigelse på grund af de tekniske vanskeligheder og det naturlige lys' altafgørende virkning, motivets ro ved eksponering, etc. Et faktum som på denne tid ofte gør de topografiske optagelser til de bedste dokumentariske og kunstneriske udtryk.

Fotografi var en udendørs beskæftigelse, i modsætning til for eksempel hovedparten af tidens malerkunst. Friluftsmaleriet slog i Norden først igennem omkring 1880, selvom flere malere dyrkede det i studiets form, men ikke beregnet på salg. Kunsten var skilt fra og hævet over naturen. De direkte naturindtryk repræsenterede noget tilfældigt og ufuldkomment, som måtte tilrettelægges for at kunne ophøjes til kunst. Det kunne så fotograferne tage sig af – og naturen er jo i sig selv næsten for skøn og pittoresk til ikke at friste som motiv.

Den traditionelle opfattelse af at de første kvindelige fotografer kun var portrætfotografer må anfægtes, når man betragter de af Caroline Hammer efterladte fotografier. Som alle andre kvinder var Caroline Hammer anbragt i en iagt-tagerposition. Man kan måske ikke sige, at hendes billeder er bedre, men bestemt helt på højde med andres. Men de vidner om hendes syn på og oplevelse af verden, og de taler til os som det

Frederikke Hammer,
g. Kjølsten.
(12.07.1860-10.01.1927).
Fot.: Caroline Hammer, ca.
1872. Albumin, mont. visit-
kort, 9×5,4 (privateje).

manglende led i en dokumentation og om det historiske fundament, som udgøres af »de andre«, de kvindelige iagttagere.

Som dokumentarfotografer har kvinder helt deres egen historie, idet de begynder med deres egen virkelighed, selvportrætter, optagelser af nære familiemedlemmer, disses relationer, husene de bor i, haven, stuerne, udsigten fra stuevinduet, billeder af husdyr, planter etc. Som det også ses i denne artikel, er det et særkende ved de første kvindelige fotografer, som udviskes jo mere kvinderne konkurrerer med mændene på deres betingelser, hvad langt størsteparten af Caroline Hammers kvindelige efterfølgere siden gjorde.

Tilsyneladende flytter O.C. Hammer med sin familie og faderen fra Föhr før Caroline Hammer og hendes tre søstre.

I 1881 melder Caroline Hammer sig ind som én af de første kvinder i *Dansk fotografisk Forening* med adresse på Föhr.¹⁰ I 1891 købte Caroline Hammer en grund og byggede et hus til sig og søstrene i Fredensborg. Intet tyder dog på, at hun var virksom som professionel fotograf i byen. Der eksisterer en række meget private fotografier fra villaen og haven, men de er ikke signeret eller stemplet, og hvis de er, er det med det gamle stempel fra Wyck.¹¹ Det fremgår ikke af kilderne, om Caroline Hammer havde et voldsomt krævende professionelt liv som foto-



graf. Ved efterspørgsler i Fredensborg angående hendes sidste periode dér, fremgår det, at hun ikke var erhvervsdrivende, men levede af sine midler.¹² I modsætning til Frederikke Federspiel, er Caroline Hammer eksponent for en både erhvervsmæssig og kunstnerisk tendens,



Tanernes hus på Föhr, »Villa Idyle«.

Fot.: *Caroline Hammer*, ca. 1872.

Albumin, mont. visitkort, 9×5,4

(Det kgl. Biblioteks Billedsamling).

På billedet ses tante Johanne, »Hanne«, tv.,
dernæst Frederikke Hammer, og på hug,
Caroline Hammer.

Fuglekøje på Föhr.
Fot.: *Caroline Hammer*, u.å.
Albumin, retoucheret.
Visitkort, 9×5,4
(Det kgl. Biblioteks
Billedsamling).



Sandwall, kurbyen Wych's
hovedpromenade.
Fot.: *Caroline Hammer*, u.å.
Albumin,
mont. visitkort, 9×5,4
(Det kgl. Biblioteks
Billedsamling).



som altså kan spores tilbage til fotografiens allertidligste år.

Frederikke Federspiel blev født den 25. januar 1839 i Horsens, som datter af krigsassessor, Niels Otto Federspiel (1792-1845) og Marie Christine Hansen (1806-74). Faderen forflyttedes nogle gange og kom i 1831 til Horsens. To af Frederikke Federspiels søskende fik stor betydning for hende, dels den eneste søster, Sophie Johanne Marie Federspiel (1833-1906), som Frederikke Federspiel boede sammen med fra den tid, hun etablerede sig i Ålborg, 1876, dels broderen, der var læge, Johan Christian Federspiel, der sandsynligvis var den, der hjalp sine søstre økonomisk, da de etablerede sig i huset i Bredegade 8, hvor Frederikke havde sit første atelier; han står som ejer af huset. Frederikke skriver i sin meget lakoniske stil i dagbogen, som hun kaldte *Erindringer og Mærkedage*, påbegyndt i Ålborg 1892: »Ankom til Ålborg den 3. Maj 1876.«¹³ Den 24. juni samme år åbnede hun sit atelier i Bredegade 8, hvor studiet lå på øverste etage, og hvor søsteren havde stueetagen til en lingeriforretning.

Frederikke Federspiel kom fra Hamborg, hvor hun lærte at fotografere. Hun skriver i sin dagbog om dette, igen i den for hende karakteristiske lapidariske stil: »Ankomst til Hamborg for at lære Fotografien, boede hos Onkel og Tante Lewetz.« Tanten var Frederikkens faster, gift anden gang med fotograf Adolph F. Lewetz, som havde flere fotografiske atelierer i Hamborg.¹⁴

Frederikke Federspiel opholdt sig her i godt et år; hun ankom den 3. december 1874, og i hendes beskrivelse af dette ophold, set i forhold til beskrivelsen af resten af hendes virke i

Ålborg som selvstændig fotograf, fremstår tiden i Hamborg som den rene leg, med utallige udflugter, teaterbesøg, dejlige middage, hvor menuerne beskrives i detaljer. Den åbenbare nydelse ved dette liv, lader Frederikke Federspiel ikke skinne igennem senere i dagbogen.

Der er to indlysende forklaringer: hun var blevet næsten tyve år ældre, da erindringerne blev skrevet, og hun blev i 1878 ramt af en alvorlig sygdom, hvor hun hele det følgende år måtte opholde sig på Diakonissestiftelsen (1879-80), afsluttende med en rekreatjonsrejse til Norge, blandt andet med et længere ophold i Modum. Hun skriver, at siden denne sygeperiode har hun levet sammen med søsteren, og at de har ernæret sig gennem Frederikke Federspiels fotografiske forretning. Frederikke Federspiel må have været alvorlig syg; hun skriver tre sider i sin dagbog om dette ophold hos diakonisserne, nævner alle ved navn og skriver om sin store taknemmelighed for deres pleje. At Frederikke Federspiel samtidig ændrede sit livssyn, er vel troligt. I alt fald bliver hendes beskrivelser af udflugter og rejser senere betydeligt mere nøgterne og neddæmpede.

Ankomsten til Ålborg erhvervede Frederikke Federspiel næringsbrev i juli 1876, og hun er dermed den første kvindelige fotograf i Danmark der opnåede dette.¹⁵ Ved åbningen annoncerede hun i aviserne med sine tekniske nyheder medbragt fra Hamborg. Hun var nok ganske klar over den konkurrence, hun ville blive mødt med, og hvor svært det kunne blive at vinde fodfæste i en by, hvor den dygtige fotograf, Heinrich Tønnies var den absolut førende. Men hendes dygtighed og sans for at reklamere for sig selv, og hendes stadige strøm af fotografiske innovationer gjorde hende hurtigt til den

næststørste fotograf i byen. Hun var, ligesom Tønnies, meget hurtig til at tage den nye metode op, de såkaldte tørre plader (tørkollodium processen), der dels gjorde fotografens arbejde nemmere, dels fotografierne bedre og billigere. Ikke alene fik Frederikke Federspiel en stor kundekreds, hun blev hurtigt en søgt mester for unge, der ønskede at komme i lære som fotograf.¹⁶

Frederikke Federspiel meldte sig i juli/august 1883 ind i *Dansk fotografisk Forening* og var også i denne sammenhæng meget aktiv. I hendes arkiv ligger et brev fra fotograf Johannes Petersen,¹⁷ dateret 1885, hvori han takker hende for en række fortrinlige portrætter, »tilsendt vort Album.« Især, skriver Johannes Petersen, vakte børnegruppen stor anerkendelse blandt kollegerne. Frederikke Federspiel har tydeligt nærret et ønske om, at hendes arbejde var kendt også i hovedstaden, og hun deltog da også i mindst to store udstillinger i København, hvor hun rejste over for selv at være tilstede, blandt andet i 1888. I arkivet ligger et brev, hvor hun får afslag på sin ansøgning om at deltage i den store verdensudstilling i Paris. Det vides desværre ikke med hvilke typer af fotografier, hun ønskede at deltage.¹⁸

Et eksempel på de fotografiske nyheder Frederikke Federspiel annoncerede med i dagspressen (1883), var fremstilling og gengivelse af naturligt farvefotografi, det vil sige håndkolorerede fotografier, og i 1899 med den fotografiske nyhed, »Simili Emaillé Smykker«, hvor direkte positiver, optaget med multiplikator kamera, blev indsat i brocher, mancheknapper, slipsenåle eller lignende.¹⁹ Frederikke Federspiel udstillede denne fotografiske nyhed på Industriforeningens Juleudstilling. Hun havde

selv stået for import af de amerikanske maskiner, som var nødvendige til denne fotografiske fabrikation. På udstillingen købte kejserinde Dagmar to emaljebilleder af kongen og dronningen, Christian IX og dronning Louise, indfattet i guld og sølv. Senere modtog hun flere bestillinger på disse emaljesmykkefotografier fra kongehuset, blandt andet fra Dagmars søstre.

I 1898 åbnede Frederikke Federspiel en filial i Nibe, som hun dog solgte igen i 1902. Samme år skriver hun igen summarisk i sin dagbog: »Oplevet 25 Aars Forretningsjubileum. Ikke med det forventede Resultat.« I 1906 åbnede hun dog et nyt atelier i Ålborg, »Atelier Reform«, i Slotsgade 15. Med dette navn havde hun nu taget konsekvensen af sit virke, blandt andet havde hun i 1902 indført elektrisk lys i det nyindrettede atelier i Danmarksgade 7. Som noget helt nyt er atelieret indrettet i stuen, og med magnesiumlyset er fotografen ikke længere afhængig af det naturlige lys. Frederikke Federspiel kan derfor tilbyde sine kunder en behagelig nyhed i forbindelse med julefotograferingen, »for mange vil det være en Behagelighed at kunne blive fotograferet uden at behøve stige himmelhøjt til Vejrs.«²⁰

Som et eksempel på kvindelige fotografers liv og udfoldelsesmuligheder før år 1900, fortæller Frederikke Federspiels eksempel meget om fotografiens fantastisk hurtige udvikling, og hvad det krævede at følge med, også på det tekniske område. Det er helt andre krav, der stilledes til den fotograferende i 1880'erne og 90'erne, end da Caroline Hammer begyndte på Föhr i slutningen af 1850'erne.

Frederikke Federspiel fremstår som en bevidst forretningskvinde, men må også have



Portrætoptagelse, ukendte modeller.

Fot.: *Frederikke Federspiel*, u.å. (ca. 1885)

Albumin, kabinet, 10×14,3.

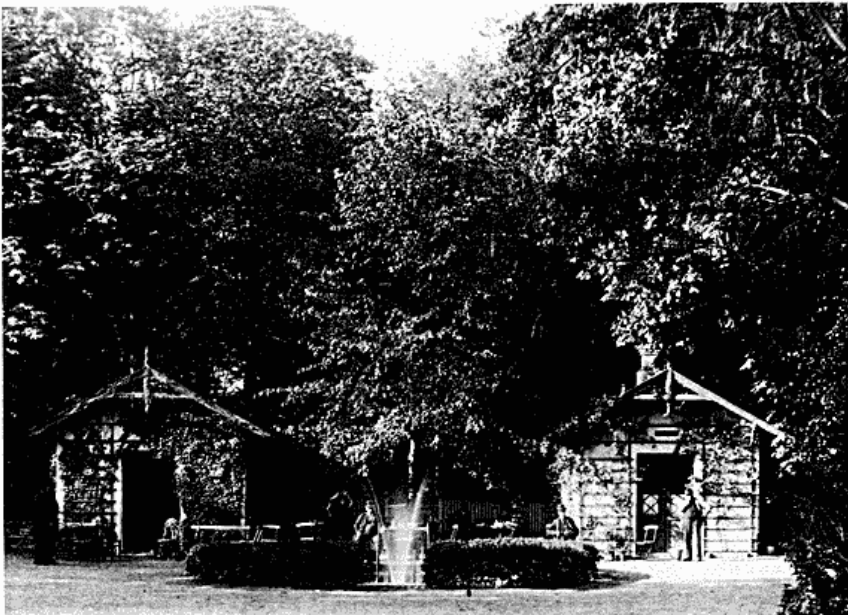
(Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune). Moderen sidder naturligt på gulvet hos børnene, og de teateragtige dekorationer indtager en behagelig, behersket del af billedet.



Frederikke Federspiel i sit nye atelier »Reform«, med en kunde. Fot.: *Frederikke Federspiel*, ca. 1910. Postkort, i ægte fotografi, 10×14,3 (Lokalhistorisk Arkiv for Aalborg Kommune).



Hjuldamp, Ålborg Havn.
Fot.: *Frederikke Federspiel*, u.å.
Kabinet, 10×14,3 (Lokal-
historisk Arkiv for Aalborg
Kommune).



Kilden, udflugtsmål ved
Ålborg.
Fot.: *Frederikke Federspiel*,
1880'erne.
Kabinet, 10×14,3 (Det kgl.
Biblioteks Billedsamling).

moret sig med at introducere og sætte sig ind i alt det nye. Hun behøvede det ikke, kan man sige; men det er klart, at hun siden læretiden i Hamborg har haft svært ved at lade være med at holde sig à jour, eller bedst, synes det at være et hestehoved foran alle andre. Hendes liv og virke former sig gennem denne trang, idet hun derved holder sig i kontakt med omverdenen, hvor hun ellers let kunne være druknet i daglige gøremål i sit atelier i Ålborg. Man kan sige, at hun arbejdede hårdt, men hun gjorde det for at kunne eksperimentere, hovedsageligt med den tekniske side ved fotografien, men dermed uundgåeligt også med det kunstneriske indhold i billederne. Havde hun ikke eksperimenteret så meget, havde hendes opgørelse fra 1902 ved 25 års jubilæet måske været mere tilfredsstillende, hvis det altså kun var pengene, hun sigtede til.

Amalie (Emma) Claussen blev født den 9. november 1859 i et skovridderhjem ved Klosterskoven i Ugilt pr. Hjørring i Vendsyssel. I disse naturskønne, men også ensomme omgivelser, voksede hun op og levede til hun fyldte nitten år. Allerede som barn viste hun anlæg for at tegne og digte. Hun blev sendt til København, hvor hun på Femmers Institut blev uddannet som lærerinde. Senere, omkring midten af 1890'erne, blev hun fotograf; hun valgte i en periode fotografien som udtryksform, en udtryksform der var beslægtet med hendes lyst til at tegne, male og digte.

I en artikel om Skagens fysiognomi af Axel Wessel for tidsskriftet *Spejlet*, beretter Amalie Claussen, for øvrigt under navnet Emma Claussen, at hun afbrød sine lærerstudier og tog til Wien for at lære at male.²¹ Amalie Claussen var, hvad man ville kalde et stærkt religiøst menne-



Skagen, klitter.
Fot.: *Amalie Claussen*, 1902.
(Det kgl. Biblioteks
Billedsamling).



Kabinettsfotografi; damen m. hånd u. kind er bager Petersens Elisabeth, Vesterby, herren tv. Markussen (?) og herren th. Henry (?), bager, d. i Amerika.

Fot.: *Amalie Claussen*, u.å. (Skagen lokalhistoriske Arkiv). Så langt mod nord i landet holder de gamle fotografiske konventioner længe, således benyttes de teatraliske sætstykker stadig af Amalie Claussen, hvilket dog ikke forhindrer personerne i at se nærværende ud.



Kristian Aaby, arrestforvarer, m. sønnerne Johan, Emil, Hans og Jens, samt skibspudlen. Fot.: *Amalie Claussen*, u.å. Kabinet, 14,2×10,2 (Skagen lokalhistoriske Arkiv). Amalie Claussen havde åbenbart også græs på sit ateliergulv; fotografiet er tydeligvis taget udendørs med de bekendte sætstykker som bag- og sidegrund. Bemærk båden th. med »Skagen« påmalet stævnen.

ske, der livet igennem havde anfægtelser og søgte en sikkerhed og autoritet, der kunne give tilværelsen indhold. Allerede som fjortenårig oplevede hun en stor eksistentiel krise, da faderen døde. Hun søgte ud i skoven og læste i biblen for at finde trøst. Hun skrev ved den lejlighed sin første bog, en digtsamling kaldet »Gisninger«. Hun ønskede sig død og var flere gange på vej til selvmord, hvad hun åbent fortalte Axel Wessel i interviewet i *Spejlet*, men hver gang søgte hun til kunsten og reddede sig igennem dens udtryksmuligheder. At hun for en periode blev fotograf, må på samme måde ses som en konsekvens af hendes kriser.

Efter at have etableret sig med atelier i Brønderslev midt i 1890'erne,²² åbnede hun i 1897 et sommeratelier på Skagen. Det lå på Sct. Laurentiivej 67, det vil sige inde i gården, i Thorkild Skarpes gård, hvor hun står opført som boende hos Jens Karsten Petersen.²³ Hun beskriver for *Spejlets* læsere, hvordan hendes forgængers atelier og arbejdsforhold var på stedet: den daværende fotograf havde en ged på græs i sit atelier og først måtte (han) flytte dyret og feje gulvet, når der kom kunder. Dette siger nok mere om, hvor mange kunder en fotograf på Skagen havde og kunne have på denne tid, end om datidens fotografers bierhverv. Men Amalie Claussen fik indrettet et pænt atelier, centralt i byen, hvor hun nu kunne male, digte og fotografere. Det sidste tydeligvis som levevej, men tilsyneladende alligevel moderat, dels på grund af stedets sæsonpræg, dels fordi Amalie Claussen tilsyneladende må have haft en lille formue, hun kunne leve af, uanset hvordan hendes forretning gik. En indikator for hendes beherskede aktivitet som fotograf kan være, at der ikke er bevaret særlig mange fotografier optaget

af hende. Men de, der er, er af fremragende kvalitet, teknisk og kunstnerisk, og viser et originalt billedsyn. De vidner også om hendes fascination af stedet og naturen på Skagen. Om hende ved vi heller ikke, af hvem hun lærte at fotografere, men teknikken har hun behersket, således at hun med kameraet kunne opsøge den natur, der på så mange måder betød alt for hende. Hendes portrætoptagelser er uimponerede og har bevaret en friskhed ved deres ligefremme karakter. På Lokallhistorisk Arkiv på Skagen har man bevaret en arbejdsdagbog fra årene 1915-16, fra den 27. november til den 14. februar, hvoraf det fremgår, at Amalie Claussen havde lange arbejdsdage, ofte fra 8.30 om morgenen til over midnat. Hun lavede alt arbejdet selv, bromidmontering, bromidretouchering, fremkaldelse, atelier- og udendørsfotografering og indramning. Arbejdet er omhyggeligt ført ind i bogen med angivelse af timer og minutter. Desværre har hun ikke knyttet nogle personlige kommentarer til disse dagbogsindførsler, for eksempel hvem hun fotograferede eller andre mere personlige oplevelser forbundet med fotografien.²⁴

Amalie Claussen kan kaldes én af de stille eksistenser i fotohistorien, eller man kan sige, at hun har censureret, hvad en eftertid måtte erfare om hendes virke som fotograf; hun kunne jo absolut godt have valgt at skrive om dette arbejde også. Men vi må nøjes med at se på hendes fotografier, som taler om et friskt, stærkt hjemmehørende syn på beboere og natur på Danmarks nordligste spids.

I bogen *En ny Reformation* fra 1929,²⁵ gengives nogle af Amalie Claussens digte, også nogle af de tidligste, samt et selvportræt, for øvrigt det samme som gengives i *Spejlet*: det viser den ca.

40-årige fotograf. I indledningen til bogen omtales det, at hun som 70-årig har slået sig ned i en villa i Frederikshavn, smukt beliggende ved stranden. Hun havde da stiftet bekendtskab med mange trosretninger, om man kan kalde det sådan, hypnotisme, magnetisme, unitarisme og til sidst spiritisme. Bogen blev udgivet af Psykisk Oplysningsforening i København, og der står i indledningen, at hun var godt fyrré år gammel, altså nogenlunde samtidig med at hun slog sig ned på Skagen som fotograf, da hun kom til klarhed over sit trosstandpunkt.

Bodil Hauschildt blev født den 9. oktober 1861 i Ribe, som datter af købmand Hauschildt i Saltgade. Bodil Hauschildts bedstefar var smed i Ribe, så man kan ikke være i tvivl om Bodil Hauschildts tilhørsforhold til denne by. Hendes far døde som 29-årig, og hendes mor blev da som enke med to små børn asylmoder ved Dronning Louises Børneasyl. Bodil Hauschildt kom i skole i Frk. Guldbergs Institut, og som ung pige var hun en tid lærerinde i Farup Præstegård hos pastor Høgsbro, senere hos en proprietær Tingleff i Vonsild.

Bodil Hauschildt havde hele sit liv tegnet og malet og havde talent. Hun søgte ind til den kvindelige fotograf Mathilde Bruun for at lære faget, og Mathilde Bruun oplærte hende.²⁶ Hun tog imidlertid senere til København, hvor hun kom i lære hos Sophus Juncker-Jensen (1859-1940), der havde etableret sig med atelier i 1888. Ud over en solid fotografisk uddannelse i Danmark, havde Juncker-Jensen, hvem Bodil Hauschildt altid betegnede som »min gode Aand«, været i Paris for at studere fotografi, og Bodil Hauschildt fortæller, at han lærte hende alt, hvad han selv havde lært dér.²⁷ Juncker-Jensen

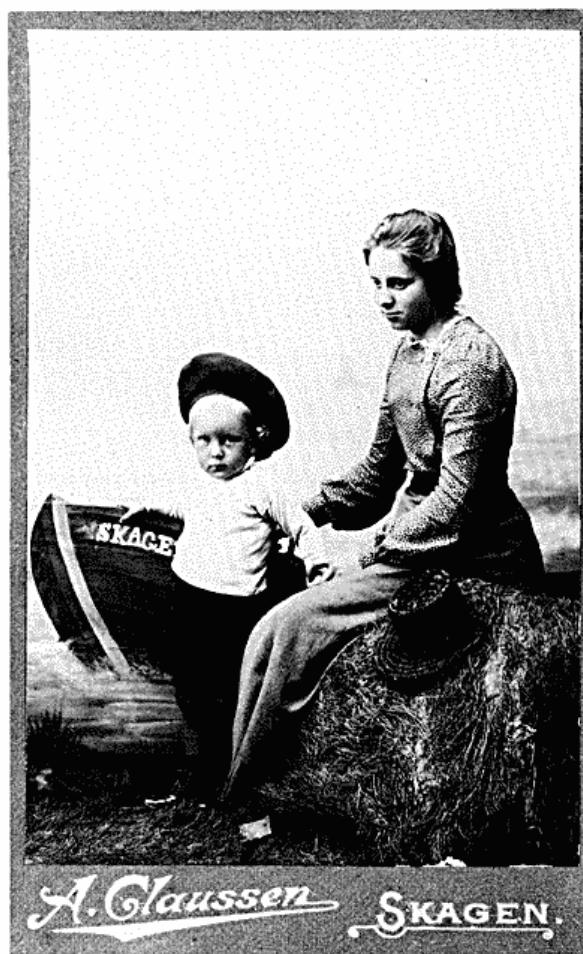
og Bodil Hauschildt havde de samme visioner som fotografer, og havde deres øjne rettet mod den internationale fotografi og mod, hvad der kunne læres.

Bodil Hauschildt overtog Mathilde Bruuns atelier i 1890, Alléen ved Kirkegaarden. Da det blev for lille fik hun et nyt atelier i Dagmarsgade, åbnet ca. 1896. I 1908 tog hun til Århus og kort tid derefter på et længere udlandsophold. Med anbefalinger, og sikkert stærkt tilskyndet dertil af Juncker-Jensen, tog hun til Italien og arbejdede i Rom hos to forskellige fotografer. Dette ophold kom til at sætte sig varige spor i hendes liv og værk. Hun indrettede sit nye hjem og atelier i Dagmarsgade i italiensk paladsstil, omend i beskeden målestok, men huset ligger der den dag i dag med brystværn for oven, som et tårn på Vatikanets mure, og med fint brændte kakler og smukt skårne søjler på facaden. Hun lod de Ribe murermestre udføre dette arbejde efter anvisninger, hun selv havde udarbejdet i Rom.

Udover at arbejde som professionel portrætfotograf opsøgte hun, fotograferede og malede sine yndlingssteder i Ribe og omegn, ofte som en art fællesopgave med den lokale maler Stephan Ussing (1868-1958), en indfødt som hun selv, med hvem hun udvekslede »gode steder«. Bodil Hauschildts optagelser fra det gamle Ribe har en sjælden atmosfære. Hendes stil er umiskendelig, hun bruger ofte utraditionelle vinkler og eksperimenterer med lys og lyskilder, som for eksempel optagelsen fra Triforigalleriet i Ribe Domkirke, juleaften 1907.

Hun var kendt i byen for sine halsbrækkende manøvrer højt til vejrs, hvor forbipasserende måtte holde vejret, medens hun med fare for liv og lemmer tog sine billeder. I 1908 forlod Bodil

Fin Brodersen m. barnepige (?).
Fot.: *Amalie Claussen*, 1902.
Visitkort, 6×9 (privateje).
Et eksempel på hvad mange
fotografer måtte optage, ofte
mange gange dagligt, for at
kunne eksistere. Robåden er
med endnu engang, men pas-
ser ligesom bedre til den lille
»søgut«.



Hauschildt Ribe og tog til Århus, hvor hun fik atelier i Clemensborg, Sct. Clemensstov 10. Ca. 1922 rejste hun tilbage til Ribe, men inden afrejsen ødelagdes størsteparten af hendes gamle Ribe glasplader og fotografier ved en brand. Hun har selv fortalt, at hun havde gennemfotograferet Ribe, og i dag eksisterer der kun godt 2.000 plader efter Bodil Hauschildt. Medarbejderen og fotografen Anna Bøysen, som Bodil Hauschildt havde kendt siden 1912, knyttedes

officielt til atelieret fra ca. 1922. Hun drev Bodil Hauschildts atelier videre fra 1939, men Bodil Hauschildt overvågede alt lige til sin død i 1951, den 24. december.

I et interview fra Bodil Hauschildts 50 årsjubilæum udtaler hun om deres forbilledlige samar-

bejde: »Jeg har jo min højre Haand, Frøken Bojsen, der har arbejdet sammen med mig i 36 Aar (sic!) Vi skilles ikke i dette liv. Hun varetager det meste af det, der hører under Fotografien, hvor vi følger med Tiden, medens jeg nærmest er en Slags Kontorchef og har det huslige Departement under mig.«

Bodil Hauschildt blev i 1904 kgl. hoffotograf, da Christian den IX var i Ribe i forbindelse med genindvielsen af den restaurerede domkirke. Bodil Hauschildt fotograferede blandt andet begivenheden til *Illustreret Tidende*, og ved den lejlighed optog hun også et billede af den kongelige familie i stiftamtmandens have, og det hævdes at være det sidste fotografi, der er taget af Christian IX, der døde 29. januar 1906. Hendes originalaftryk fra denne begivenhed er historiske sjældenheder, idet mange af disse optagelser gik til ved branden i Clemensborg.

På trods af udfærden til Århus, som nok har givet Bodil Hauschildt et sikrere udkomme, særligt efter hendes udnævnelse til kgl. hoffotograf, følte hun sig som »ripenser« og hendes række af skildringer vidner om hendes kærlighed til byen, hvor hun følte sig »saa inderligt Hjemme«.²⁸

Der er en tone af intimitet over hendes fotografier, og hendes egen begejstring for motiverne stråler ud af dem. Hun er den blandt de her udvalgte kvindelige fotografer, der levede godt af sit erhverv samtidig med, at hun forfulgte sit kunstneriske kald og omsatte det i en række personlige optagelser. Det her gengivne portræt af fejekonen, Stine Mut, fortjener at blive fremhævet på grund af dets atmosfære, kombineret med de oplagte dokumentariske kvaliteter.

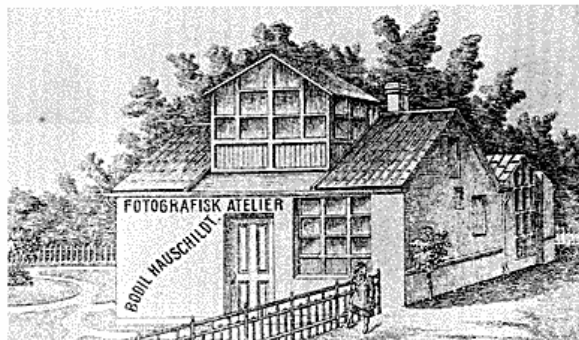
Kvindelige fotografer – En kvindelig fotografi?

Kvinder der fotograferede før år 1900 benyttede det samme formsprog som mænd. Fotografi var et håndværk, der skulle læres, og kvinderne lærte det som regel af mænd. Om de her gennemgæede fotografer ved vi, at Frederikke Federspiel lærte hos sin onkel, og at Bodil Hauschildt lærte hos Mathilde Bruun. En særegen stil er der således ikke forudsætninger for. Men de kvindelige fotografers motiver er anderledes, hvilket illustrationsmaterialet til denne artikel giver et lille indtryk af.

Ligesom de samtidige kvindelige malere, valgte de kvindelige fotografer andre motiver end mændene. Men hvor malerne valgte portrætter og intime figurbilleder, valgte fotograferne at bryde andre billednormer og skabe efter mere frie ambitioner, omend dog stadig inden for havegærdet, billedligt talt. Med et kamera var de kvindelige fotografer friere stillet end de malende kvinder, men samtidig må det tilføjes, at formsprog og billedstil var uhyre norm- og tabubelagt inden for fotografien. Først og fremmest fordi der ikke eksisterede en egentlig fotografuddannelse, og slet ikke på et teoretisk eller kunstnerisk grundlag.

Indtil 1888 var kvinder, som bekendt, forment adgang til Kunstakademiet, men Tegne- og Kunstindustriskolen for Kvinder blev åbnet i januar 1876 af Dansk Kvindesamfund, stiftet 1871, som en art compensation. Selve tanken at kvinder skulle uddanne sig kunstnerisk var utænkelig, ja ukvindelig. En række af Dansk Kvindesamfunds stiftere og trofaste støtter lod sig portrætter hos Julie Laurberg (1856-1925),

Mathilde Bruuns atelier v. kirkegården i Ribe. Litografisk tryk, bagside af visitkort. Det er samme bygning, som Bodil Hauschildt sidder i på s. 89. (Ribe antikvariske Samling, fot.: Munke Atelier, Ribe).



der oprettede sit atelier i København 1895, da kampen endnu stod på, men hvor bevægelsen samtidig havde etableret sig som en nødvendighed.

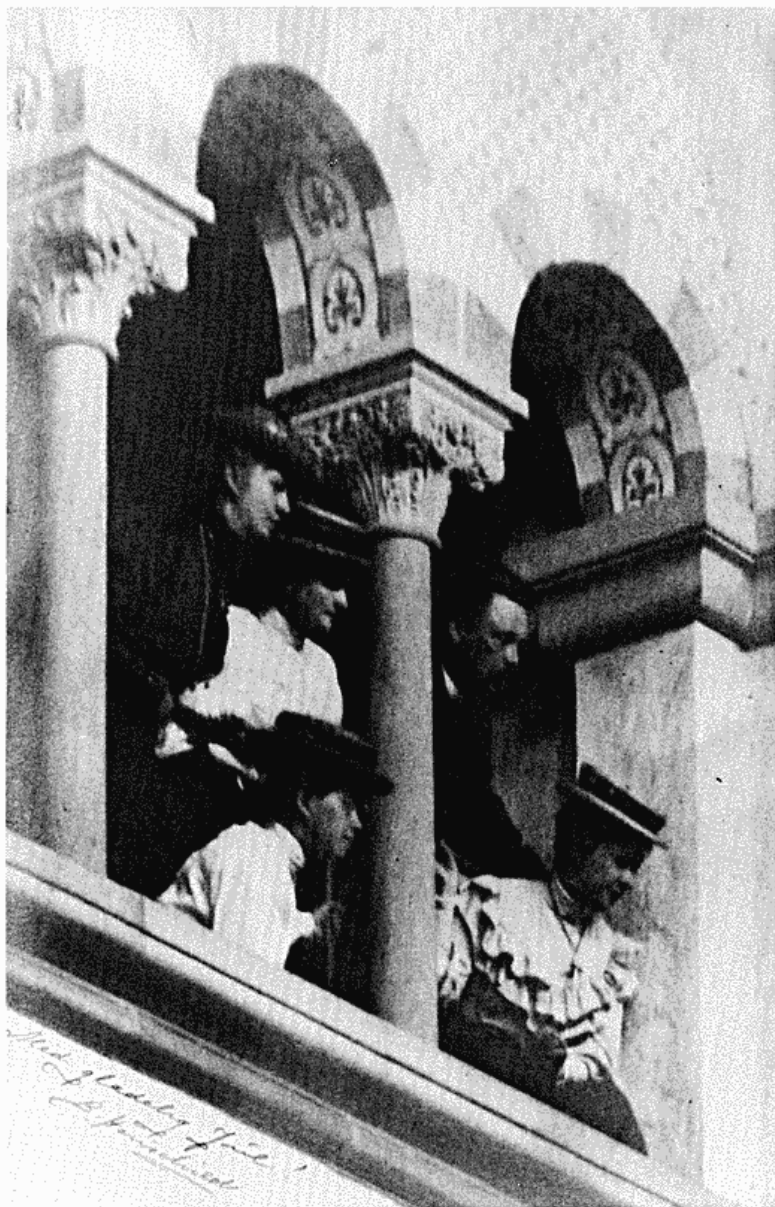
De kvindelige fotografer havde til gengæld mulighed og frihed til at opdyrke en række fortlørlige motiver; de tog billeder af de omgivelser, de havde lige ved hånden. Ved at se på disse billeder isoleret, udvider de vort kendskab til den verden, som var, og den verden, som var kvindens. Fotografierne er formulerede udsagn om kvinders liv, en art tidsdokumenter, som viser, hvordan kvinder oplevede verden omkring sig. Samtidig er de i høj grad vidnesbyrd om kvinders forsøg på at bryde ud af denne kvindeverden, et udtryk for ønsket om at »blive til noget«. De vidner om en vilje til at slå igennem i verden uden for familien, og de var med til at bane vejen for dem, der kom efter.

Under opslagsordet »Women in Photography« kan man læse, at »(...)women photographers seem more likely to involve themselves with work that explores the relation of women's self images vis-a-vis their social roles.«²⁹ Graden af dette engagement veksler og er indivi-

duelt, men ingen kan vel benægte, at kvindens rolle i samfundet i forbløffende grad er ændret, og at fotograferende kvinders billeder, netop omkring den første kvindebevægelses opståen, er et rigt og unikt kildemateriale til kvinders selvforståelse.

Fotografien har givet de udøvende kvinder mulighed for at manifestere sig selvstændigt via et erhverv, der samtidig gav dem mulighed for at udtrykke sig kunstnerisk. Deres rolle i fotohistorien har hidtil været usynlig og dermed er kvindelige fotografers bevidsthed blevet undertrykt, således at hver ny generation af kvindelige fotografer har stået over for de samme opgaver og forhindringer.

Et fotografi af en kvinde, som for eksempel selvportrættet af Bodil Hauschildt i sit nye atelier fra 1890, er ikke blot en gengivelse af denne situation, det antager en symbolsk væren. Det er et fotografi af liv i selvstændighed, med selvbestemmelse, frihed til fordybelse, og »ret til eget værelse.« Det er slående, at et så tyst fotografi med et så dagligdags indhold, alligevel har så stor resonans hundrede år senere.



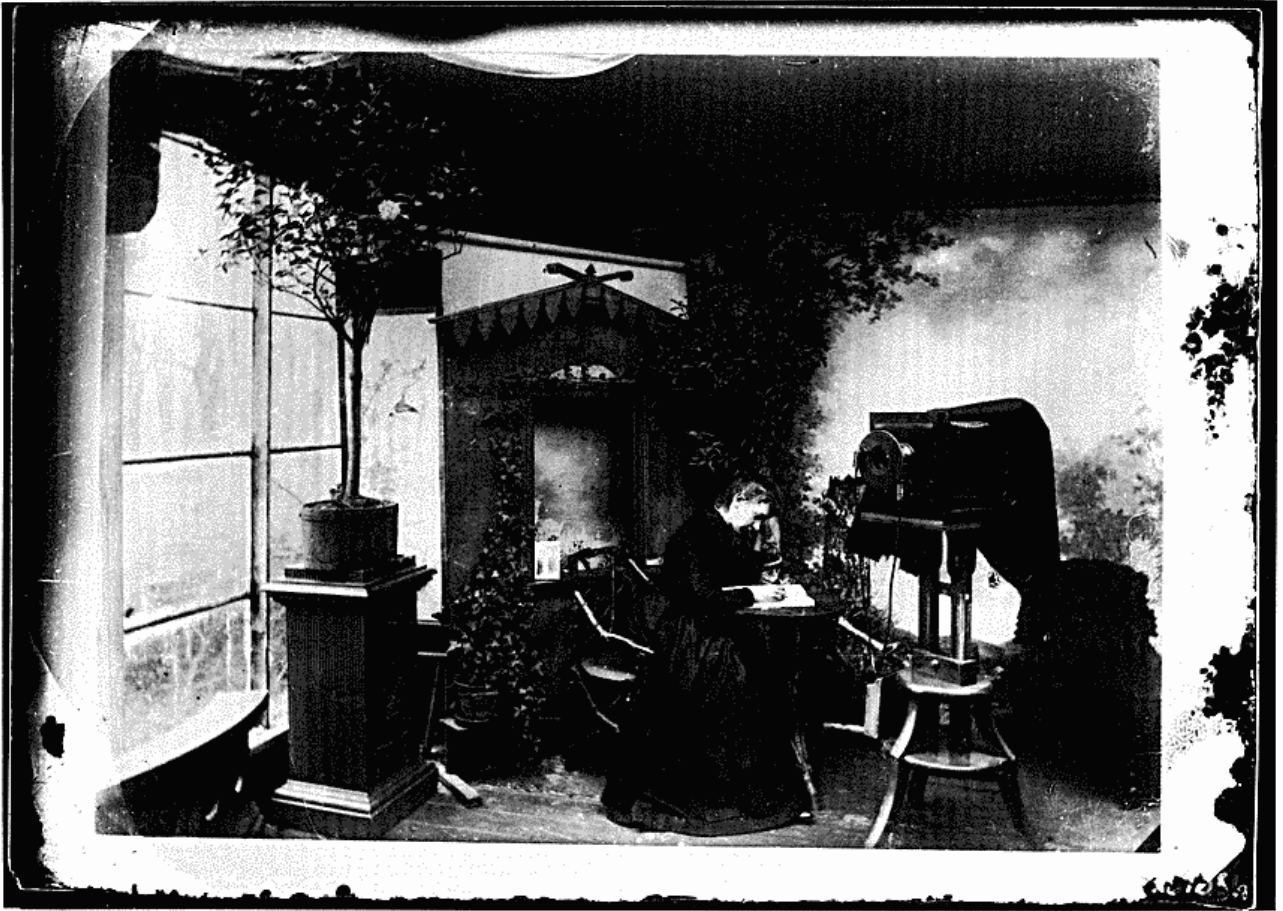
Triforigalleriet, Ribe Domkirke, juleaften 1907.
Fot.: *Bodil Hauschildt*.
Gelatinesølv, mål: 20,6×13.2.
(Ribe antikvariske Samling, fot.: Munke Atelier, Ribe).
Eksempel på Bodil Hauschildts usædvanlige vinkler, og brug af forhåndenværende lyskilder, her de tændte lysekroner i kirken.



Ribe, marskandskab, u.å.
Fot.: *Bodil Hauschildt*,
gelatinesølv, mål: 5,2×16,5.
(Det kgl. Biblioteks Billedsamling).



Gadefejersken, kaldet »Stine Mut«.
Fot.: *Bodil Hauschildt*, u.å.
(Det kgl. Biblioteks Billedsamling, glaspladen opbevares på Ribe lokalhistoriske Arkiv).



Bodil Hauschildt i sit nye atelier,
selvportræt, opt. ca. 1.4.1890.
Samme lokalitet som på s. 85.
Fot.: *Bodil Hauschildt*.
(Ribe lokalhistoriske Arkiv).