

Estetikken i amatørfotografiet. Eit blikk på Ralph L. Wilson sine fotografiske verk.



Ralph L. Wilson: Parti fra Baroniets have, 1929, UBB

Tor Martin Leknes.

Masteroppgåve i kunsthistorie, våren 2011.

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske fag

Humanistisk fakultet, Universitetet i Bergen

Innhaldsliste

Forord:.....	3
KAPITTEL 1: Ingeniør og amatørfotograf	4
1.1 Bakgrunn.....	4
1.2 Teknisk ingeniør og amatørfotograf	5
1.3 Ralph L. Wilson i norsk fotohistorisk forsking	9
1.4 Oppgåva si oppbygging	12
KAPITTEL 2: Wilson-samlinga.....	14
2.1 Wilson-samlinga.....	14
2.2 Bilete frå eit borgarleg liv	15
2.3 Familiebiografien	17
2.4 Den offentlege sfären.....	21
2.5 Den borgarlege amatørfotografen.....	29
KAPITTEL 3: Album	31
3.1 Ralph Wilson som albumredaktør	31
3.2 Reiseminne frå 1922.....	32
3.3 Drøymelandet	35
3.4 Lausrivne minne	38
3.5 Albumets utforming og estetikk	39
3.6 Album som forskingsobjekt	40
3.7 Wilson sitt album sett i lys av Di Bello si forsking	48
3.8 Ei nærlesing av albumet.....	50
KAPITTEL 4: Landskapsfotografen.....	55
4.1 Landskapsfotografiet	55
4.2 Fotografi eller måleri?	56
4.3 I fotspora til dei første landskapsfotografane	60
4.4 Eit nasjonalt prosjekt	62
4.5 Turisme	63
4.6 Jotunheimen som turistdestinasjon og nasjonalsymbol	65
4.7 Frå Ytre Sunnfjord og opp i Jotunheimen	67
4.8 Tilbake til start	72
KAPITTEL 5: Det kunstnariske fotografi	74
5.1 Eit kreativt mangfold	74
5.2 Ein rundtur i Wilson-samlinga	75

5.3	Fotografiet som kunst – frå piktorialisme til modernisme	81
5.4	Wilson og kameraklubbbestetikken.....	86
Til slutt.....		91
Abstract.....		93
Appendiks		94
Figurliste		95
Kjeldeliste		98
Litteraturliste		99
Internettreferansar.....		102

Forord:

Under arbeidet med denne oppgåva har eg motteke hjelp frå mange hald. Det har eg trengt, for alt har ikkje alltid vore like enkelt å gripe tak i. Like fullt har oppgåva sakte men sikkert teke form. Eg er stolt av å ha komme i mål i tide, og det er mange som fortener takk og rosande ord for at eg til slutt har kryssa mållinja!

For det første vil eg rette eit stort takk til Billedsamlinga: konstruktive innspel og blide fjes har møtt meg kvar gong eg har vore hos dykk. Tusen takk for all hjelp med avfotografering av materiale og tips til gode Wilson-bilete! Eg vil også takke Wilson sine barnebarn for at dei stilte opp til eit hyggeleg intervju.

Yngve ved Bergen Kunstmuseum må nemnast for hjelp til statistikk og anna informasjon. Takk til Tove som har hjelpt til med gode innspel og korrekturlesing. Familie og vener må også takkast for positive innspel og oppmuntrande ord undervegs. Ein av dei personane som har vore helt essensielle i denne prosessen er professor Sigrid Lien: Tusen takk skal du ha for ditt engasjement og gode humør, du har inspirert meg til å få dette arbeidet ferdig!

Til Kjersti: Du fortunar alt det beste for at du har helde ut mitt humørsvingande vesen i denne tida. Tusen takk for hjelpa du har gjeve meg gjennom arbeidet.

Bergen, 16. mai, 2011.

Tor Martin Leknes

KAPITTEL 1: Ingeniør og amatørfotograf

1.1 Bakgrunn

Bakgrunnen for denne oppgåva var at eg oppdaga samlinga av fotografi etter Ralph L. Wilson (1872-1951), som kom ifrå Stend i Fana utanfor Bergen. Delar av denne samlinga ligg i dag hjå Billedsamlinga ved Universitetsbiblioteket¹, og tel over 2800 negativ og om lag 3000 positiv. Wilson var ingeniør av yrke, og jobba mellom anna i fleire år som vassverkssjef i Bergen. Ved sidan av jobben var han også opptatt av fotografering, og dette var ei interesse han truleg oppdaga i 1880-åra. Hobbyen kom han til å halde fram med gjennom heile livet, og resulterte i at UBB i dag har moglekeit til å vise bileta fram offentleg. Det slo meg at desse bileta hadde likskap med eit biletmateriale eg arbeidde med i samband med eit tidligare kurs på mi bachelorgrad. Kort fortald gjorde eg meg då kjend med historia om Alfred Stieglitz (1864-1946) og hans fotografi. I arbeidet såg eg nærmere på teoriane han bygde sin praksis rundt, og korleis han jobba for å få fotokunst akseptert inn i kunstinstitusjonen. Arbeidet gav meirsmak og det var spennande å følgje utviklinga fotografiet tok i samband med modernismens gjennombrot i fotokunsten. Møtet med Wilson sine fotografi satt meg på ideen om ei masteravhandling omkring hans produksjon. I tillegg ville det vere spennande å vurdere samlinga opp i mot både nasjonale og internasjonale tendensar i fotohistoria. Etter å ha besøkt UBB og sett igjennom delar av Wilson-samlinga var eg ikkje lenger i tvil. Fotografia vitna om opphavsmannens sans for både veldreidde komposisjonar og augneblinksfotografi. I samlinga finnast eit veldig mangfold av motivkretsar. Han var tydeleg opptatt av å fotografere byen han budde i, for mange av bileta er tatt i Bergen og omegn. Utover dei lokale motiva har han og



Fig. 1. Ralph L. Wilson: *Mig selv sittende* -opt- F. Meltzersgt., udatert. UBB

¹ Eg vil omtale Universitetsbiblioteket si billedsamling som UBB gjennom oppgåva.

fotografert på turar rundt i Noreg, Tyskland og USA. Store delar av samlinga er også prega av familiefotografi, noko som understrekar at han har vore opptatt av å fotografere sine nærmeste. Enkeltvis har fotografia trekk som gjer at dei kan knytast til nokon dominerande tendensar i amatørfotografiet i Wilson si samtid. I tillegg er bileta satt inn i kreative montasjar med tilhøyrande tittel, noko som tydeleggjer at Wilson har jobba med presentasjonsforma til fotografia sine. Før vi ser nærmare på forskingshistorie og oppgåvas gang, lyt vi gjere oss betre kjend med Wilson og personen bak fotografiapparatet.

1.2 Teknisk ingeniør og amatørfotograf

Ralph Lindequist Wilson er i dag mest kjend for jobben han hadde som avdelingssjef for vass - og kloakkvesenet i åra mellom 1909 og 1941. På denne tida utarbeidde han ei rekke system som betra livsstandarden til befolkninga i form av vassforsyningar og kloakkledningar. Han arbeidde som assistent i brann- og vassvesenet frå 1900, før han gjekk i gang som leiar for den nye etaten kommunen oppretta i 1909.² Eg vil skildre noko av det han fekk til gjennom yrkeslivet, men først må vi tilbake til slutten av 1800-talet og sjå litt på oppveksten og utdanninga til Wilson.

Han vart fødd i 1872 og vaks opp på Stend i Fana i ein søskjenflokk på tre brør. Faren, Georg Alexander Wilson (1833 – 1889), var styrar på Stend Jordbrukskule. Mora heitte Emilie Wilson (1842 – 1936) og leia eit agenteur for sal av te på Engen i Bergen sentrum under namnet *Fru Wilsons Thehandel*. Faren til Ralph døydde i ung alder, og det var Emilie som sytte for å få Ralph og dei to brørne hans opp og fram i livet. Ralph var eldstemann i søskenflokkon, og etter skulegang på Hambro skole reiste han til Flushing, New York i 1891 for å ta meir utdanning. Han var då blitt 19 år gammal, og før denne turen hadde han allereie hatt arbeid som ingeniør ved bygginga av Nesttun – Os-bana.³ I tillegg til skulegangen i USA, fekk han også delta som konstruktør i førebuinga til Verdsutstillinga i Chicago som vart avvikla i 1893. Same året returnerte Wilson til Bergen, og arbeidde nokre år ved ulike veg - og bruanelegg, før han altså tok til i kommunen frå 1900. På dette tidspunktet var han allereie godt i gang med å dyrke fotograferingshobbyen sin. Om vi tek i betraktning det Susanne

² Martin Byrkjeland og Morten Hammersborg: *Byens skjulte årer – Vann og avløp i Bergen gjennom 150 år*. Bergen: Bergen Kommune. 2005, s. 156.

³ Bana sto ferdig i 1894, men bana var vedteke i Stortinget 2. februar, 1891.
http://www.ssb.no/ukens_statistikk/utg/9918/12.shtml

Bonge skriv i sitt fotografregister, byrja han å fotografera i 1895.⁴ Då kan det også tenkast at fotografering var noko han verkeleg fekk opp auga for medan han var i USA mellom 1891 og 1893. Det er slett ikkje usannsynleg at han hadde med kamerautstyr heim etter opphaldet der.⁵ Men UBB har identifisert eit negativ frå 1880-åra som viser Stend Jordbrukskule. Av dette kan ein fastslå at Wilson med sikkerheit kjende til fotografering allereie i tenåra. I USA fekk han moglegheit til å lære å spele piano, og dette kom han til å halde fram med resten av livet. Wilson tilhøyrde ikkje noko trussamfunn, noko som kan tyde på at han tenkte fritt i samband med religiøse spørsmål.⁶ Dette var ei moderne innstilling sett i forhold til samtida, og som vi skal sjå utover i oppgåva har Wilson vore ein utprega modernist på fleire vis.

I laupet av dei første åra av 1900-talet gifta han seg med Emma Gørbitz-Johnsen (1876 – 1959), og vart far til Edna og Alexander. Medan borna var små, fekk han i 1907 stipend for å ta meir utdanning. Han reiste då til München der han besøkte forskjellige demningar, og såg på konstruksjonsteknikkar.



Fig. 2. Ralph L. Wilson: München – Stipendiereisen, 1907, UBB

På denne turen hadde han med seg kameraet, og UBB har ein del negativ som dokumenterer denne turen. På biletet ser vi Ralph Wilson sjølv med kameraveska på skuldra (fig. 2). Etter München-opphaldet var hans tekniske utdanning fullført og han var ferdig utdanna teknisk ingeniør.

Då han satt i gang som avdelingssjef for vass- og kloakkvesenet, hadde han samstundes ansvar for å legge til rette for fleire gravplassar i Bergen. I den samanhengen stod han mellom anna bak designen på Solheim Kyrkjegard. Han hadde store planar for utvikling av vass- og kloakksistema i byen, og då han tiltredde stillinga

⁴ Susanne Bonge: *Eldre norske fotografer: fotografer og amatørfotografer i Norge fram til 1920*. Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen. 1980, s. 428.

⁵ Desse opplysningane har kome fram etter intervju og samtalar med etterkomarane.

⁶ Folketellinga i 1910 bekreftar at Wilson ikkje var medlem av noko trussamfunn:
<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036708011220/>

si i 1909 hadde han allereie prosjektert vassforsyning til eit mogleg sjukehus på Haukeland.⁷ Som del av den nye stillinga kunne familien etter kvart flytte inn i ein embetsbustad på Møhlenpris, i nærleiken av husmorskulen som låg der. Her hadde dei stor plass, med hage som strakk seg ned mot Puddefjorden. Denne bustaden hadde familien helt til Wilson gjekk av med pensjon i 1941. Wilson sitt arbeid kom raskt til å sette sitt preg på byen. Eit kjennemerke er dei mange grøne brannhydrantane som står i ei rekke gater, og desse vart konstruert av Wilson i 1913. Hydrantane fekk namnet *Brann*, og utmerka seg samanlikna med hydrantar i andre byar gjennom særskilt design og fargeval (fig. 3).⁸



Fig. 3. Hydranten Brann (foto: Tor Martin Leknes, 2011)

Byen gjekk gjennom ei tid med stor forandring på slutten av 1800-talet og starten av 1900-talet. Dette var ikkje spesielt for Bergen åleine; byane rundt omkring i verda vart moderniserte som ledd av innovasjonar innan både industri og vitskap. Ein av byane som vaks fortast på denne tida var New York. I 1916 reiste Wilson til USA for andre gong, og i Bergen byarkiv kan ein lese ”beretning om ingeniør Wilsons reise til Amerika 11. oktober til 18.desember 1916”⁹. Denne turen hadde fleire årsaker. Same året var det ein større bybrann i Bergen og ein trengde utstyr til å byggje opp att dei skadde områda. Dessutan var turen ein god moglegheit til å sjå nærare på korleis vass- og kloakksystema var konstruert i ein av verdas største byar. I New York studerte han sanitære forhold og fekk sjå korleis

hamnevesen, vegvesen og elektrisitetsverk fungerte. På denne turen handla Wilson også inn ein heil del nytt utstyr og hjelpemiddel til kommunen. Både lastebil og gravemaskin vart med tilbake til Bergen. Samstundes var Wilson svært opptatt av det han såg i USA, og beit seg

⁷ Byrkjeland og Hammersborg, 2005, op.cit., s. 155. Dei fortel mellom anna at Wilson i 1901 hadde idear som blei tekne opp i 1920- og 1930-åra, blant anna eit trykkbasseng på Ravneberget.

⁸ Byrkjeland og Hammerborg, 2005, op.cit. s. 141

⁹ R. Wilsons reiseberetning 1916. Bergen Vann- og kloakkvæsens arkiv. Bergen byarkiv. BBA – 1673 Ga 57.

merke i dei minste ting. Til dømes kjøpte han inn eit kvantum spadar fordi han meinte dei var overlegne dei norske;

Amerikanerne har næsten gjort fremstilling av spader til en vitenskap [...] Det paastaaes av fabrikanterne, at de bedste amerikanske spader varer tre ganger saa länge som de almindelige vi kjøper i Norge. Selv om de spader, som er bestilt, er dyrere i indkjøp end de spader vi hittil har kjøpt, vil den nye sorts holdbarhet muligens berettige merutlægget.
Forsøk og erfaring vil godtgjøre dette.¹⁰

I tillegg til at brannen i Bergen hadde øydelagt mykje, måtte ein også konstruere eit nytt system for gass, vatn og elektrisitet i jorda under dei nye gatene som skulle byggjast. I New York fekk Wilson sjå felleskanalar for slike leidningar, og tilbake i Bergen satt han opp skisser for korleis det kunne gjerast her. Desse forslaga vart ikkje følgt, og slike samlegrøfter har først vorte vanlege dei seinare år.¹¹

Ved Lille Lungegårdsvann hadde kommunen lenge problem med skjemmande lukt på grunn av utslepp av kloakk. Dette var berre eit døme på problema ein hadde av denne sorten, for byen sakna eit moderne system for kloakken i sentrum. Kommunen vurderte til dømes å fylle att Lille Lungegårdsvann, men i 1914 vart det vedteke at vatnet skulle behaldast i sentrum av byen med tilhøyrande bypark til. Då måtte forureininga ta slutt, og i 1915 la Wilson fram planar for korleis dette kunne gjerast. Noko av det som var essensielt å få på plass var ein pumpestasjon, og slike fekk Wilson anledning til å studere på New York-turen. Det tok tid å få pumpestasjonen på plass, og sjølv om utstyret var bestilt inn frå Drammen og vart levert i 1922, blei det liggende på eit lager til 1928 før det kom i bruk.¹² I 1928 vart Landsutstillinga avvikla på Festplassen, og difor måtte Lille Lungegårdsvann gjerast fritt for kloakkutslepp og skjemmande lukt. Pumpestasjonane som vart satt i drift i 1928 vart først bytta ut i februar 2010.¹³ Desse historiene frå Wilson si karriere i vass- og kloakkvesenet er eit lite utsnitt av det han fekk til gjennom arbeidslivet sitt. Han står fram som moderne og framsynt, og som ein som har vore med på å sette preg på byen.

Då han gjekk av med pensjon i 1941, flytta han og Emma frå embetsbustaden på Møhlenpris til Langhaugen der dottera sin familie var busett. Her dyrka han hobbyane sine vidare, medan han også arbeidde med planlegging av fleire lokale vassverk. Ein av Wilson sine største interesser var matematikk, og på sine eldre dagar fullførte han eit tobindsverk om

¹⁰ Bergen byarkiv. BBA – 1673 Ga 57.

¹¹ Byrkjeland og Hammersborg, 2005, op.cit., s. 135.

¹² Ibid, s. 185. Økonomiske problem i mellomkrigstida gjorde at kommunen sleit med å få planane realiserte

¹³ <https://www.bergen.kommune.no/omkommunen/avdelinger/vannog-avlopsetaten/article-49108>

analytisk geometri.¹⁴ Kunnskapen hans om matematikk gjorde at han blei brukt i sensorarbeid for Bergens tekniske skule. Interessa for fotografi og piano heldt han også fram med til han døydde i 1951.

1.3 Ralph L. Wilson i norsk fotohistorisk forsking

Den norske fotohistoria har i dei seinare år vore gjenstand for auka forsking og merksemd. Starten på det heile kom på slutten av 1960-talet med eit oversiktsverk over fotografar ifrå Bergen, skrive av bibliotekar ved Bergen Offentlige Bibliotek, Ragna Sollied. Denne oversikta danna fundamentet til utgjevinga *Eldre norske fotografer*, eit utvida nasjonalt register som vart utarbeidd av Susanne Bonge. I dette registeret finst ein kortare presentasjon av Wilson, i tillegg til litt informasjon om fotograferinga hans. Ein skal merke seg at Bonge nemner Wilson som ein av dei første her til lands som tok i bruk fargefilm.¹⁵

Dei siste ti åra har gjeve to oversiktsverk over norsk fotografihistorie. Roger Erlandsen lanserte *Pas nu paa! : Nu tar jeg fra Hullet!* tilbake i 2000. Denne boka tek føre seg norske fotografi frå 1839 og fram til 1940. Erlandsen nemner ikkje Wilson spesifikt, men har eit eige kapittel tilteikna amatørfotografane. Kapitlet er med på å teikne eit bilet av miljøet Wilson bevega seg i. Erlandsen peikar på at auka tilgang til utstyr og billegare kamera var noko av grunnen til at talet på amatørfotografar steig på starten av 1900-talet. I tillegg viser han korleis dei meir ambisiøse amatørane slo seg saman i kameraklubbar rundt i landet, noko som i 1927 resulterte i den landsomfattande foreininga *Norsk selskap for Fotografi*. Forfattaren nemner amatørane som ambisiøse og dyktige, samtidig som dei hadde vidstrakt kjennskap til internasjonale strømmingar. Dessutan påpeiker han at fleire av dei hadde fotografi utstilt i andre land.¹⁶

Sidan Erlandsen si bok har Peter Larsen og Sigrid Lien gjeve ut ei samla framstilling av fotografiets si historie i Norge. Utgjevinga fann stad i 2007 under namnet *Norsk fotohistorie: Frå daguerreotypi til digitalisering*. I denne boka vert Wilson skildra som ein framståande amatør som tilhøyrde det aktive amatørfotografmiljøet i Bergen. Han vert satt i

¹⁴ Morgenavisen, 26. september 1951.

¹⁵ Bonge, 1980, op.cit., s. 428.

¹⁶ Roger Erlandsen: *Pas nu paa! : Nu tar jeg fra Hullet*. Våle: Inter-View I samarbeid med Norsk fotografforbund. 2000, s. 294

samanheng med estetikken som råda i kameraklubbane, samstundes som det vert teke opp ulike grunnar til at denne estetikken vart utvikla vidare i løpet av 1920- og 30-åra.¹⁷ Denne utviklinga vert også teken opp i Tone Svinningens si hovudoppgåve *Forenkler vi våre motiver for meget: synet på fotografi i Oslo Kamera Klubb 1921-40*. Svinningen gjev her eit innblikk i diskusjonane rundt fotografi som tok stad i desse 19 åra. Diskusjonane kunne gjerne handle om korleis ein skulle ta stilling til nye tilnærmingar til det fotografiske uttrykket. Wilhelm Piro (1909 – 2003) tok til dømes med seg impulsar ifrå tysk fotografi heim til Noreg, og i Svinningen si oppgåve får vi kjennskap til debatten som oppsto i kameraklubben når Piro utlyste ein konkurranse om å fotografere tre fyrstikker.¹⁸ For mange av medlemmane var slike motiv stikk i strid med det dei såg på som gode fotografi. Diskusjonane vi kan lese om i *Norsk Fotohistorie* og i Svinningen si hovudoppgåve, får fram korleis fotografene på 1920- og 30-talet stilte seg i forhold til nye impulsar frå utlandet.

Etnologen Oddlaug Reiakvam si doktorgradsavhandling *Billedrøyndom – røyndomsbilde* rettar fokus mot biletarkiv frå fotografene Knut Knudsen (1832 – 1915), Olai Fauske (1887 – 1943) og Lauritz Bekker Larsen (1877 – 1964). Som innfallsvinklar nyttar ho fotografiet si rolle som dokumentasjon og som kulturelt fenomen i Noreg mot slutten av 1800-talet. Reiakvam har teke Knudsen som skildrar av det nasjonale folkelivet som utgangspunkt. Som parallell til dette brukar ho Fauske sine fotografi til å beskrive det regionale og det lokale. Gjennom amatørfotografen Bekker Larsen viser Reiakvam korleis hans biletmateriale skildrar den borgarlege kulturens familieliv.¹⁹ Ser ein Bekker Larsen i samanheng med Wilson dukkar det opp ein del parallellear. Vi veit at begge var amatørfotografar, og at materialet deira kan daterast frå slutten av 1800-talet og fram på 1900-talet. I Wilson-samlinga er fotografen sin familie representert i mange av motiva, og det er ikkje berre gjennom personlege portrett vi møter dei. Gjennom leik og moro, i heimen, eller ute på tur vert vi betre kjende med familien. Slik ser vi at Wilson sine fotografi har fleire av dei trekka Reiakvam finn i Bekker Larsen sine familiebilete.

To avhandlingar som rettar større fokus mot fotografi som kunstobjekt er skrivne av Eva Klerck Gange og Johanne Seines Svendsen. Begge handlar om fotografar som var aktive i Wilson si samtid. Kunstmålfotografen John Olav Riise (1885 – 1978) er tema i Gange si

¹⁷ Peter Larsen og Sigrid Lien: *Norsk Fotohistorie : Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget. 2007, s. 192

¹⁸ Tone Svinningen: *Forenkler vi våre motiver for meget? Synet på fotografi i Oslo Kamera Klubb 1921 – 40*. Oslo: Norsk fotohistorisk foreining. 2002, s. 91

¹⁹ Oddlaug Reiakvam: *Bilderøyndom – Røyndomsbilde: Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Samlaget. 1997, s. 169

hovudoppgåve.²⁰ Hennar prosjekt tek sikte på å gjere greie for korleis dei sosiale og kulturelle forholda rundt John Olav Riise på 1920-talet påverka hans formspråk i fotografiet. Med denne bakgrunnen gjer ho ei vurdering av hans særstilling som fotograf i Noreg på denne tida. Gange viser til at Riise nytta inspirasjon ifrå kubisme og surrealisme i sine fotografi, noko som gjer at han står fram som ein av dei med mest særeige formspråk i den norske fotokunsten frå denne perioden. Samstundes brukte han teknikkar som hadde røter i piktorialismen for å utforme bileta. Piktorialisme er nærare tatt opp i Johanne Seines Svendsen masteravhandling om Robert Collett (1842 – 1913) si biletksamling.²¹ Svendsen plasserer Collett sin produksjon inn ein i samtidig kulturell kontekst, der vi mellom anna får kjennskap til kvifor piktorialisme hadde sterk appell til amatørfotografane. Collett var mest aktiv i 1890-åra, og fotograferte mykje i samband med sitt yrke som zoolog. Samstundes diskuterar Svendsen tolkingsmessige problemstillingar som dukkar opp i forhold til vår tids oppfatning av denne typen eldre biletmateriale.

Preus Museum, Noregs nasjonale museum for fotografi, har stått bak fleire publikasjonstekstar i forbindelse med sine utstillingar. I sitt katalogforord til utstillinga *Det maleriske fotografiet*²² tek Øivind Storm Bjerke opp teoriar om det maleriske fotografi, og gjev eit lite tilbakeblikk på diskusjonane om fotografiet som kunst rundt slutten av 1800-tallet og starten på 1900-tallet.²³ Dette har relevans for ei forståing av mitt materiale, sjølv om det skal understrekast at denne teksten primært fokuserer på internasjonale kunstfotografi. Preus Museum har også stått bak katalogen *Kunst eller Kitsch?*, som er utgjeven i samband med piktorialisme-utstillinga som vart avvikla ved museet hausten 2010. Her finnast både nasjonale og internasjonale fotografar representert, mellom anna fotografi frå norske fotografar som var aktive i Wilson si samtid.²⁴ Boka Nasjonalbiblioteket gav ut saman med Preus Museum i 2008 bør også nemnast. Tittelen lyder *80 millioner bilder : norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*, og publikasjonen var ein del av eit utstillingssamarbeid mellom dei to institusjonane. I denne boka finnast også nokre fotografi frå Wilson, samt ein kort omtale der bileta vert skildra som morosame døme på fotografi frå mellomkrigstida.²⁵

²⁰ Eva Klerck Gange: *John Riise: En idehistorisk vurdering*. Oslo: [E.K. Gange]. 1992

²¹ Johanne Seines Svendsen: *Fotografen Robert Collett*. Oslo: Norsk fotohistorisk forening. 2007.

²² Utstillinga var presentert i Norsk museum for fotografi - Preus fotomuseum i 2000.

²³ Øivind Storm Bjerke: *Det maleriske fotografiet: Kunstnerisk fotografi ved inngangen til det tyvenede århundre*. Horten: Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum. 2000.

²⁴ Holm-Johnsen, Gold og Strand: *Kunst eller Kitsch? Piktorialisme i Preus Museums samling*. Horten: Preus Museum. 2010

²⁵ Jonas Ekeberg og Harald Østgaard: *80 millioner bilder : norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*. Oslo: Forl. Press. 2008

Fotografi frå Wilson er representert i nokre bilethistorier frå Bergen, og i tillegg i eit utval lokalhistoriske bøker. Av dei som kan nemnast er *Fra de gamle gater*, *En bok om det gamle Bergen* og *En bok om Bergen i mellomkrigstiden*. I desse publikasjonane er det Wilson sine byfotografi som vert nytta. Det gjeld også Gustav Brosing sine Bergensbøker, som presenterer eit rikt biletmateriale frå gatene rundt i byen.

Til slutt bør det nemnast at det i tillegg til UBB, finst ytterlegare to institusjonar som oppbevarar negativ frå Wilson. Kunstmuseum – og kritikar Robert Meyer har negativ frå Wilson i samlinga som Nasjonalmuseet i dag oppbevarar. Meyer si samling har fokus på norsk og nordisk fotografi i frå tida ein starta å fotografere og fram til 1990-talet.²⁶ Elles opplyser også Nasjonalbiblioteket om negativ frå Wilson hos Sandefjordsmuseenes fotosamling.²⁷

1.4 Oppgåva si oppbygging

Vi ser at forskinga rundt norsk fotohistorie jamleg har fått nye tilskot. Oversiktsverka gjev eit sterkt fundament å støtte seg til i arbeidet med å plassere ny forsking i dette landskapet. I dei akademiske avhandlingane ser vi at fleire innfallsvinklar er tekne, der materialet vert presentert gjennom ulike vitskaplege perspektiv. Eit nærmare kjennskap med samlinga etter Wilson, vil bidra til ei sterkare forståing av tendensane innanfor den tidlege amatørfotografiske praksisen i Noreg. Samlingas storleik er såpass omfattande at eg teke eit utval emne som skal presenterast over dei neste fire kapitla. Desse emna meiner eg kan gje oss eit riktig bilet av både samlinga og fotografen.

I andre kapittel vil eg presentere Ralph L. Wilson som fotograf gjennom å skildre delar av samlinga slik vi kan sjå den i dag hos UBB. Gjennom kapitlet vel eg å sjå fotografia gjennom eit kulturanalytisk perspektiv. Samstundes som vi får kjennskap til korleis Wilson nytta kameraet sitt, vil vi også få ei forståing av desse bileta sin funksjon og konteksten for fotograferingshobbyen til Wilson.

²⁶ Robert Meyers samling:
http://www.nb.no/pm/samling.php?title_id=954&tittel=&navn=&m_saml=&kjonn=&eiernavn=&stikkord=&year_from=&year_to=&stedsnavn=&genre_code=&country_code=&fylke_code=&startid=

²⁷ Sandefjordsmuseenes fotosamling:
http://www.nb.no/pm/samling.php?title_id=1040&tittel=%wilson&navn=&m_saml=&kjonn=&eiernavn=&stikkord=&year_from=&year_to=&stedsnavn=&genre_code=&country_code=&fylke_code=&startid=0

Kapittel 3 handlar om album. Samlinga har eit dusin av desse, og eg vel å ta utgangspunkt i eit spesifikt album og gjev dette nærmare presentasjon. Album som tema opnar også for spennande diskusjonar, for album har ofte blitt marginalisert i fotohistorieskrivinga. Difor vil eg presentere ein teoretisk - og forskingshistorisk del, som eg mot slutten relaterer til min eigen gjennomgang av Wilson sitt album.

Avhandlinga sitt fjerde kapittel rettar fokus mot landskapsfotografi. Dette er ein sjanger som har vore av høg interesse for fotografen, og gjennom kapitlet vil eg vurdere han opp i mot landskapstradisjonen i måleriet og fotografiet. Dessutan vil eg hevde at Wilson sine landskapsfotografi også kan vurderast på bakgrunn av nasjonsbygging og turisme.

Gjennom utvalet av positiv finst det ei rekke som er presentert i forskjellige former for montasje. I nokre av desse er røyndomskarakteren til fotografia dempa, noko som gjer at dei liknar meir på måleri enn fotografi. I det femte og siste kapitlet vil eg rette fokus mot samlinga sine kunstfotografi. Dette gjer eg ved å presentere døme som vert satt i sammenheng med ulike estetiske strømmingar i fotografiet i Wilson si samtid. Mot slutten vil eg vurdere hans bilete i forhold til den norske kameraklubbestetikken.

KAPITTEL 2: Wilson-samlinga

2.1 Wilson-samlinga

I 1967 overrekte Kulturhistorisk selskap i Bergen ei samling på rundt 10.000 fotografi til UBB. Det gjennomgåande temaet i denne samlinga var Bergen og livet i gatene her, og mannen som sto bak innsamlinga heitte Gustav Brosing (1908-1966). Han hadde sjølv fotografert, mest på 1950-og 60 talet, men i samlinga fanst det også biletet frå Bergen som kan daterast tilbake til dei første åra det vart fotografert i byen. I sine eigne fotografi hadde Brosing teke biletet av kvart einaste smug i byen, men utover dette var han opptatt av all form for fotografering som hadde blitt gjort i Bergen. Difor samla han på både eldre og nyare negativ, og i samlinga hans fanst det negativ frå Ralph L. Wilson.

Wilson sine to born, Edna og Alexander, var med på å identifisere denne delen av Brosingsamlinga i 1975. I 2005 overtok UBB fleire negativ, album, mapper og innramma fotografi. Dette partiet kom frå Fylkesarkivet, og vart overteke av UBB i samråd med etterkomarane til Wilson. Dette gjer at talet på tilgjengelege negativ etter Wilson ligg på 2.808, medan antall positiv tel 3.063. UBB har lagt ut delar av negativsamlinga på sine internetsider, og biletet er også katalogiserte. Positivsamlinga etter Wilson er derimot ikkje digitaliserte i sin heilskap, og når ein blar gjennom dei vil ein oppdage at fleire kopiar av same negativ kan førekommme. I tillegg er det fotografi i fleire av albuma som er tekne av andre, mellom anna av broren Truls Wiel Wilson (1886 – 1959) som også var ein dedisert amatørfotograf.²⁸ Vidare finst det eldre studiofotografi av Wilson sine foreldre. Desse har stempel og innskrift frå studioet som tok biletet. Nokre av desse gamle portretta er produserte som postkort, medan andre er kopiert i større format. Utvalet av positiv i samlinga ber preg av å vere personlege familieminne. Fleire av albuma er satt saman av Ralph L. Wilson sjølv med tilhøyrande tekst og tittel til biletet. Samstundes finst det album med tekst og opplysning til biletet som er skrivne av borna til Wilson. I desse får vi mellom anna kjennskap til personar på biletet, tid og stad. Fotografia som ikkje er innlimte i album, har ofte denne informasjonen på baksida av motivet. Noko av materialet har inga datering, og dei lause tidfestingane som er gjort har blitt utført på grunnlag av detaljar i biletet som arkitektur, klesemotar og

²⁸ Alle kopiar frå same negativ er tekne med i oppteljinga. Fotografi som ikkje er tekne av Ralph L. Wilson er utelatt frå oppteljinga

framkomstmiddel. Den delen av samlinga som er enklare å tidfeste er den der familiemedlemmar er representerte i motiva. Hovuddelen av samlinga består av fotografi som er teke i frå 1890 og framover til slutten av 1940-talet.

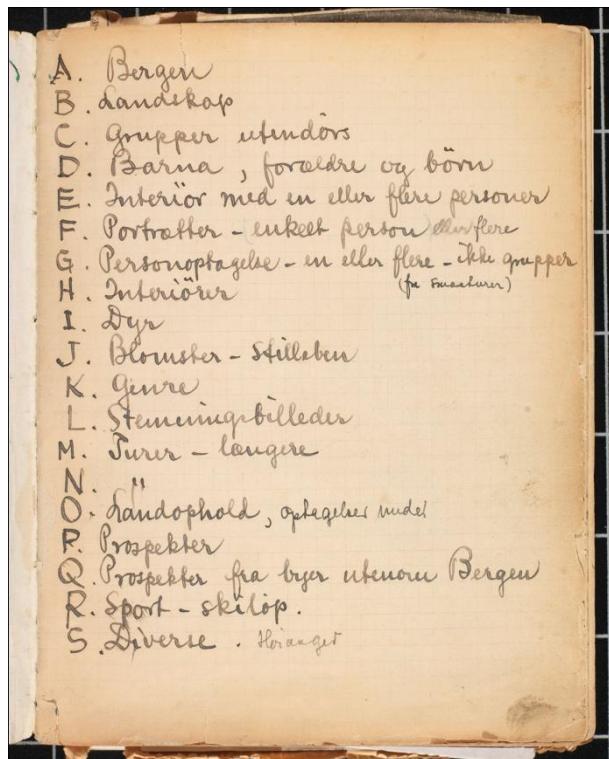


Fig. 4. Innholdsfortegnelse frå Wilson si oversikt over negativ. (Foto: UBB).

er tekne før 1910, og er såleis nokre av dei tidlegaste negativa ein kan studere ifrå Wilson.

Biletmaterialet er samansatt og overlappande i form av sjangrar og stilartar. Difor vil eg sjå bak Wilson sin eigen arkivkontekst, og sette samlinga i lys av kulturen han tilhørde. Ved å gjere dette får vi ei klårare forståing av korleis Wilson nytta kameraet sitt.²⁹

2.2 Bilete frå eit borgarleg liv

Innleiingsvis nemnde eg at det er nærliggande å sjå likskap mellom bileta til Wilson og Lauritz Bekker Larsen. Lat oss no sjå nærmare på dette. Larsen sitt biletarkiv på ca. 2000 biletar var også blant materialet for Oddlaug Reiakvam si dr.art.-grad, der ho gjekk gjennom tre norske fotoarkiv med eit kulturanalytisk perspektiv. Materialet etter Larsen vert tidfesta frå

²⁹ Sjå appendiks for ei fullstendig oversikt i form av diagram. Dette er fotografens eigne oppdeling, s. 94

Wilson sorterte negativa etter bestemte kodar. I albuma kan ein til dømes sjå kodar som "A – 143" ved sidan av eit fotografi, og dette er eit system som Wilson nytta fast i fotograferingshobbyen sin. Kodane førte han opp i ei bok der kvar bokstav har si betyding. Her kan ein også sjå kva kategoriar han opererte med i si eiga kategorisering av materialet sitt (fig. 4). Denne oversikta understrekar at han har vore nøyaktig med sorteringa av negativa sine, men det er likevel ikkje alt som synast klart for andre i ettertid. Fleire negativ er merka med bokstaven X. Denne bokstaven ser ein ikkje på oversikta, og desse negativa kryssar ein heil del sjangrar og stilartar. Felles er at alle

1897 og fram til rundt 1920³⁰, og UBB har 1124 av negativa i sine magasin. Larsen var kontorsjef på Krohns vinfirma i Bergen, og nyttja mykje av fritida si til reising rundt i Noreg.³¹ Dette var ein hobby han kombinerte med fotografering, og dagboksnotat frå reisene var til stor nytte når negativsamlinga vart tid- og stadfesta. I bileta etter Larsen er det ei stor mengde familiefotografi. Når Reiakvam skriv om bilethistoriene vel ho å sjå dei ut frå følgjande perspektiv:

[...] det må smiast nokre kulturknaggar som den fotografiske amatørismen som privat praksis, knytt til familielivet og historia, kan hengjast på. Slik kan det leggjast grunnlag for ein tolkningsprosedyre der bildas formål og meinung som samanhengande ”tekstar” lèt seg avsløre.³²

Ved å sjå utover bileta sin arkivkontekst og inn i kulturen Larsen var ein del av, finn Reiakvam slike ”knaggar”. Ho sett slik Larsen i samanheng med borgarskapet og deira oppdelte og organiserte livsstil. I denne livsstilen skiljar det seg ut to hovudområde, den private og den offentlege sfæren. Den private sfæren handlar om heimen, og i heimen er familien den samlande faktoren som bind det private saman. Den offentlege sfæren handlar på si side om arbeidslivet og det sosiale feltet utanfor heimen. Denne oppdelinga kan vidare sjåast på bakgrunn av borgarskapet sitt forhold til tid. Tidsoppfatninga var nemleg den overhengande faktoren som spalta ut dei klare skilja mellom det private og det offentlege. Det nye forholdet til tid var, som Anthony Giddens har påpeika, eit trekk ved den moderne tidsalder.³³ Moderniteten tok med seg eit skilje mellom tid og rom, som gjorde det mogleg å strukturere tida betre. Samstundes var tida eit knapt gode, då sjølvdisiplin i forhold til karriere og arbeid tok sin del av den. Dermed vart tida nytta godt når ein fekk den til overs. Den private tidsbruken, eller fritida, vart nytta til sjølvrealisering og opplevingar.

Omgrepet heim er også sentralt i Reiakvam si lesing av Larsen sine bilete. Ho påpeikar at skiljet mellom det offentlege og det private går ved dørstokken til heimen, og at det er i dette skiljet den fotografiske praksisen utfaldar seg. På dørstokken vert den borgarlege kulturen visualisert gjennom tre hovedtema: familie, heim og fritid.³⁴ Gjennom desse tre felta viser Reiakvam korleis ein kan forstå Larsen sin fotografiske praksis; ”Som bilda skal vise, representerar fritidsbruken eit repertoar som går frå heimesfæren, via ”utfluktene” eller

³⁰ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 167

³¹ Bonge, 1980, op.cit., s. 252.

³² Reiakvam, 1997, op.cit., s. 169.

³³ Anthony Giddens: *Modernitetens konsekvenser*. Oslo: Pax, 1997, s. 21

³⁴ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 170.

sundagsturane, og til ferien som borgarleg danningsreising og reportasjefotografering frå hendingar i heimbyen”.³⁵ Bileta frå den private sfären kallar Reiakvam familiebiografiske. Desse bileta skildrar livet til familien som uttar seg i heimen, i det lokale turlandskapet og på ferie. Den offentlege sfären deler ho opp i kategoriane arbeidsplass, militærliv, byprospekt og reportasje.

I dette kapittelet vil eg nytte Reiakvam sine forståingsrammer for Wilson sin fotografiske praksis. Eg vil såleis sjå samlinga i lys av Wilson si private - og offentlege sfære, og vise korleis vi kan forstå samlinga på denne måten. Lat oss starte med å tre inn i det familiebiografiske materialet og sjå kva som finnast der.

2.3 Familiebiografien



Fig. 5. Ralph L. Wilson: *Interiør. Hos besta, Engen, familien Wilson+Emma, 1900-1910*, UBB

Det familiebiografiske materialet utgjer ein sentral del av Wilson-samlinga. Mange av bileta viser scener frå den omtala dørstokken til heimen, og utover desse er det turbilete og ferieminne som tek oss med på familieutflukter utanfor heimen. Det finnast for eksempel ein heil del biletet frå første tiåret av 1900-talet. I desse åra vart Wilson far til Edna og Alexander, og han har tydeleg nok vore glad i å fotografere borna medan

dei var små. Resten av familien er også representert; alt i frå foreldre, besteforeldre, svigerforeldre, syskenborn, onklar og tanter finnast i biletmaterialet. Ofte er vener av familien også med på bileta.

Eit trekk Reiakvam finn sentralt ved Larsen sin fotografiske familiebiografi, er at dei også kan tene som kjelde til borgarleg kles- og interiørskikk i den aktuelle tidsepoken.³⁶ Slik kan ein også nærme seg Wilson sine fotografi. Eit døme på det er eit familiefotografi der vi

³⁵ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 172

³⁶ Ibid, s. 182



Fig. 6. Ralph L. Wilson: *Min hule*, 1940-talet, UBB

ser dei avbilda har stilt seg opp og poserer for fotografen (fig. 5). Dette biletet opnar for glimt inn i eit familieliv frå ei tid som no er forbi. Det fortel om korleis familien Wilson likte å sjå seg sjølv, og det tydeleggjer også korleis dei ønskte å framstå for andre. Biletet har eit ordentleg og harmonisk uttrykk, og symboliserar såleis det Reiakvam kallar

familieidentitet.³⁷ Familieidentitet står sterkt i den borgarlege kulturen, og formidlar såleis ei form for respektabilitet til oss som ser dei. Forutan mora Emilie kikkar alle til venstre i det biletet vart tatt. Her er det verdt å merke seg kleda til dei avbilda. Alle er velkledde; dei tre brørne har finskjorte med slips og tilhøyrande dressjakker eller frakk til. Emma og Emilie har på si side svarte kjolar med sølvføy og brosje i kragen. I høgre kant kan vi skimte eit piano, som Ralph har lagt si venstre hand over.



Fig. 7. Ralph L. Wilson: *Edna og Alik paa Hornæs med kattunge*, 1910-1912, UBB

I sitt siste husvære fotograferte han arbeidsrommet sitt, og det finnast fleire negativ med tittelen *Min Hule* (fig. 6). Det er teke frå huset på Langhaugen, og er truleg frå slutten av 1940-talet. Vi ser eit pent innreia rom med piano og ei velfylt bokhylle i bakgrunnen. Veggen til høgre er fylt opp med bilete. Rommet minnar lite om hula tittelen viser til, men tittelen fortel korleis Wilson oppfatta denne delen av heimen. Han såg på

den som arbeidsstad, medan for oss som tilskodrar tek rommet forma til ein liten salong med både piano og eit mindre bibliotek. Instrumentet og bøkene tenar som symbol på borgarleg

³⁷ Reiakvam, 1997, op.cit. s. 186

danning. Eit anna omgrep som kan dekke dette inventaret er representasjonskulisser.³⁸ Slik underbyggar desse kulissene den sosiale statusen biletet kan fortelje om.

Vidare skal vi sjå ytterlegare døme frå familielivet, men no skal vi ta steget utandørs. I eit av fotografa av Edna og Alexander, Wilson sine to born, sit førstnemnde med ein leiken kattunge i fanget (fig. 7). Fotografiet er teke på ein varm dag, og borna er kledd i sommarklede. Dei prøver å halde kattungen i ro, men vi ser at den er attgjeve med bevegelsesuskarphet. Borna sitt fokus er på katten, og dei ser ikkje ut til å vere prega av at faren har knipsa dei i denne augneblinken. Fotografiet har ikkje datering, men er truleg teke i 1911 eller 1912 då alderen til borna kan underbygge denne tidfestinga. Borna utgjer fokuset i biletet, resten av partia er litt meir uklåre. Samstundes gjev dette eit ekstra fokus på dei, for detaljane i kleda og uttrykka deira vert vektlagt. Foldane i kleda, det lyse håret til guten og det flotte bandet som er bunde inn i jenta sitt hår er trekk ved biletet som aukar den varme karakteren det utstrålar.



Fig. 8. Ralph L. Wilson: Bonges, Reimers, børnene på Hornæs, 1910-1912, UBB

Den låge synsvinkelen bidrar til at bornas trekk kjem godt fram. Dei ser heller ikkje ut til å vere prega av fotografens nærvær. Dette er eit snapshot av borna medan dei leikar, og viser born på ein annan måte enn kva gjennomregisserte studiofotografi gjer. Det er her snakk om ein anna arena for familiefotografia, nemleg dei som føregår utanfor heimen. Vi er framleis på Reiakvam sin ”dørstokk”, i form av fritid med tilhøyrande turliv og utflukter til landstad og sjø. Fritida kallar Reiakvam ein arena for gjenskaping, som markerer ei form for sivilisatorisk gjennombrot for borgaren. Det er altså tale om rekreasjon, for her samlast kreftene til arbeidet på den offentlege arenaen.³⁹ Eit av bileta frå landstaden på Hordnes illustrerer dette (fig. 8). Her har familien Wilson fått besøk av familiene Bonge og Reimers, og alle har teke plass for

³⁸ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 171

³⁹ Ibid, s. 188

fotografering på plenen utanfor huset. Fru Wilson sitt med borna sine til venstre i biletet, og dei er kledde i matrosdrakter for anledninga. Ein kan framleis ane dei ordentlege og harmoniske undertonane, det kjem fram av kleda, men dei avbilda opptrer noko meir lett og ledig enn det uttrykket vi ser i interiørbileta.

Ferie- og turistmotiva er den delen av samlinga som er mest samansatt, og det er eit omfattande biletmateriale som tek oss med på familiens mange reiser. Frå 1920 og utover aukar talet på tur - og landskapsbilete. Grunna til dette kan vere fleire. Borna til Wilson var i desse åra i ferd med å bli vaksne, og ekteparet hadde truleg betre tid til å reise på lengre turar for å sjå seg rundt. Samstundes kan tilvekst av vegar og bil ha gjort det praktisk å komme seg

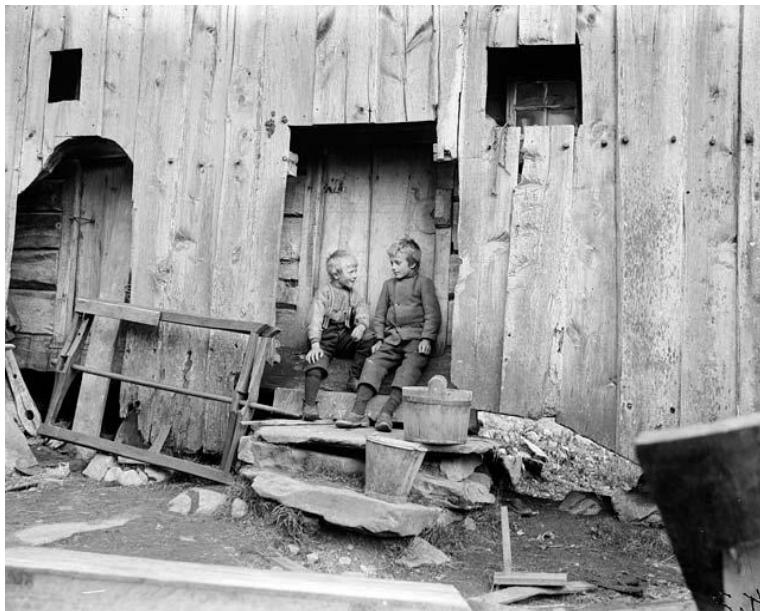


Fig. 9. Ralph L. Wilson: To gutter i dør fattighus, Bremanger, udatert, UBB

ut på tur.⁴⁰ I samband med Larsen sine feriebilete nemner Reiakvam at hans turistblikk er retta mot det særmerkte i kulturog naturlandskapet. Bileta er ”utskilt frå kvardagen sin røyndom, det ordinære si motsetning”⁴¹ Såleis fortel dei om eit leitande blikk frå fotografens side, på utkikk etter det eksotiske og typiske i det norske folkelivet og i landskapet. Dette gjeld også

Wilson sine reisefotografi. Det eksotiske blikket finn vi døme på i eit fotografi frå Bremanger av to smågutar på eit gardstun (fig. 9). Dei sit på steintrappa til eit gammalt hus, med eit par spann ved sidan av seg. Det ser nesten ut som om Wilson har bede dei om å setje seg ned og posere slik at han kan biletfeste livet på ein liten gard. Kontrasten til bileta vi har sett frå Wilson sin eigen dørstokk er slåande. Slik får vi innblikk i ”det ordinære si motsetning” i Wilson sitt liv.

I 1947 reiste Wilson på tur til Finnmark med båt langs kysten, og mange kjende stadar er dokumenterte langs denne ruta. Trollhatten og Nordkapp er mellom anna nokon av attraksjonane som vart fotograferte. I 1930, 1931, 1938 og 1946 besøkte Wilson Jotunheimen,

⁴⁰ Reiakvam, op.cit., s. 197

⁴¹ Ibid, s. 194

noko som fortel oss at dette var eit område han satt høgt. Turane kan følgjast frå båtdekk gjennom fjordpartia i Sognefjorden, og oppover til høgfjellet. 202 negativ er digitalisert frå Jotunheimen, og frå den første turen finnast eit eige album med tittelen ”Jotunheimen 1930”.

Fotografiet frå Fjærland i Sognefjorden, er eit av fleire motiv frå den vesle tettstaden (fig. 10) Desse bileta representerer gode utsnitt av vestlandsk natur og tek bygda med den sublime naturen på kornet. Den blikkstille fjorden speglar dei høgreiste fjella, medan robåtane ligg fortøydde ved sidan av dei gamle og slitne nausta. Wilson har plassert seg ved vasskanten og fotografert utover fjorden mot fjella i bakgrunnen. Resultatet er eit godt komponert landskapsfotografi som skildrar nokre av kjennemerka til Sognefjorden på stødig vis. Bileta av landskap, anten det er frå fjord eller høgfjell, finnast gjennom heile samlinga. Vi skal sjå nærmare på dei i kapittel 4.



Fig. 10. Ralph L. Wilson: *Tur til Fjærland. Utsikt over dalen mot Suphellebræ*, 1900 – 1920, UBB

2.4 Den offentlege sfæren

Som vi har sett i innleiinga på kapitlet, har Bergen ein eigen kategori i Wilson si sortering av materialet sitt (fig. 4). Inspirert av Reiakkvam vil eg hevde at Bergensbileta markerer overgangen frå den private sfæren til den offentlege. Fotografia frå den private sfæren utgjer ein stor del av materialet, men det var motiva av Bergen som gjorde at Wilson sine bilete vart ein del av Brosing-arkiva. Byfotografia til Wilson har blitt nytta i fleire bielehistorier frå

Bergen, mellom anna i Gustav Brosing sine eigne publikasjonar.⁴² Difor kan vi snakke om delar av samlinga som byfotografi i forskjellige variantar. Dei er speglingar av livet i heimbyen, og Wilson presenterer seg som ein flanør gjennom dette materialet - ein mann av byen som betraktar livet i gatene med kameraet sitt. Bergen vert dessutan ikkje berre representert frå gateplan, men også frå høgda. Nærast kvar einaste bydel er representert i form av fotografi frå forskjellige utsiktspunkt i byen. Av dei digitaliserte negativa finst 92 oversiktsbilete frå Bergen og omegn åleine. Det fortel oss at slike biletet var ein viktig del av Wilson sin fotograferingshobby.

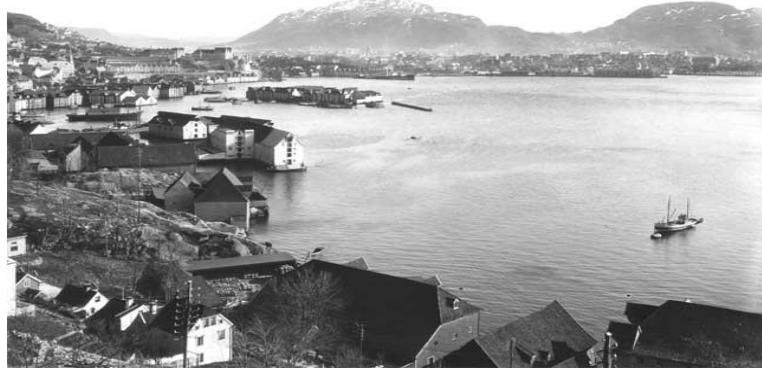


Fig. 11. Ralph L. Wilson: Sandviksbukten fra det nedlagte nedre Sandviksbatteri, 1910 – 1930, UBB

dette biletet har Wilson klatra opp på Sandviksbatteriet. Dette var eit militært område, men som tittelen fortel oss var det nedlagt på tidspunktet Wilson var der og fotograferte. Han fått fram stor djupne i biletet då heile hamna i Sandviken tek oss med inn mot Vågen. Der inne ligg byen og kvilar under byfjella som ruvar i bakgrunnen. Biletet frå Fredriksberg på Nordnes er eit anna fotografi som Wilson har teke etter å ha plassert seg på eit av byens gamle militære utkikkspostar, og her han har vendt kameraet mot Nøstebukta og Nygårdshøyden og knipsa (fig. 12). Han har fått

Mange av prospekta er tekne på kvar si side av bykjerna, altså frå Damsgårdssida og frå Fløysida. Dei gjev gode presentasjonar over sentrum og utsnitt av geografien som omkransar byen. Prospektet til venstre viser Sandviken med byen i bakgrunnen (fig. 11). For å ta



Fig. 12. Ralph L. Wilson: Utsikt fra Fredriksberg over Nøstebukten, 1900-1930, UBB

⁴² Brosing produserte fleire utgjevelsar om Bergen med tilhøyrande fotografi. Sjå til dømes Gustav Brosing: *Bergen vår by: En kavalkade i tekst og bilder frå Bergen i går til Bergen i dag*. Bergen: J.W. Eides forlag. 1959.

med skorsteinen til fabrikken i framgrunnen, og i tillegg ser vi ein steinmur på venstre side med ein grasbakke som peikar bratt nedover. Midtpartiet vert danna av mastene til skipet som er fortøydd i hamna, og mellom hovudmastene ser vi Johanneskyrkja som ruvar på Nygårdshøyden. Motivet har eit industrielt preg med skorsteinen og fabrikklokala i framgrunnen. Disen som ligg over byen og snøflekkane på fjella gjev biletet ein kald bakgrunn. Det er eit gjennomkomponert fotografi som er tydeleg delt inn i sjikt, med framgrunn, mellomgrunn og bakgrunn.



Fig. 13. Ralph L. Wilson: *Torvet fra Bazaren før branden*, udatert, UBB

Lat oss gå eit hakk ned mot gateplan og sjå korleis flanøren Wilson opererer fotografisk (fig. 13). Ved å plassere seg på trappa utanfor Kjøttbasaren har han fått god nok utsikt til å fotografere Fisketorget på oversiktleg vis. Dette er ein stad med mykje aktivitet, og synsvinkelen som er valt understrekar nettopp dette. Vi er høgt nok til å sjå alle figurane som hastar av garde. Hadde han gått ned ifrå trappa hadde vi ikkje fått same utsikta til folkemengda.

Vidare kan vi sjå døme på folkelivet som utspelar seg på Fisketorget. Dette er eit av byens mest travle strøk, både i dag og opp gjennom byhistoria. Vi vert dratt rett inn i

augneblinken, for Wilson har plassert seg midt i folkemengda og knipsa Bergen sitt byliv på det travlaste (fig. 14). Det som møter oss er ein fiskar som vegar fisken han er i ferd med å selje til kvenna i høgre biletkant. Hennar uttrykk er noko skeptisk og fiskaren si vaging vert nøye observert. I kåa bak ho står folk og ventar på tur.



Fig. 14. Ralph L. Wilson: *Folk paa fisketorvet*, 1910 – 1930, UBB

Kvenna som er nummer to i kåa står og ventar med ei noko anstrengt mine, ho veit nok at ho er i ferd med å bli fotografert. Mannen lenger bak i kåa kikkar utålmodig fram. Alle personane i fotografiet har hovudplagg. Nokre har sydvestar, medan andre ber skaut eller hattar. Det er eit livleg bilet som får fram det yrande livet på fisketorget på ein treffsikker måte. Bortsett frå kvenna som truleg har fått auge på fotografen, opplev ein ikkje resten av dei avbildra som poserande. Det forsterkar den gjennomførte formidlinga av livet på den lokale marknaden, og vi møter ei side av Bergen som er høgst gjenkjenneleg for byens innbyggjarar. Uttrykket som Wilson får fram krev at fotografen viser tålmod og ro, men også sensitivitet i forhold til augneblinken – der og då.



Fig. 15. Ralph L. Wilson: *Parti Vaagen fra Holbergsbryggen mot Ulrikken*, 1900-1920, UBB

Der finst også fotografi som skildrar Bergen i meir rolege former med poetiske undertonar. Medan dei førre eksempla skildra det travle livet på Fisketorget, peikar biletet frå Holbergsbryggen på ei anna side av byen som fotografisk subjekt (fig. 15). Mannen på biletet har satt seg ned på ein pullert på brygga, og kvilar armane i fanget. All rørsla frå biletet av

Fisketorget ovanfor er borte til fordel for eit langt meir stillferdig fotografi. Mannen sit fredeleg og filosoferar blant båtane og Vågen som omkransar han. Det er ein god komposisjon, og vinklane på brygga skapar tydeleg romføeling i biletet. Fløyfjellet dannar ein tydeleg diagonal i bakre del, medan Ulriken ruvar i bakgrunnen. Motivet dannar parallellear til Caspar David Friedrich sine måleri, der figurane utgjer målestokken for dei sublime landskapa. Wilson sitt motiv er ikkje sublimt, men kan karakteriserast som eit intimt og koseleg utsnitt av bytopografien i Bergen.



Fig. 16. Ralph L. Wilson: *München – Stipendiereisen*, 1907, UBB

Sjølv om talet på fotografi frå Bergen er høgt, fotograferte Wilson mange andre stadar han besøkte, mellom anna Oslo, Ålesund, Hammerfest, Florø, Trondheim, Stavanger og Egersund. På sine bybesøk utanlands var kameraet fast følgje for Wilson. I eit av bornas album dukkar det opp bilete frå New York-turen i 1916. München-turen er også biletfesta gjennom snapshots frå gatene (fig. 16). I samband med

byfotografia bør det også nemnast at dei innehold former for reportasjefotografi. Til dømes var Wilson tilstades og fotograferte brannen på Strandsiden i 1901. Likeeins var han på plass når statuen av Bjørnstjerne Bjørnson vart avduka den 17. mai i 1917 utanfor Den Nasjonale Scene. Eit veldig folkehav og norske flagg møter oss frå denne dagen, og det heile ser ut til å ha vore ein ekstra hendingsrik nasjonaldag.



Fig. 17. Ralph L. Wilson: Bilete frå arbeidsstaden, 1890 – 1895, UBB

I den offentlege sfæren kan ein også plassere dei dokumentasjonsarta fotografi til Wilson. Kameraet har opplagt vore ein støttespelar gjennom yrkeslivet hans. Såleis får også desse bileta eit sjølvbiografisk preg, og kompletterar familiebiografien. Eit av dei tidlege bileta av Wilson finnast nettopp blant arbeidslivsbileta (fig. 17). Wilson står som nummer to til høgre. Her poserer han saman med kollegane sine, og dei er alle respektabelt kledde. Wilson sjølv har bowlerhatt og frakk, og held eit måleinstrument som brukast saman med dei to landmålarane som står oppstilt. Det er ikkje med spaden i handa og skitne arbeidsklede dei avbilda poserer. Vi anar ein høgare status enn den vanlege arbeidaren som syt for graving, og dette vert symbolisert i form av landmålarane. For å nytte desse reiskapane trengst kunnskap innan matematikk og geografiske forhold.



Fig. 18. Ralph L. Wilson: Byparken fra hotel Norge, 1917, UBB

Vidare finst det fotografi av demningar, konstruksjonar og kraftstasjonar. Ein del er bilete der han sjølv har vore deltakar på arbeidet som vart gjort. Andre er studie av arbeid som har vorte utført andre stadar, noko som viser oss at ingeniøren i Wilson stadig var på utkikk etter idear og innspel. Nokre av dei første finnast frå München-reisa hans i 1907, og utover i karrieren hans har han stadig vekk teke med seg kameraet ut i felten. Tidleg i 1920-åra var Wilson i Høyanger der han truleg deltok i demningsarbeid for industrialiseringa bygda gjekk igjennom. Det finnast 35 digitaliserte negativ herifrå. Nokre er landskapsbilete, men mesteparten viser byggjeplassar ved demningar, fabrikkområde og folk som Wilson arbeidde i lag med. I 1927 var Wilson på tur til Rjukan, og her passa han på å vitje det store vasskraftsverket Såheim som var i drift frå 1916. Herifrå finst 6 negativ som dokumenterer fasaden på hovudbygget og vassdraget rundt.



Fig. 19. Ralph L. Wilson: Opprydding, 1917, UBB

For å illustrere korleis Wilson nytta kamera i arbeidssamanheng kan vi derimot halde oss i Bergen. Han var tilsatt i sjefsstillinga for vassverket under den store bybrannen i 1916. Som vi veit var Wilson i U.S.A seint i 1916. Dette var etter brannen hadde herja, og turen nytta han dels til å handle inn utstyr til opprydding og oppbygging. For å få eit inntrykk av kvar dei skadde områda i byen var kan oversiktsbiletet på førre side skildre noko av omfanget (fig. 18). Det er teke frå Hotell Norge, og har fokus mot byparken. Til venstre i biletet ser ein ruinane som var eit resultat av brannen si herjing. Ein serie bilete ifrå 1917 viser gjenoppbyggingsarbeidet frå dei øydelagde områda vi ser i oversiktsbiletet. Fotografia viser arbeid med grøftegravning og opprydding. Biletet av oppryddinga (fig. 19) kan kanskje mest minne om ei slagmark, men illustrerer noko av det arbeidet som byen sto ovanfor etter brannen. Arbeidarane står blant røyrbitar og bak dei ligg mengder med øydelagd masse. Dei to til høgre har stoppa opp og kikkar imot Wilson, medan tredjemann er oppteken med arbeidet sitt.

2.5 Den borgarlege amatørfotografen

Samlinga som heilskap kan også relaterast til Wilson si sosiale posisjonering i samfunnet. På grunnlag av storleiken, kan vi fastslå at han har brukte betydeleg med tid og pengar på denne hobbyen. Sjølv om fotoutstyr vart billegare og meir tilgjengeleg i åra før og etter 1900, var det framleis ikkje alle som hadde pengar til ein slik hobby. Dei som tok seg råd til det hadde jobbar med god inntekt ved sidan av. Inntekta til Wilson er uviss, men vi veit han hadde ei sjefsstilling i ein del av kommunen. Ei kjelde til å fastslå ei borgarleg kopling er gjennom amatørfotografmiljøa. Wilson var ein del av det levande amatørmiljøet i Bergen. Det kan vi mellom anna fastslå ved å sjå på eit diplom som er skrive ut til ein anna amatørfotograf, nemleg Elsa Garmann Andersen (fig. 20).⁴³ Her er Wilson sin signatur synleg i midten nedst, noko som viser at han var jurymedlem ved amatørfotoutstillinga i Bergen som vart avvikla i 1929.

Amatørfotografane organiserte seg mange stadar i kameraklubbar, der dei arrangerte møtekveldar og avvikla konkurransar. Det var tilfelle i Bergen og fleire andre stadar i landet.⁴⁴ Utanfor landegrensene var slike klubbar også eit kjend fenomen frå slutten av 1800-talet og utover 1900-talet. I Tyskland var amatørklubbane opne for den breie massen mot slutten av 1880-åra.⁴⁵ Utover 1900-talet var klubbanne betydeleg mindre, på grunn av medlemsavgifter og krav til kvaliteten på fotograferinga. Difor vart medlemsmassen stort sett prega av folk frå borgarskapet som hadde tid og pengar til å dedisere seg til hobbyen sin. Situasjonen i Tyskland kan til dømes samanliknast med Belgia på same tidspunkt. Amatørfotografane der var samla i klubbar, og medlemmane var frå borgarskapet med jobbar i bankverksemrd, legeindustri eller handelsverksemrd.⁴⁶ I Oslo Kamera Klubb var ingeniørane den største enkeltgruppa med høgare utdanning. Elles var medlemmane sitt yrkesliv i høg grad funksjonærarbeid eller sjølvstendig næringsdrivande.⁴⁷

For å få eit perspektiv på både omfanget og mangfaldet i Wilson-samlinga, har eg gjennom kapitlet nærma meg materialet gjennom eit kulturanalytisk perspektiv. Samstundes

⁴³ Sjå til dømes Larsen og Lien (2007) for nærmere presentasjon av Andersen, s. 188-192

⁴⁴ Ei meir fullstendig skildring av kameraklubbane følgjer i kapittel 5

⁴⁵ Kranzfelder, Ivo: *The History of German Photography, 1900 – 1938*, s. 272. I Macek (red): *The History of European Photography, 1900 – 1938*. Bratislava: FOTOFO. 2010

⁴⁶ Vercheaval, Georges: *The History of Belgian Photography, 1900 – 1938*. I Macek (red), *Ibid*, s. 55

⁴⁷ Svinning, 2002, op.cit., s. 31-32

har eg også vist til døme på kva som finst i delar av dei respektive sjangrane Wilson sjølv delte bileta inn i (jf. fig. 4).

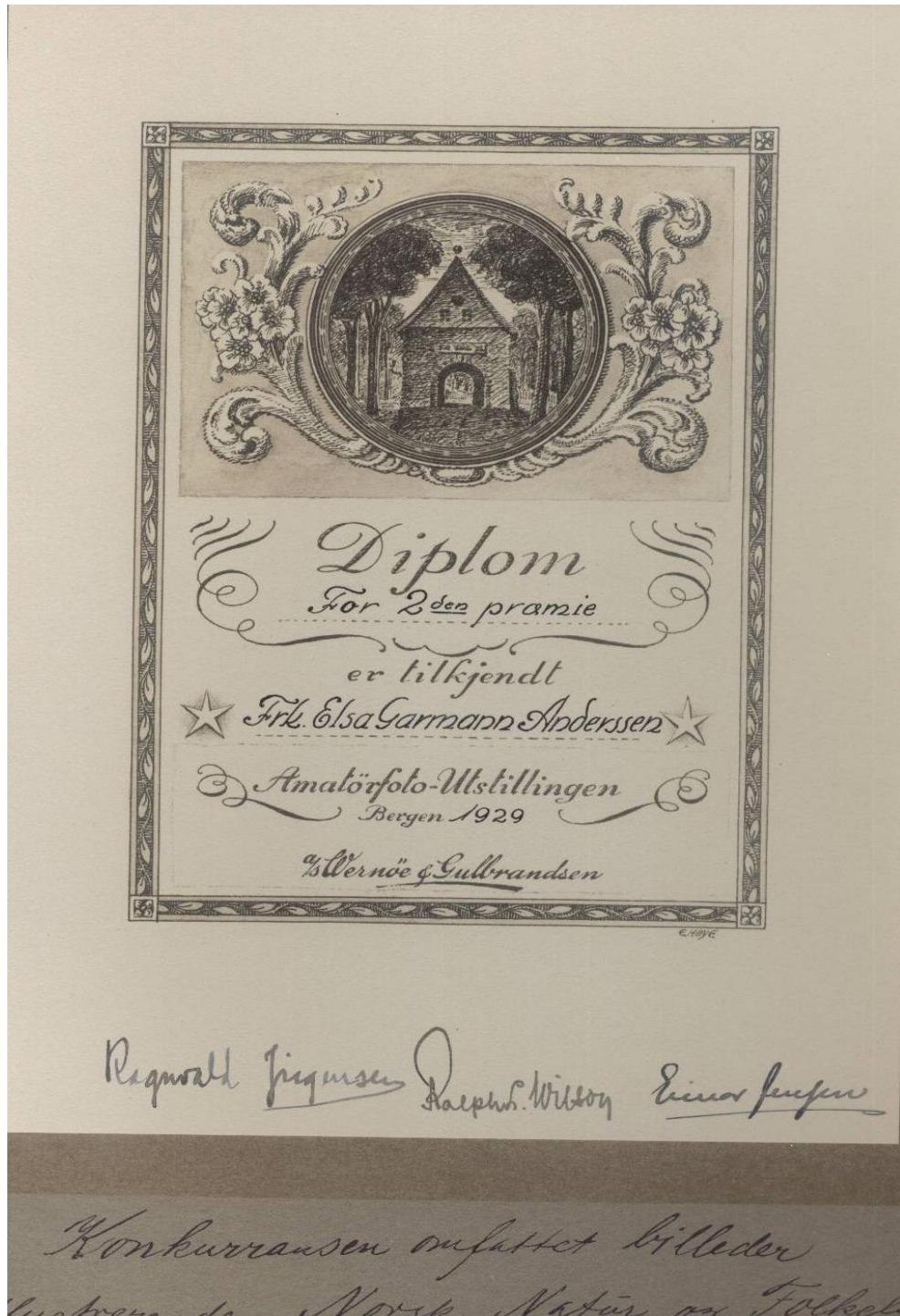


Fig. 20. Diplom – Elsa Garmann Andersen, 1929, Gamle Bergen Museum

KAPITTEL 3: Album

3.1 Ralph Wilson som albumredaktør

Førre kapittel handla om heilskapen i Wilson-samlinga og spørsmålet om korleis ein kan forstå mangfaldet og variasjonen i materialet. Eg valde å trekke ei skiljelinje i materialet, der fotografens private og offentlege liv sto som hovudmarkørar. I dette kapittelet skal vi sjå på dei positiva som er sorterte og presenterte gjennom fotoalbum. Vi skal inn på den private arenaen igjen, men denne gongen ved å sjå på korleis Wilson presenterte bileta sjølv i form av album. Til saman finst det tolv album bevart etter Wilson. Nokre er velfylte med biletar frå første til siste side med tekst og titlar, medan andre har færre biletar med lite og ingen tekstleg informasjon. Storleiken på albuma er varierande: om lag halvparten av dei har albumblad i A3 som gjer plass til å fylle opp sidene med langt fleire biletar enn eit åleine, og elles finst det små album som berre gjev plass til eit bilet per side. Fleire av albuma har i etterkant fått tekstlege tilføyningar av borna til fotografen. Kanskje er det også slik at nokre av bileta i desse albuma er innlimte av dei.

For å synleggjere albumets innhald og estetikk har eg vald ut eit som skal presenterast meir inngåande. Albumet eg vil presentere er eit av dei mest velfylte og inneholder eit samansatt biletmateriale med tilhøyrande tekst. Handskriften gjennom albumet røper at det er Wilson som har stått bak utvalet av biletar og kommentarar. Positiva i albumet er merka på ein måte som refererer til sorteringssystemet for negativ som eg presenterte i førre kapittel (jf. fig. 4). Mesteparten av dei 256 positiva er slik merkte med eigne katalognummer. Heile 11 av bokstavane i systemet er representerte, noko som fortel at albumet er variert når det gjeld tema og innhald. Albumet startar med ferieminne frå 1922, og deretter følgjer ei fotografisk rundreise som tek oss frå stadar på Vestlandet til New York med stopp i både Oslo, Trondheim og Stavanger underveis. Det skal påpeikast at bybileta utgjer ein mindre del av albumet. I hovudsak er det landlege omgjevnader som dominerer, der ferie og friluftsliv står sentralt. Bileta som Wilson har datert i albumet strekk seg stort sett frå åra mellom 1922 og 1925. Men det skal nemnast at albumet også inneholder ein serie landskapsmotiv som er tekne under ein tur Wilson hadde i 1900. Bileta dekkar slik sett eit tidsrom på 25 år, og albumet kan vere satt saman mot slutten av 1920-talet.

Fordi desse bileta er laga for streng privat bruk er dei også meir personlege. Difor kan albumet også lære oss meir om Wilson, både som menneske og fotograf. I staden for å leggje for stor vekt på einskilde bilet, vil eg presentere heile albumblad over dei komande sidene. På den måten vil eg rette fokuset mot heilskapen og albumet som ei samansatt forteljing. Etter presentasjonen av albumblada vil eg nytte teori som kan belyse emnet i ytterlegare grad. Dette vert gjort i form av Patrizia Di Bello som har forska på album. Mot slutten vil eg nytte delar av hennar perspektiv for å utføre ei nærlesing av Wilson sitt album.

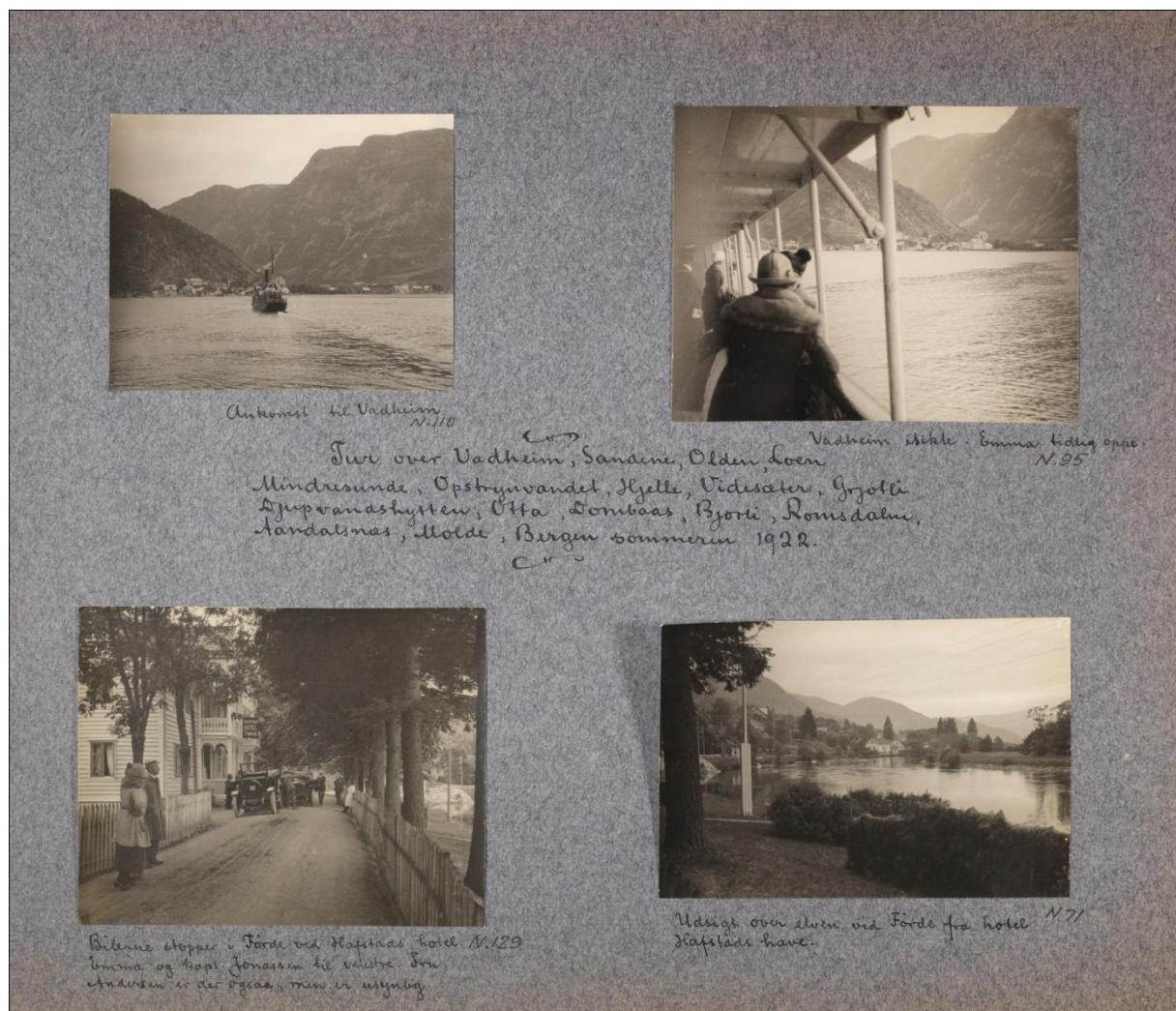


Fig. 21. Ralph L. Wilson - Ferieminne: Oppe f.v.: Ankomst til Vadheim - Vadheim i sikte. Emma tidlig oppe. Nede f.v.: Bilerne stopper i Førde ved Hafstads hotel. Emma og kapt. Jonassen til venstre. Fru Andersen er der også, men er usynlig - Udsikt over elven ved Førde fra hotel Hafstads have, UBB

3.2 Reiseminne frå 1922

I byrjinga av albumet finn vi fire bilete som tek oss til Vadheim og Førde i Sogn og Fjordane (fig. 21). Desse bileta utgjer det fotografiske startpunktet for reisa Ralph og Emma gjorde sommaren 1922. Midt på sida står det: "Tur over Vadheim, Sandane, Olden, Loen,

Mindresunde, Opstrynvandet, Hjelle, Videsæter, Grjotli, Djupvandshytten, Otta, Dombaas, Bjorli, Romsdalen, Aandalsnæs, Molde, Bergen sommeren 1922". Desse bileta har Wilson plassert under bokstaven N som er fellesnemnar for lengre turar. Reisa er presentert i kronologisk rekkjefølgje, og som vi ser har fotograferinga tatt til frå båtdekket på veg inn imot Vadheim (sjå øvst, fig. 21). Derifrå har turen truleg gått gjennom Gaular med bil og nordover til Førde, der Wilson og kona har teke inn på Hafstad hotell (sjå nede til venstre, fig. 21). Slik fortsett kronologien. Bilete frå Skei og Sandane i Nordfjord følgjer over dei neste sidene. Frå Nordfjord går ferda vidare til Olden i båt, der dei reiser til Briksdalsbreen med hest og kjerre.



**Fig. 22. Ralph L. Wilson, Ferieminne: Oppe f.v.: Rysshorn - I skoven, Sandane, Ryssdalshorn i det fjerne.
Nede f.v.: Husmandsplads i Sandane - Sandane lægges agterut, UBB**

Bilete av landskap og gardstun dominerer gjennom desse albumsidene. Samstundes har Wilson gjort som mange andre amatørfotografar. Han har plassert reisefølgjet sitt, i dette tilfellet Emma, i forgrunnen av fleire bilete (sjå til dømes nede til venstre, fig. 23). Gardstun, eller "Husmandsplass" som Wilson sjølv kallar det, ser vi døme på i biletet som synar det

gamle trehuset (sjå nede til venstre, fig. 22). Tåka med fjella i bakgrunnen og det nedslitne huset med gras på taket, gjev ei stemning som mest kan minne om eit norsk folkeeventyr. Skogsbiletet med Ryssdalshorn i bakgrunnen er eit godt døme på dei velkomponerte landskapsutsnitta som vert presenterte frå denne turen (sjå øvst til høgre, fig. 22).

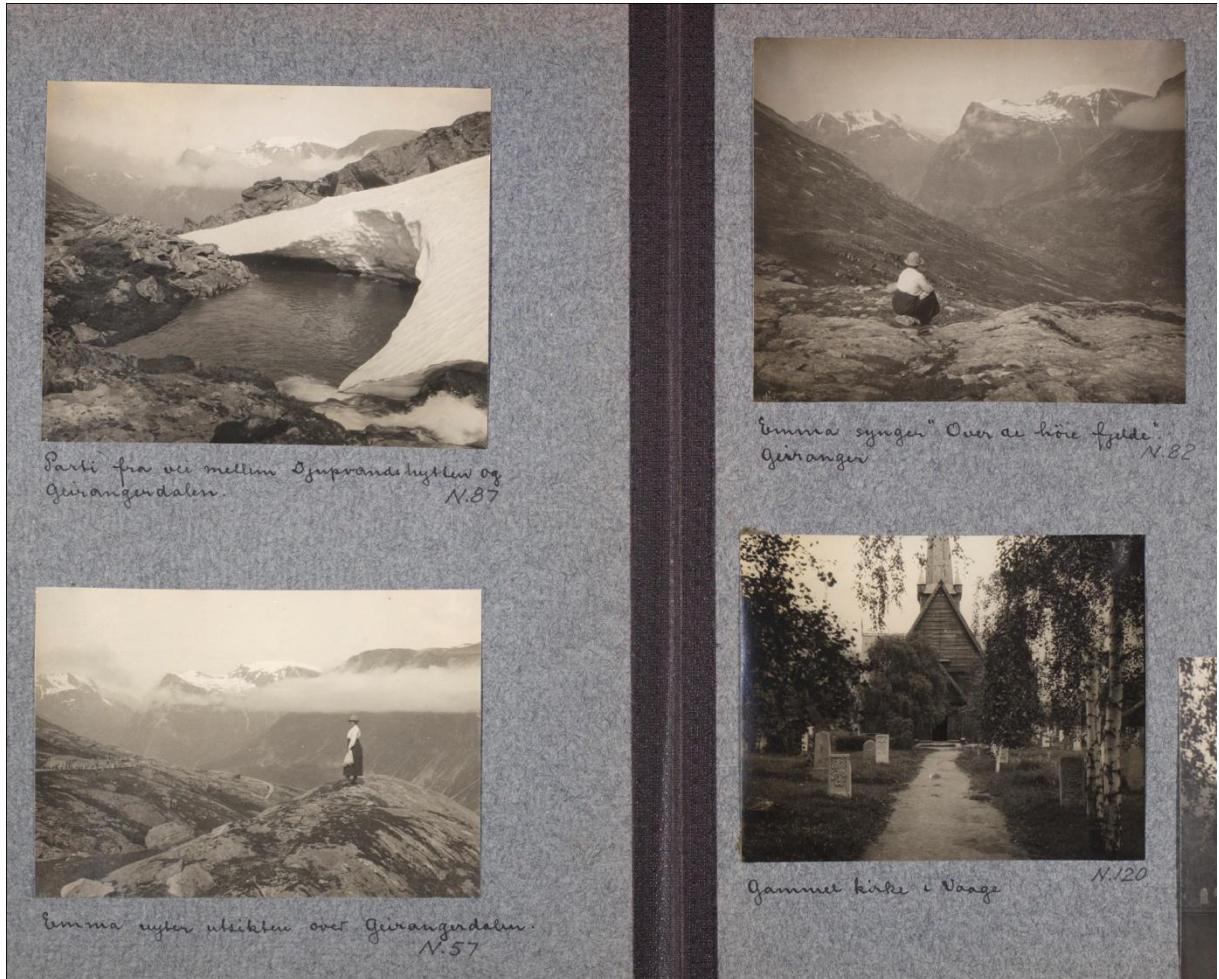


Fig. 23. Ralph L. Wilson, Ferieminne: Oppe f.v.: Parti fra vei mellom Djupvandshytten og Geirangerdalen - Emma synger "Over de höie fjelde". Geiranger. Nede f.v.: Emma nyterutsikten over Geirangerdalen - Gammel kirke i Vågå, UBB

Vidare fortsett turen innover i landet til Grotli hotell, der Wilson har teke fleire utsiktsfotografi frå hotellet og utover viddene. Deretter følgjer fleire bilete av høgfjellet der vi mellom anna kan sjå Emma fotografert medan ho ser utover Geirangerdalen (sjå øvst til høgre, fig. 23). Dette biletet er også kommentert i underteksten: "Emma synger "Over de höie fjelde". Geiranger".⁴⁸ Sidan går turen innom Oppland med stopp i Lom og Vågå. Her har Wilson vore innom Vågå Kyrkje og fotografert den både frå utsida og innsida - der koret og

⁴⁸ Dette er eit dikt i frå B. Bjørnson sin roman Arne (1859), som mellom anna er tonesett av Rikard Nordraak

preikestolen er avbilda. Denne delen av albumet vert avslutta med bybilete frå Ålesund og Molde som var siste stoppestad på reisa. Siste biletet viser båten som tok ekteparet Wilson tilbake til Bergen igjen, og i underteksten skriv Ralph mellom anna at turen var storarta.



Fig. 24. Ralph L. Wilson, Ferieminne: *Opp f.v.: Paa veien mot Otta, rast paa grund av rusk i forgaseren – Emma beunderer Romsdalsalpene fra skibet i Molde – Fra det nye Aalesund. Midten/nede f.v.: Søndagsmorgen i Molde – Hotel Alexandra, Molde – S.S. Finmarken kommer til Molde forat bringe os hjem til regnet i Bergen, UBB*

3.3 Drøymelandet

Litt lenger ut i albumet følgjer vi ein serie bilete frå landstaden til Truls og Amy Wilson. Desse bileta er ikkje satt saman kronologisk som ferieturen vi har sett eksempel på. Her finst mest spontane bilete av familien i ulike situasjonar, medan det er færre av landskapsutsnitta. Familiebileta ber ikkje preg av vere poserande og iscenesett. Dei er heller ledige og uformelle

i stilen. Utifrå dei som kan gjenkjennast, er det stort sett slekta som er tilstades. Til saman er det 26 biletet herifrå, og mange av dei har titlar på engelsk.



Fig. 25. Ralph L. Wilson, Frå landstaden til broren Truls Wiel Wilson: Oppe f.v.: Billy taler med kunderne – Dream-land – A convincing smile. Nede f.v.: En billy-bil – Caressing – Kost og losji, UBB

Albumbladet som markerer starten for opphaldet på landstaden, gjev ei god oppsummering på kva desse sidene har å by på (fig. 25). Øvst i midten ser vi korleis landstaden tek seg ut frå sjøen, og Ralph har i albumet gjeve det namnet *Dream-land*. Dette drøymelandet sitt verkelege namn er Vednæsstølen og ligg ved Hatlem i Os. Oppe til høgre ser vi ein smilande Truls og sonen hans Billy. Tittelen på biletet peikar mot det breie smilet til Truls - *A convincing smile*. Øvst til venstre står ein alvorleg Billy med eit par briller i handa, medan han poserer med eit leikety på biletet nedanfor. Biletet *Caressing* syner Amy Wilson medan ho ser på blomar frå kassen utanfor vindauget (sjå nede i midten, fig. 25). Titlane er stort sett korte og vi kan ane eit snev av humor og ironi, som i *kost og losji* (sjå nedst til høgre, fig. 25).



Fig. 26. Ralph L. Wilson, Båtliv: Oppe f.v.: Toldere i sikte – Tit-Tit! motorman. Nede f.v.: Styret drikker – I fin form – Bedaarende - "Harold Lloyd" fra Solsvik, UBB

Albumblada som dekkjer ferie- og båtliv er eit tema som kjem att fleire gonger i laupet av albumet. I midten dukkar det opp ein serie snapshots der vi vert tekne med på ein livleg båttur med nokre av familiens medlemmar (fig. 26). Dei avbilda er Ralphs bror Georg, og to kvinner ved namn Assa og Lucy. Stemninga om bord har etter bileta å døme vore høg. Det er tydeleg at deltakarane har hatt det moro, og det har nok også Wilson hatt då han satt og klistra fotografia inn i albumet og sette titlar til dei. Titlane er også muntert anlagte – til dømes kan vi lese *Den norske frøken Kodak motorerer* og *Tit-tit! motorman* under to av biletene (sjå øvst til høgre, fig. 26). Turen er ikkje tidfesta, og det er vanskeleg å avlese ei kronologisk oppbygging. Det siste biletet frå denne sida synar Alexander Wilson i det han klamrar seg fast i ein fjellvegg (sjå nedst til høgre, fig. 26). Ralph har gjeve dette biletet tittelen ”Harold Lloyd” – sikkert på grunn av likskapen til Lloyd som var ein kjend skodespelar frå fleire stumfilmar på 1920-talet.

Det er hovudsakleg fjordpartia rundt Bergen som utgjer den geografiske ramma for feriebileta i albumet. Det finst til dømes ei handfull motiv som skildrar hamna i Solsvik, medan ein tur til Vindenes vert dokumentert i form av bilet av badeliv, landskap og utsiktsbilete over havet. Denne turen er datert og bileta er tekne i 1924.

3.4 Lausrivne minne

Etter albumblada frå landstaden til broren Truls Wilson, følgjer plutselig to sider som viser atten landskapsmotiv. Bortsett frå stadsfastsetjing får vi ikkje vite noko om desse er tekne i ferie- eller jobbsamanheng. Men ved å sjekke negativa blir det tydeleg at desse biletene skriv seg frå tida omkring 1900, og er såleis tekne nesten 25 år tidlegare enn mange av dei andre biletene i albumet. Landskapsmotiva stammar nærmere bestemt frå ein tur Wilson hadde frå Odda til Stavanger. Undervegs fotograferte han stadene som Suldalsporten og Røldalen. Fleire av desse landskapa er utsnitt av dal- og fjellparti, men i nokre av biletene kan ein sjå vegar og togskjener. I to av biletene står ein sykkel oppstilt, noko som kan tyde på at Wilson tok delar av turen på to hjul.

Dei neste sidene av albumet utgjer den mest varierte delen. Eit av albumblada tek oss frå snapshots av gateparti og hustak i New York, og direkte til skirenn på Totland. På same sida er det også limt inn bilet av Abelmonumentet i Slottsparken, og tre landskapsutsnitt der to er frå Hemsedal og eit frå Hardanger. Når ein blar om møter ein to store fotografi av Supphellebreen i Fjærland, og to mindre frå Dalene i Aust-Agder som viser oppvekststaden til far til Ralph L. Wilson. Så følgjer albumets byfotografi, og dei fortsett over dei neste fem blada. Desse viser ulike delar av Stavanger, Trondheim, Egersund og Oslo. I Stavanger har han fotografert delar av domkyrkja, noko han også har gjort i Trondheim. I Oslo har han teke turen til Akershus festning der delar av festningsområdet er fotografert i tillegg til kyrkja. Han har også teke med seg kameraet langs Akerselva og til Lakkegata som ligg i nærleiken. Dei siste biletene frå Oslo er tekne på Universitetsplassen på Karl Johan. På albumbladet vi ser på neste side er dei fem første biletene frå Stavanger, medan det siste viser ein bue på Akershus festning i Oslo (fig. 27).



Fig. 27. Ralph L. Wilson, Bybilete: Oppe f.v.: Stavanger domkirke – Bispebolig, Stavanger – Stavanger domkirke. Nede f.v.: Bredevand – Stavanger domk. – Akershus, UBB

3.5 Albumets utforming og estetikk

Eg har til no i kapitlet vist bilete frå sju av albumblada i albumet, og vi kan sjå at albumredaktøren har gjort seg flid i både samansetninga og dekoreringa av dei. Vi kan starte med å sjå på utforminga av albumblada. På nokre av dei er bileta satt inn på symmetrisk vis (fig. 21), medan andre albumblad er collage-aktige der Wilson har klistra inn mange fotografi på same side (fig. 24). I albumbladet som markerer starten på bileta frå landstaden til broren, har dei tre øvste fotografa oval form (fig. 25). Dette gjer eit fint brot med dei firkanta bileta vi ser elles. Dei ovalt forma fotografa har dessutan kvit ramme, noko som skil dei frå dei

andre bileta. Han har elles variert på storleiken og breidda på bileta, slik at albumblada aldri opplevast repeterande og einsformige.

Handskrifta til Wilson er tydeleg, og på første sida har han dekorert rundt teksten som fortel om reisa (fig. 21). Alle bileta har også beskrivande tekst eller undertittel. Albumsidene er blågrå, og svartkvitt fotografia passar godt inn med denne fargen. Bileta i albumet er variert i samband med motiv og sjanger. Kontrasten mellom skirenn i Bergen og gatene i New York er stor. Likevel verkar overgangane naturlege og gjennomtenkte, og variasjonen gjer det heile meir spennande. Av enkeltbilete er det mange som peikar seg ut som gjennomtenkte og treffsikre fotografi. Sjå til dømes på albumbladet som startar med biletet av Rysshorn (sjå opp til venstre, fig. 22). På dette albumbladet vert den norske bygda – og fjellheimen skildra på vakkert vis. Men gatebileta står også fram som blikkfang. Fotografiet av Bredevand i Stavanger er eit godt eksempel på det (sjå nede til venstre, fig. 27). Det er eit stemningsfullt byfotografi som ser ut til å vere teke på ein regnværsdag om hausten. På same albumblad ser vi også korleis han har fotografert delar av Stavanger Domkyrkje. Denne serien kan samanliknast med eit albumblad som viser forskjellige delar av Nidarosdomen. Nokre av desse bileta ser ut til å vere studie av arkitekturen til domkyrkjene.

3.6 Album som forskingsobjekt

Albumet gjev oss innsyn i ei familiekrønike der Wilson presenterar stader, situasjonar og minne frå livet sitt som han meinte var verdt å ta vare på. Nolevande familiemedlemmar vil truleg føle seg nærrare knytt til bileta enn dei som står utanfor familiekretsen. Det er vanskeleg å sjå vekk frå at album faktisk er ei svært personleg minnebok som ein vanlegvis berre delar med personar ein er fortruleg med. Men skal ein difor også marginalisere album i forskinga på fotografi? Og kva kan album fortelje oss? I opningskapittelet til boka *Women's Albums and Photography in Victorian England* tek Patrizia Di Bello opp slike spørsmål.⁴⁹ Ho gjer innleiingsvis eit poeng av at album har vore marginalisert i fotohistorieskrivinga. Samstundes peiker ho på at album ikkje er tilfeldig samansett og at det vanlegvis ligg bestemte prinsipp til grunn for presentasjonen av bileta. Seinare i introduksjonen skriv ho at album var den mest vanlege måten å oppbevare fotografi på under 1800-talet, og ho nyttar album av kvinner frå

⁴⁹ Patrizia Di Bello: *Woman's albums and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts*. Aldershot: Ashgate, 2007

Viktoriatida i England som empirisk materiale. Slike album har tradisjonelt vorte vurdert som eksempel på kvinneleg forbrukarkultur. Di Bello vel heller å sjå desse albuma som utlaup for kreativ tankegang. Med eit slikt perspektiv prøver ho også å lese fram noko av desse albuma som går utover det reint personlege og familiære.⁵⁰

Som mange fotohistorikarar er velkjende med, har den kjenslemessige reaksjonen som oppstår i det ein ser biletet av kjente og kjære, vore gjenstand for refleksjon hos Ronald Barthes i den fototeoretiske klassikaren *Det lyse rommet*. Di Bello startar sin teoretiske gjennomgang ved å sjå sitt arbeid i kontrast til hans refleksjonar. Ho peikar på at Barthes sine tankar om fotografi har røter i fenomenologisk filosofisk tenking: han er oppteken av kroppen og sinnet sine reaksjonar i det ein ser på fotografi av nokon ein har vore glad i.⁵¹ Barthes filosoferar i denne teksten rundt eit fotografi av mor si. I møtet med dette fotografiets avmora oppstår det han kallar punctum, ei personleg kjensle som skapar kontakt mellom den som ser og subjektet som er avfotografert. Dette biletet er ikkje trykt i boka, det eksisterar i følgje han sjølv berre for Roland Barthes. For oss andre ville det vore ”nok eit eksempel på kva som helst”⁵² Vidare seier han at biletet i beste fall vil kunne interessere vårt *studium*: perioden, kleda, fotogenitet. For å forstå studium i eit fotografi krev det av oss at vi har kunnskap og danning. Barthes seier det oppstår ein kontrakt mellom fotografens subjekt og den som ser på, men ikkje på det personlege nivået som punctum refererer til.⁵³ Vi kan her snakke om eit fortolkande, men upersonleg nivå. Slik reflekterer Barthes over to erfaringsnivå i møtet med fotografi; punctum og studium.

Di Bello argumenterer for at hennar albumstudiar skil seg frå Barthes si forståing av fotografi. Ho kritiserar han for å ikkje rette tilstrekkeleg fokus mot historia og dei sosiale konvensjonane som ligg bakom det å samle saman portrettfotografi og plassere dei i album. Ho støttar seg her til fotografiforståinga til postmodernisten Allan Sekula som meiner det er historikaren si rolle å studere fotografiets gjennom å sjå på kva funksjon det har i samfunnet.⁵⁴ I artikkelen *On the Invention of Photographic Meaning* reflekterer han over dette. Sekula meiner at det er i spenninga mellom dei subjektive verdiane og dei objektive, dokumentariske verdiane ein kan forstå fotografiets på 1800-talet. Han argumenterer slik for å integrere brukskonteksten, men Di Bello påpeikar at han likevel utelet den personlege bruken av

⁵⁰ Di Bello, 2007, op.cit., s. 4

⁵¹ Ibid, s. 8

⁵² Roland Barthes: *Det lyse rommet*. Oslo: Pax Forlag, 2001, s. 91

⁵³ Ibid, s. 39

⁵⁴ Di Bello, 2007, op.cit., s. 9

fotografi i si fotografiforståing. På denne måten meiner ho Sekula, til tross for gode intensjonar, plasserer seg innanfor den tradisjonelle modernistiske oppfatninga av korleis fotografisk meining oppstår. Dette er fordi han vurderer historiske, sosiale og estetiske forståingsrammer over dei individuelle. I følgje Di Bello har hovudoppfatninga i moderne fototeori vore at personlege bilete (jf. Barthes), berre er verdifulle for dei som har tilknyting til subjektet som er avfotografert.

Denne oppfatninga av moderne fototeori får Di Bello til å stille spørsmål om kva som ville skjedd dersom slike fotografi eller album vart vurdert på same vis som fotohistorias store kanoniske verk? For å underbygge sitt retoriske spørsmål refererer Di Bello til ei utstilling i *Victoria and Albert Museum* i London.⁵⁵ Utstillinga fann stad i 1939, og var ei hundreårsmarkering for oppfinninga av fotografiet. Ei av dei beskjande undra seg over kvifor hennar bestemor sine fotografi ikkje var ein del av det utstilte materialet. Bestemora viste seg å vere Lady Clementina Hawarden - ein velkjend fotograf frå Viktoriatida. Etterkomaren fekk til svar at museet ikkje hadde nokon fotografi av Hawarden. Det førte til at barnebarnet reiste heim og reiv ut 775 bilete frå albuma til bestemora og sende dei til museet. I 1999 vart Hawarden sine fotografi aktuelle i utstillingssamanheng, men nokon lurte då på kvifor dei gamle fotografiya hadde avrivne hjørne. For å presentere Hawarden som den store Viktorianske fotografen ho var, måtte bileta hennar ut av albuma og opp på galleriets veggar. I denne samanhengen refererer også Di Bello til Walter Benjamin som har skrive at album kanskje er rike på sentimental verdi, men at dei som kunstobjekt i museum egnar seg därleg.⁵⁶ Album let seg vanskeleg utstille på grunn av at dei ville blitt øydelagde fordi folk vil bla i dei. På denne måten kjem album, slik Di Bello ser det, til å representera ein dikotomi mellom visuelle og taktile verdiar. Dei visuelle verdiene vert for musea vurdert som viktigare enn det å kunne ta på kunstverka. For Di Bello blir dei avkutta hjørna i Hawarden sine fotografi prov på korleis kuratorar opererer når dei sett saman sine utstillingar, der den opphavlege konteksten er totalt utelaten i presentasjonen. Ho spør derfor kvifor denne museale praksisen aldri vert utfordra då den - saman med fotohistoria generelt - berre vurderar fotografen, einskilde bilete eller mediet. Måten bileta er samla og satt saman på vert dermed nedvurdert eller ignorert.

Carol Mavor har skrive om Hawarden sine fotografi, og ho påpeikar at dei avrivne hjørna er prov på at dei fortener ei betre skjebne på eit museum enn å bli etterlatne i eit album.

⁵⁵ Di Bello, 2007, op.cit., s. 10

⁵⁶ Ibid

Såleis argumenterer ho for viktigheita av å sjå Hawarden som ein kunstnar og ikkje som ein kvinneleg amatørfotograf frå det aktuelle tidsrommet.⁵⁷ For å gje ei seriøs vurdering av Hawarden lyt ho løftast ut frå sistnemnde kategori. Mavor gjer difor som mange andre og nedvurderar faktisk biletkulturen Hawarden var ein del av. For kvinnene i denne kulturen var album ein heilt normal måte å samle både eigne og andre sine fotografi. Di Bello påpeikar at ein tidlegare faktisk kunne presentere heile album utstilte for publikum. Dette var til dømes ein viktig del av kameraklubbane sin praksis. Gjennom *The Photographic Exchange Club* kunne ein bytte til seg bilete frå andre medlemmar til å setje i albuma sine. Dette hende blant anna i regi av *Royal Photographic Society*, ein av dei første kameraklubbane i historia. Di Bello skildrar praksisen der som følgjer: "As amateurs, they were familiar with collecting prints and drawings in albums, and understood them as an important mean to construct, record and circulate the aesthetic values and visual standards of the Society".⁵⁸ Ho peiker på at det heller ikkje berre var fotografi som vart satt inn i albuma. Teikningar og andre dekorasjonar var også vanleg å ta med, og albuma fekk såleis meir karakter av å vere ei slags skissebok.

Fotohistorikaren Helmut Gernsheim har i tråd med denne tanken samanlikna Lewis Carroll sine album med skissebökene kunstnarar ber med seg og teiknar i. Carroll var fotograf, men er kanskje meir kjend for sitt arbeid som forfattar av bøker som *Alice i Eventyrlond*. I sitt arbeid ved Oxford College hadde han ansvar for albumet som låg i oppholdsrommet til studentane ved studiestaden. Gernsheim ser altså Carroll sine album som noko kreativt og skapande. Di Bello kommenterer dette kritisk ved å peike på at Gernsheim i same studium behandlar kvinnelege album frå same tidsrom som symbol på forbrukarkultur, noko som vart oppfatta som eintydig negativt.⁵⁹ Ho understrekar også at ansvaret Lewis Carroll hadde for albumet i oppholdsrommet på sitt college, ikkje ligg langt unna den måten kvinner i same tidsrom samla saman bilete og limte dei inn i album i sine eigne heimar på vegne av familien.

Av nyare forsking som er gjort på album nemnar Di Bello Geoffrey Batchen som ein av dei som har skapt positiv merksemeld omkring albumfenomenet.⁶⁰ Dette gjer han til dømes i artikkelen *Vernacular Photographies*. I starten etterlyser Batchen ei seriøs historieskriving for dette forsømde emnet. Album representerer ein folkeleg og populærkulturell del av fotografiet. I følgje Batchen er det faktisk så populært at det har blitt ignorert i

⁵⁷ Di Bello, 2007, op.cit., s. 11

⁵⁸ Ibid, s. 12

⁵⁹ Ibid

⁶⁰ Ibid, s. 13

historieskrivinga.⁶¹ Han hevdar også at det er naudsynt med ei generell teoriutvikling på feltet som kan dekke alt frå fotografi i frå Vesten, til gravstadsfigurar som vert nytta i afrikanske stammekulturar. Til dette stiller Di Bello kritiske spørsmål om i kva grad ei slik generalisering kan forsvarast, og korleis den i så fall kan forklare dei store kulturelle forskjellane som eksisterar mellom desse samfunna. I tillegg er Batchen primært opptatt av amatørpraksis, medan Di Bello meiner at det er det same om det er snakk om profesjonelle eller amatørfotografar sine album – alle typar album er uansett underutforska. Di Bello saknar også eit historisk fokus hos Batchen, og siterer Sekula som seier at teori bør ha eit fundament i historiske undersøkingar gjennom kulturen bileta stammar ifrå.⁶²

Di Bello er også opptatt av korleis ein i Tyskland var tidlig ute med å studere album i forhold til smak og klasse. Erich Stenger sitt oversiktsverk *The History of Photography* gjev like mykje plass til album som til kunstnarisk fotografi og nyhendefotografi. Stenger argumenterer mellom anna for at album kan vise til eigarens smak. Di Bello nemner at Stenger sine tankar rundt smak og sosial tilhøyrslle kunne vore meir innflytelsesrike i dag, hadde det ikkje vore for at han var så tyskpatriotisk i si skriving.

Gisèle Freund har gjort albumforsking som har inspirert både samtidige og seinare forskrarar. På 1930-talet var Freund i kontakt med både Beaumont Newhall og Walter Benjamin som begge har levert viktige fotohistoriske bidrag gjennom oversiktsverk og refleksjon. I boka *Photography and Society* frå 1974 tek Freund opp album frå 1800-talet og korleis dei kan sjåast som eit resultat av industrialisering. Dømet ho nyttar er portrettet, tidlegare eit aristokratisk fenomen, men som spreidde seg til middelklassen ettersom dei fekk større politisk- og økonomisk makt. Dette leidde til utviklinga av daguerrotypiet som var ei mekanisert form for portrettering. Di Bello visar at Freund si framstilling er uklår når det gjeld denne utviklinga, for Freund er heller ikkje eintydig negativ til mekaniseringa og industrialiseringa.⁶³ Moderniseringa av demokrati og kultur vert trekt fram som positive sider. Den intellektuelle middelklassen vert sett på som berarar av ein moderne og velutvikla smak, medan den nyrike middelklassestanden heng akterut på grunn av därleg smak. I følgje Freund vart profesjonelle og veltdanna fotografar utkonkurrerte frå marknaden som følgje av denne därlege smaken. Det klassiske eksempelet hennar i denne samanhengen er Nadar, som fotograferte framifrå portrett på artistisk vis der han klarte å få fram dei psykologiske

⁶¹ Geoffrey Batchen: *Each Wild Idea - Writing Photography History*. Cambridge, Mass. : MIT Press. 2002, s. 57

⁶² Di Bello, 2007, op.cit., s. 13

⁶³ Ibid

karaktertrekka til den portretterte. Freund trekk fram Disderis oppfinning av visittkarta som den store kontrasten. Oppfinninga gjorde at ein kunne tinge eit dusin mindre portrett til same pris som eit i stort format kosta. Portretta var ikkje større enn 6 x 9 cm, men dei fungerte godt til å dele ut til familie og vener. Freund meiner visittkarta demonstrerer den dårlige smaken den nye middelklassen sto for. I sjølve bileta var den aukande bruken av draperte kulissar og pene klede symbol på trangen til å framstå som mektig og rik. Albuma som ein gjerne plasserte desse visittkarta i, stadfesta den dårlige smaken ytterlegare fordi visittkarta vart plasserte saman med biletar av kjendisar eller kongelege. Di Bello påpeikar at Freund si nedvurdering av visittkarta på 1800-talet er eit tidleg eksempel på mange seinare angrep på denne visuelle kulturen. Beaumont Newhall følgjer opp Freund og sett visittkarta opp mot arbeidet til dei ”seriøse fotografane” der Nadar igjen dukkar opp som eksempel på det sist nemnde.

Helmut og Alison Gernsheim diskuterar visittkort og album i *The History of Photography*.⁶⁴ I England vart visittkarta svært populære etter at portrettfotografen J.M. Mayall samla saman 14 visittkort av den britiske kongefamilien og selde desse under namnet *Royal Album*. På same tid starta Dronninga å samle på visittkort i album med biletar frå dei betre familiene i London. Ekteparet Gernsheim sine diskusjonar rundt album tek i hovudsak sikte på å sjå på dei som eit steg på vegen til at fotografi vert eit produkt av massemedia og kjendisdyrkning. På same vis som Freund og Newhall, avfeiar ekteparet Gernsheim desse portretta som uinteressante. Dei skil seg berre frå dei andre fotohistorikarane som er nemnd ved å trekke fram Julia Margaret Cameron som døme i staden for Nadar. Felles for dei er at forståinga av fotografiet på 1800-talet vert gjennomsyra av fordomsfulle meininger om at det kunstnarlege forsvinn som følgje av auka kommersialisering. I denne forståinga blir album igjen trekt fram som noko negativt. Dei vert forstått som prov på forbrukarkulturen den nye middelklassen trakk med seg, og slik utelukkande omtalt gjennom sosiale forklaringsmodellar.

Årsaka til marginaliseringa av album i dei tidlege fotohistoriene kan i følgje Di Bello også skuldast den modernistiske tankegangen i kunsten, der ein hevda at fotografiet måtte dyrkast på grunnlag av dei særskilde kvalitetane til mediet. Då måtte alle spor av manipulasjon i fotografia takast vekk til fordel for eit reint fotografi, eller såkalla *straight photography*. Med manipulasjon meinast her til dømes studiofotografi med kulissar for å

⁶⁴ Di Bello, 2007, op.cit., s. 16

iscenesetje bileta, som Oscar Rejlander mellom anna var kjend for på midten av 1800-talet. Mot slutten av hundreåret tok også mange fotografar i bruk forskjellige framkallingsteknikkar for å framdyrke uklåre og diffuse biletar, også kalla piktorialistisk fotografi. Denne typen manipulering måtte vekk, for skulle fotografi vere kunst måtte det reine og dokumentariske i bileta dyrkast.

Denne modernistiske tankegangen vart utfordra på 1970-talet, og Di Bello nemner John Taggs *The Burden of Representation* som eit typisk eksempel på dette. Han reiser i denne teksten ein del spørsmål som Di Bello sjølv ønskjer å få svar på i forhold til albumkultur på 1800-talet. Tagg sett spørsmål om brukskonteksten til album og kvifor bileta i dei vart ivaretatt og satt saman som dei gjorde.⁶⁵ Problemet til Tagg, i følgje Di Bello, er at han ikkje kjem med fullgode svar på desse spørsmåla. I staden ser han utviklinga av fotografiet som ein naturleg del av at etterspurnaden etter portrett auka, og prøver ikkje å finne ut kvifor denne etterspurnaden auka som den gjorde. Han brukar også måleri som eksempel, noko som gjer at han ser ein kontinuitet mellom måleriportrettet og fotografiportrettet. Kontinuiteten Tagg ser mellom dei to media forklarar han ved å peike på at auka tilgang og billegare produksjon gjorde det mogleg for den nye middelklassen å skaffe seg portrettbilete. Di Bello meiner at fotografiportretta er noko særeige, og at Tagg på same vis som historikarane vi har sett døme på ovanfor, plukkar ut nokre få fotografar som han meiner plasserer seg utanfor den kommersielle, masseproduserte sfæren. Han unnlatar slik å svare på kvifor etterspørjinga var aukande.

Patricia Holland har skrive om personlege fotografi i nyare tid, og saman med Tagg, Sekula og andre, er ho representant for fotohistorikarar som plasserer seg innanfor ei postmoderne forståing av mediet. Ho ser biletar frå den private sfæren som ein del av moderniseringa av det vestlege samfunnet der sjølvrefleksjon og identitet står sentralt. Når det kjem til 1800-talet og spesielt til albuma er ho likevel ikkje heilt konsistent. Holland ser album primært som eit resultat av at kvinner vart pressa til å bruke si tid i heimen, og at deira interesse låg tyngre i dekorasjonen av albumblada enn i sjølve bileta.

Mot slutten av denne teoretiske gjennomgangen reiser Di Bello spørsmål om korleis ein skal forstå rolla til albumredaktøren. Er dei forbrukarar av masseproduserte fotografi (jf. visittkort)? Skal ein sjå dei som lesarar som har fortolka meiningsa som produsentane har lagt i bileta? Eller skal ein sjå dei som forfattarar som gjev bileta ei ny mening ved å arrangere og

⁶⁵ Di Bello, 2007, op.cit., s. 18

sette saman bileta på albumsidene?⁶⁶ Alan Thomas er ein av få forskrarar på 1800-tals fotografi som har sett på brukskontekst. Han vel å sjå albumredaktørane frå tida Di Bello studerer som forfattarar. Det reiser spørsmålet rundt meiningsaspektet ved albuma på nytt. Dannar albuma meining gjennom folka eller tinga som er fotografert, eller er det gjennom formale og tekniske forhold ein les meinings? Korleis skapar albumbilete meining om vi samanliknar dei med biletene som ikkje er limt inn i album? Skal vi sjå albumet som ei sjølvbiografisk dagbok eller skal vi sjå på det som bevis for korleis ein såg på fotografi frå det aktuelle tidspunktet? Di Bello svarar ved å støtte seg til Roland Barthes og hans artikkel *Forfatterens død*; i staden for å forstå album som ein tekst forfatta av albumredaktøren, er leseren den som sit med nøkkelen til forståing.⁶⁷ Album som tekstar er ikkje ein serie biletene som er like i alle album ein opnar. Dei er svært varierande, og har sitt utspring i eit mylder av forskjellige kulturelle bakgrunnar. For Di Bello blir det difor svært viktig å sjå albuma ut frå dei kulturelle erfaringane til kvinnene.

Di Bello skriv også at fotohistoriske oversikter om kvinnelege fotografar har teke album meir seriøst enn generelle fotohistoriske oversiktsverk har gjort. Eit av oversiktsverka over kvinnelege fotografarar er *History of Women Photographers*, som er skiven av Naomi Rosenblum. Her skriv ho mellom anna om ”mixed media”-praksisar som gav seg til kjenne i albuma til kvinnene under Viktoriatida. Desse var avskorne fotografi med dekorasjonar i akvarellmaling, og Rosenblum vurderer albuma som ein måte å få utlaup for kjensler. Fleire har også sett familiealbum som ein sminka versjon av mindre hyggelege familiehistorier. Val Williams og Jo Spence har gjort dette på forskjellige måtar. Williams tok utgangspunkt i materiale frå 1800-talet, medan Spence faktisk gjorde sin eigen familie sine album til gjenstand for forskning. I *Beyond the family album* prøvar Spence å få fram korleis snapshots og album kan brukast på ein sosialt frigjerande måte. Ho brukar sosiale og psykoanalytiske forståingsrammer for å få fram korleis kvinner er undertrykte i ein kapitalistisk og patriarkalsk verden. Gjennom biletene ser ho konfliktar, frustrasjon og ulykke som familiealbuma prøvar å viske vekk. I staden for å vurdere dette i ein negativ retning, ser ho heller mora sine album som eit utlaup for draumar og forhåpningar. Di Bello ser dette som ei stor inspirasjonskjelde for sitt eige arbeid med 1800-talets fotoalbum. Hennar eigne analysar tek sikte på å gje ei revurdering av rolla fotografi hadde i kvinner sin produksjon av det ho

⁶⁶ Di Bello, 2007, op.cit., s. 24

⁶⁷ Ibid, s. 25

kallar kulturell kapital. Denne kulturelle kapitalen meiner ho hadde stor påverknad på uttrykket fotografiet utvikla på dette tidspunktet.

Di Bello nemner også Griselda Pollock sin *Modernity and the Spaces of Femininity* som ei av hennar sentrale inspirasjonskjelder. I dette studiet ser Pollock måleria til Berthe Morisot og Mary Cassat som ein parallel til dei rollemönstra modernismen hadde skapt for kvinner. Desse rollene utspelte seg i heimen og i forstadane som også var kvinnedominerte arenaer.⁶⁸ Di Bello meiner at dette også kan brukast som bakgrunn til å forstå den Viktorianske albumkulturen, og spesielt i relasjon til bruken av collage og forskjellige biletmedium på albumblada. Til dømes ser ho utklypt reklamemateriell frå vekeblad som eit symbol på det kvinner vart freista med, men samtidig nekta, i denne tidsepoken.

3.7 Wilson sitt album sett i lys av Di Bello si forsking

Di Bello si forsking er ei oppvurdering av albumet og framtvingar nye perspektiv på denne delen av fotohistoria. Ho har gjennom sin empiri kome fram til at dei Viktorianske albuma var ein kvinneleg og feminin uttrykksmåte som såleis kjem fram i eit nytt og positivt lys. Samstundes er materialet ho arbeidar ut frå utelukkande frå perioden før 1880, med andre ord frå tida før Wilson var aktiv som albumkreatør. Tida etter 1880 er nettopp ei tid der amatørfotografiet verkeleg får ei oppblomstring, mykje på grunn av utviklinga av rullefilmen og Kodak sitt billege utstyr. Men var det no eigentlig berre kvinner som var amatørfotografar og albumskaparar slik Di Bello ser ut til å hevde? I amatørfotografiets store blomingstid var det også mange mannelege fotografar i verksemrd. På dette grunnlaget vert det vanskeleg å følgje Di Bello når ho påstår at album var ein kvinneleg sjanger.

Ynskja om å ivareta spesielle minne, hendingar eller eit flott landskap i album ser ut til å ha gått på tvers av kjønna. Om ein til dømes ser på kameraklubbane i Wilson si tid, var majoriteten av medlemmane menn. I følgje Tone Svinningen fanst det i Oslo Kameraklubb berre 78 kvinnelege medlemmar av i alt 517.⁶⁹ Og under oppstarten i Bergen Kameraklubb var det berre ei kvinne av dei 14 medlemmane.⁷⁰ Di Bello refererer sjølv til kameraklubbane i Storbritannia – og særskilt ein av dei aller første, nemleg *Royal Photographic Society*. Men

⁶⁸ Di Bello, op.cit., s. 26

⁶⁹ Svinningen, 2002, op.cit., s. 33

⁷⁰ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 188

overraskande nok unnlet ho å diskutere dei mannelege amatørfotografane sine album. Ho påpeikar at det vart bytta bilete og andre artefakter innad i klubbmiljøet, utan å referere til kjønn.⁷¹ Det er naturleg å tru at også menn deltok i denne bytinga og ikkje berre kvinner. Wilson sitt album er uansett prov på at dei mannelege amatørane kunne vere vel så nøy same som kvinner med å setje fotografia sine i album. Vi skal sjå eit par andre eksempel på akkurat det.

Eg har allereie referert til Oddlaug Reiakvam si studie i delar av førre kapittel. I sine diskusjonar rundt Lauritz Bekker Larsen si amatørfotografiske verksemld brukar Reiakvam mellom anna fire av albuma hans som utgangspunkt, og ho diskuterer enkeltfotografi så vel som heile albumblad. Kunsthistorikaren Pauline Ann Hoath har også skrive om album skapt av menn, nærmare bestemt albuma til sin eigen bestefar, James Cutler.⁷² I denne artikkelen ser ho på fotografia han tok i laupet av si tid som britisk soldat i Midtausten i perioden mellom 1922 – 26. Han satt desse biletene inn i album, men Hoath skriv at dei aldri fungerte som noko familiealbum. Han viste dei aldri fram for sine born, men ei rekkje brev til hans framtidige kone viser kor viktig fotograferinga var for han i denne tida. I breva heim til England låg det biletene av han sjølv, vene, militærleirar, møte med lokalbefolkninga og landskap. Hoath ser albuma i samanheng med imperialisme og tankane til den velkjende soldaten og forfattaren T. E. Lawrence som også tenestegjorde i Midtausten. Hoath set spørsmålsteikn ved Lawrence si forståing av at dei engelske soldatane opplevde å kjempe for det britiske imperiet. Gjennom bestefaren sitt album og breva som han sende til si kone, finn Hoath ut at det ikkje var av patriotiske årsaker han oppsøkte militærtenesta. Han hadde lyst til å reise og skaffe seg nye erfaringar og melde seg difor til teneste hos forsvaret. Ho finn ut at han i laupet av tenestetida vart glad i å fotografere. Det kjem fram i breva gjennom vedlagte biletene og hans skildringar av korleis han forsøkte å verte ein betre fotograf. Albumsidene vi får sjå gjennom artikkelen synar flid i samansetjinga, og mange av biletene har også litt tekst som fortel kva vi ser for.

Saman med Wilson representerer desse to fotografanane prov på at album også kan vere ein mannleg sjanger. Wilson, Bekker Larsen og Cutler var alle amatørfotografar og plasserer seg innanfor ”Kodaktida”. Di Bello si albumforståing er derimot basert på materiale som står utanfor denne epoken. Dette presiserer ho i innleiinga der ho slår fast at hennar empiri daterer

⁷¹ Di Bello, 2007, op.cit., s. 12

⁷² Pauline Ann Hoath: *A Tale in Black, White and Grey*. I S. Lien og C. Serck-Hanssen (red.): *Talende Bilder: Tekster om kunst og visuell kultur*. Oslo: Spartacus. 2010

seg frå tida før populariseringa av fotografiet.⁷³ Ho nemner også at hennar intensjon er å påpeike ein kontinuitet mellom fotografi og andre artefakter som vart samla i album. På denne måten ynskjer ho å få fram det kreative sinnet som sto bak denne samansetjinga. Ein kan då spørje seg om det er utelukkande før ”Kodaktida” denne kreativiteten kan sporast? Tek industrien og kommersialiseringa vekk alt av kreativ utforsking og kunstnarglede? Med sitt standpunkt følgjer Di Bello opp synspunkt som ikkje ligg langt unna meiningane til Walter Benjamin, som ho dessutan sjølv kritiserar i sin gjennomgang.

Men utover desse kritiske innvendingane frå mi side, vil eg og poengtere at forskinga hennar også står fram som relevant for mi lesing av Wilson sine album. Di Bello sin gjennomgang er eit interessant djupdykk i viktoriansk kultur der album var eit viktig innslag i heimane. Til dømes gjev historia om Hawarden sine fotografi ein god peikepinn på album har vorte vurdert gjennom fotohistoria. Det som også gjer Di Bello si forsking spennande, er at ho slik tek føre seg ein del av fotohistoria ein så langt ikkje har opna auga nok for. Forskinga hennar er ei oppvurdering av albumet som fenomen og framtvingga dermed også nye perspektiv på denne så langt forsømde delen av fotohistoria. Dette gjer ho i form av grundige diskusjonar og gjennomgang av teoretiske problemstillinger. Kanskje er det parallellear å spore til litteraturen som omhandlar amatørfotografane etter at ”Kodaktida” starta for alvor? Amatørfotografi som fenomen er eit område som ofte vert generalisert, der ein har vektlagt typiske mønster i staden for å gå grundig til verks i skildringane. Her kan Roger Erlandsen si historieoversikt trekkast fram som døme. Han skriv mellom anna at amatørfotografiet følgjer eit rigid og bestemt mønster.⁷⁴ I staden for å generalisere slik Erlandsen gjer det, vil eg heller gå i djupna, slik Di Bello argumenterer for i sin bok. Då lyt vi inn i brukarens kulturelle erfaring, og kome fram til ei forståing som gjer at albumets samansetning vert tydlegare for oss.

3.8 Ei nærlesing av albumet

Gjennom dei første sidene av albumet vert vi altså nærmare kjend med kva stadar ekteparet Wilson besøkte gjennom sin ferie i 1922. Ein raud tråd gjennom desse bileta er vektlegginga av det landlege og fjellheimen dei reiser i undervegs. Det er forholdsvis få bilete frå tettstadar

⁷³ Di Bello, 2007, op.cit., s. 4

⁷⁴ Erlandsen, 2000, op.cit., s. 275

bortsett frå ei handfull frå Førde, Ålesund og Molde. Det ser heller ikkje ut til at denne turen var ei reise for å oppleve byane langs vestlandskysten. Vi kan heller tale om ei reise der hovudmålet med turen var å oppleve den sublime fjellheimen som finnast på vestlandet. Slike reiser gjer også Wilson fleire gongar seinare i livet sitt⁷⁵. Reisinga til Wilson kan sjåast i samband med den borgarlege danningsreisa og masseturismen som heldt på å utbreie seg for alvor ved hundrearsskiftet mellom 1800 og 1900. I følgje Reiakvam er det nettopp på denne tida at det borgarlege gentlemansprosjektet er i ferd med å gli over i rein masseturisme.⁷⁶ Når ho ser på Bekker Larsen sine fotografiske reiseskildringar med familien, er det gjennom dette doble perspektivet. Masseturisme hadde nær samanheng med utviklinga av transport, moglegheita til overnatting og stikking av ruter i fjellheimen. I England var til dømes reisebyrået Cook eit av dei første som kunne tilby kundane ei skreddarsydd reiserute. Reiakvam kallar dette for utviklinga av eit kulturelt paradigme der det romantiske turistblikket gjer seg gjeldande. Og kameraet vert, ifølgje Reiakvam, turismens viktigaste instrument.⁷⁷

Eit anna interessant aspekt i Reiakvam sine diskusjonar er at ho skil mellom ferie og turisme. Ferien er tida der ein gjer som ein vil, utan noko spesielt program som bestemmer dagsplanen. Turisme er derimot strukturert og tidsavgrensa. Her er alt planlagt i noko Reiakvam kallar eit opplevingsstrukturert prosjekt.⁷⁸ Det ser vi at Wilson overfører til albumets første del, der alle bileta frå dei forskjellige etappane på turen er limt inn i rett kronologisk rekkefølgje. Kronologien vert ikkje prioritert like nøyaktig elles, noko som tydelegger at vi kan skilje desse albumblada frå resten av albumet.

Det er ikkje modernisten Wilson som trer fram over desse blada. I grove trekk held han seg til å fotografere den norske fjellheimen eller nedslitte gardstun. Vi anar ei begeistring for den norske naturen som heller imot eit nasjonalromantisk blikk. Det vert ytterlegare forsterka når han siterer Bjørnstjerne Bjørnson under biletet av Emma som ser utover Sunnmørsalpane (sjå oppe til høgre, fig. 23). Over desse albumsidene kan vi seie at Wilson er meir nostalgisk enn moderne. I følgje sosiologen Dean MacCannel er dette eit vanleg trekk ved det moderne menneske.⁷⁹ Han meiner turisten er eit moderne, men nostalgisk menneske

⁷⁵ Til dømes turane han tok til Jotunheimen, sjå s. 19.

⁷⁶ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 192

⁷⁷ Ibid

⁷⁸ Ibid, s. 193

⁷⁹ Dean MacCannel sa dette under eit intervju med turismeforskaren Jens Kristian Jacobsen. Sjå Jens Kristian Jacobsen: *Friheten i det fjerne. Turismens myter og realiteter*. Aalborg/Lillehammer: NSU/ODH. I Reiakvam, op.cit., s. 193

som søker å beherske verda og samstundes forstå kompleksiteten i den. Medan den moderne verda ekspanderer, plasserer turistane seg heile tida i utkanten av denne. MacCannel meiner turistane oppsøker desse utkantane for å fordjupe seg og forsterke den måten vi forstår verda på. I tillegg seier han at nostalgi er eit sentralt element ved det moderne liv, og at moderne menneske har ein tendens til å idealisere det ikkje-moderne. Det er opplagt at Wilson har vore oppteken av Noregs natur og fjell. Sjølv om vi gjennom kapittel 1 og 2 har danna eit bilet av Wilson som ein mann av modernismen, er det tydeleg han har verdsett det ein må ut av den vaksande byen for å utforske, nemleg naturen og den norske fjellheimen. Slik passar han til skildringa MacCannel gjev av turisten sin tendens til å oppsøkje det ikkje-moderne.

Vi kan bevege oss vidare og utforske albumblada som syner brorens landstad og båtturane. Om ein tek i betrakting Reiakkam sitt skilje mellom turisme og ferie, kan vi plassere desse kategoriane som ferie- og fritidsbilete. Men korleis skal vi forstå alle augneblinksfotografia som er tekne herifrå? Her er heller ingen kronologi lenger, og dermed forsvinn moglegheita til å lese dei i forhold til turismens strukturering av tida. Rett nok fortel Wilson kva år og årstid biletet er tekne, men sjølve samansettninga røper at vi er inne på ein anna arena enn turismen. Fotografia er nemleg langt meir tilfeldig samansette. Dette gjer at vi kan setje dei i samanheng med ferien då ein gjerne planlegg dagane noko meir tilfeldig og tek ting som dei kjem. Det kjem fram på det første albumbladet frå landstaden (fig. 25). Her er ingen spesielle landemerke i landskapet som vert eviggjort. I staden er det situasjonar og portrett som dominerer, i tillegg til eit bilet av sjølve huset og hamna som er teke frå sjøen. Dette biletet er også plassert i midten øvst, med tittelen *Dream-land* under. På denne albumsida antyder Wilson korleis han opplev staden. Det kjem også fram av resten av albumblada at dette har vore ein plass han har satt høg pris på. Leik, spør og moro saman med dei meir stillferdige augneblinkane, som til dømes kjem fram i biletet med underteksten *Carressing* (sjå nede i midten, fig. 25).

Badebilete er eit tilbakevendande tema gjennom albumet. Om vi tek i betrakting MacCannel sine tankar rundt moderne menneske, skal vi dvele litt ekstra ved det. I kunsten var det mot slutten av 1800-talet eit aukande fokus på det primitive og ikkje-moderne livet. Kunstnarar som Paul Cezanne, Paul Gauguin og Pablo Picasso kan trekkjast fram som representantar for denne tankegangen. Badebilete har gjennom kunsthistoria vore eit tilbakevendande tema, men mot slutten av 1800-talet vart badelivstemaet stadig meir aktuelt. Det kan ha samanheng med at ein del av kunstnarane let seg rive med av det enkle og primitive livet på landsbygda. Her kunne ein leve i fred frå storbyen som stadig vaks på grunn

av tilflytting og utbygging. I Tyskland reiste mange av kunstnarane til bygda for å la seg inspirere. Industrialiseringa og framveksten av storbyar i Tyskland var spesielt stor om ein samanliknar med Frankrike og England. I 1871 budde to tredjedelar av befolkninga i Tyskland på landet, medan det i 1910 var motsatt.⁸⁰ Det seier litt om forandringane som var i gjerde i Europa, og denne urbaniseringa tok med seg eit nytt syn på naturen.

Samanlikninga mellom målarkunst og badebileta til Wilson frå 1920-talet skal ikkje trekkjast for langt, men poenget er å illustrere at menneska sitt forhold til naturen endra seg når moderniseringa sto på som mest i byane. Dette kan ein og lese om i *Det kultiverte mennesket*, der to svenske etnologar skildrar korleis folk i Sverige vart moderne og siviliserte i åra mellom 1880 og 1910.⁸¹ Her fortel forfattarane mellom anna om avmystifiseringa av naturen på 1800-talet. Naturen var først eit produksjonslandskap for bøndene, men vart etter kvart eit kulturlandskap for borgarskapet. Den naturen borgarskapet ein gong hadde sett på som stygg og uinteressant, vart i staden naturen dei oppsøkte når dei slappa av. Frå å vere eit produksjonslandskap der ein dyrka og brukte jorda, kan vi snakke om eit konsumeringslandskap. Her til reiste naturelskarar, turistar, kunstnarar og forfattarar. Felles for dei alle var den estetiserande og romantiserande haldninga til naturen.⁸² Når naturen såleis vart eksotisk for desse gruppene var det heller ikkje berre høgfjellet dei var opptatt av. Kystlandskapa var også forlokkande:

Igjen kan vi konstatere de markante moralske innslagene i landskapsopplevelsen: det enkle, det uteommede, det ensomme. Akkurat som fjellet hadde kystlandskapet en moralisk lødigheit, i tillegg til at det selvfølgelig var sunt, rent og friskt, langt fra fabrikker og storbybråk.⁸³

Desse utsegna passar godt for forståinga av Wilson sitt album, for det synast liten tvil om at kystlandskapa var ein stad der familien likte å bruke fritida si. Frykman og Löfgren fortel også om korleis sommarstaden, eller landstaden i vår samanheng, er tida der ein finn seg sjølv. Her vert dei innestengde kjenslene ein byggjer opp i storbylivet utkanalisiert, og ein opplev såleis eit sterkt tilhøyre til naturen. Dei nemner at dette er staden der ein tek med borna sine, for at dei også skal få oppleve naturen som noko heilt annleis enn livet i storbyen.⁸⁴ Dette er også dekkande for albumets bilete av fritidsliv. Sjølv om Wilson sine born er i ferd med å bli

⁸⁰ Harrison, Frascina og Perry: *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*. New Haven/Conn.: Yale University Press in association with The Open University. 1993, s. 35

⁸¹ Jonas Frykman og Orvar Löfgren: *Det kultiverte mennesket*. Oslo: Pax Forlag A/S. 1994

⁸² Frykman og Löfgren, 1994, op.cit., s. 51

⁸³ Ibid, s. 52.

⁸⁴ Ibid, s. 64.

vaksne på 1920-talet, dukkar dei framleis opp på fotografia frå utfluktene til kysten og landstaden.

Bybileta frå den siste albumsida, utgjer ein kontrast til det vi har sett på så langt. Men vi veit av førre kapittel at Wilson har vore opptatt av å fotografere byar. Noko ein legg merke til på albumsidene som viser byliv, er at Wilson si flanøraktige dokumentering av byen som fotografisk subjekt har skjedd utanfor Bergen også. Her kjem også noko av Wilson sin kreativitet til syne. I fotografiет av Bredevand i Stavanger (sjå nede til venstre, fig. 27), er det dratt opp blyantstrekar i ein firkant rundt biletet. Dei illustrerer korleis Wilson tenkte seg eit utsnitt av motivet. Samstundes er dette prov på at den kreative tankegangen vi har sett Di Bello finne hos dei Viktorianske kvinnene, også kan sporast til Wilson.

Album som heilskap byr på fleire spennande aspekt. Som lesarar av dei kan vi fordjupe oss i kombinasjonen av enkeltfotografi, samansetjing og bilettekst. Nærlesinga av albumet har vist at ei systematisering i forhold til tid og tema, har gjeve interessant lærdom om borgarskapskulturen Wilson var ein del av. Vi har også sett at albumet kan gje meiningsjølv om vi som framande rører ved ei personleg minnebok. Difor kan vi, som Di Bello påpeiker, lese noko ut av album som går ut over det reint personlege og familiære.

KAPITTEL 4: Landskapsfotografen

4.1 Landskapsfotografiet

Gjennom dei tre første kapitla har vi no blitt betre kjent med både Ralph L. Wilson og samlinga med fotografi og album etter han. Dette har eg gjort ved å nytte kultursosiologiske - og etnologiske perspektiv, som såleis gjev oss ein moglegheit til å forstå den borgarlege kulturen Wilson var ein del av. Eg har skildra korleis borgarskapet kom til å bli konsumentar av naturen, noko som har hatt stor betyding for Wilson sin fotograferingshobby. I kapittel to såg vi at landskapsbileta kan knytast opp imot familiebiografien, og vi har også vore innom landskapsbileta i samband med turisme gjennom albumkapittelet. Ein av dei sjangrane som går igjen gjennom heile korpuset, er altså landskapsfotografiet. På grunn av Wilson si openlyse interesse for emnet, er det naudsynt å gje desse bileta ytterlegare kommentar gjennom eit eige kapittel. I sorteringssystemet sitt har Wilson spreidd dei over bokstavane B og M (fig. 4). M er bokstaven i systemet som har flest negativ i heile samlinga. I sorteringa til Wilson er dette staden der han plasserer biletet frå ”lengre turar” - som han sjølv kallar det.⁸⁵

I Noreg reknast Knut Knudsen for å vere ein av dei første til å gje seg i kast med landskapsfotografering. Knudsen har truleg vore ei av inspirasjonskjeldene til Wilson, for i eit av albuma er eit landskapsfotografi frå Knudsen innlimt på ei av sidene. Dei fleste av landskapsfotografia til Wilson ber, som vi allereie har sett døme på i dei føregåande kapitla, preg av å vere godt gjennomtenkte i komponeringa. Sjå berre på biletet av mannen på Holbergsbryggen i Bergen med Fløyfjellet og Ulriken i bakgrunnen (sjå fig. 15) - eller fotografiet av Wilson si kone – Emma, i det ho sit og ser utover Sunnmørsalpane (sjå opp til høgre, fig. 23). I desse to fotografiene vert menneska ein målestokk og ”stemningssetter” i høve til naturen som omgjer dei. Slike verkemiddel nytta målarar som Johan Christian Dahl (1788 – 1857) og Caspar David Friedrich (1774 – 1840) i sine kunstnarar. Som vi skal sjå mot slutten av kapittelet var det ikkje berre dramatiske landskap som opptok Wilson. I områda rundt Bergen har Wilson teke ei rekke fotografi som skildrar landskapa på andre måtar enn bileta som er nemnt ovanfor. Men kor godt kjende Wilson til målarkunsten på 1800-talet og var det verkelig slik at han nytta landskapsmåleriet som førelegg for si eiga fotografering?

⁸⁵ Sjå også appendiks, s. 94

Kanskje var det heller fotografane som var inspirasjonen, for eksempel Knudsen sine bilete? Før vi går inn på desse spørsmåla skal vi sjå nærmare på eit av landskapsbileta til Wilson.

4.2 Fotografi eller måleri?

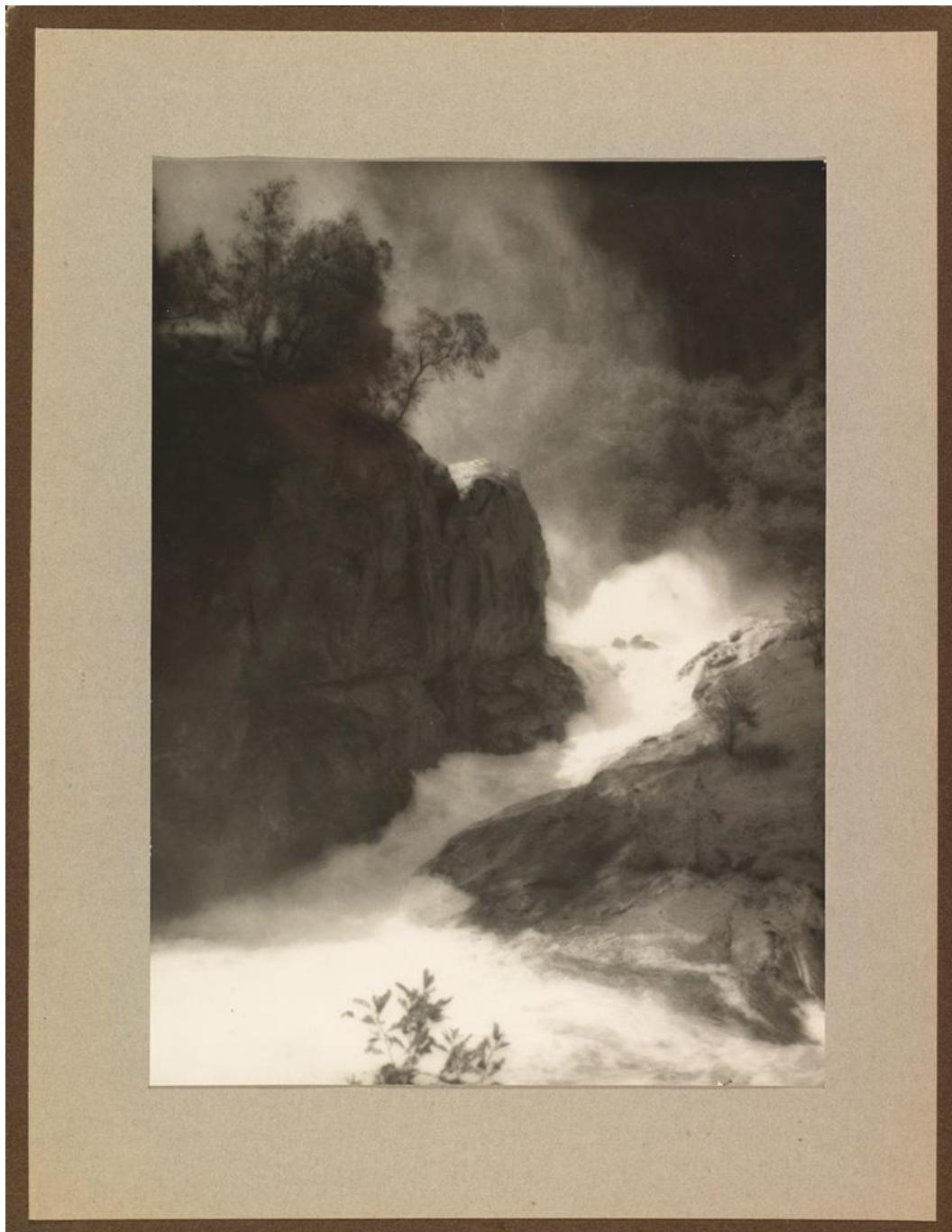


Fig.28. Ralph L. Wilson: Bilete av foss, udatert, UBB

Biletet ovanfor synar eit brusande fossefall som brøyter seg veg ned gjennom skogkledde berg (fig. 28). I staden for å ta eit oversiktsbilete på avstand, har Wilson gått inn på kloss held

og knipsa dei brusande vassmassane. Medan det virvlande vatnet står fram som skarpt kvitt, er skogen og fjellknausen til venstre tilsvarande mørke i tonane. Lyset fell inn i øvre venstre kant, og gjer at bruset frå fossen nesten ser ut som skyer. I det fossen passerar berget fell den inn i skugge, før den kjem ut i lyset att nedst i biletkanten. Bak fossen kan vi skimte ein skog, medan det oppe til høgre er heilt svart. På kanten av fjellknausen heng det nokre tre utover bergveggen.

Biletet har ein atmosfære over seg som gjer at det minnar om strømmingane som utfalda seg i den franske målarkunsten på siste halvdelen av 1800-talet. Både målarane i Barbizon-skulen og dei seinare impresjonistane laga bilete der dei framheva lyset sin verknad på motivet. Når det er sagt, har fossebiletet også særnorske undertonar. Den buldrande fossen, bjørkene som heng over stupet og det tilsynelatande lunefulle veret – dette er trekk ved fotografiet som understrekar at det er eit norsk landskap vi ser. Då er det også passande å trekke fram dei nasjonalromantiske målarane som ein mogleg inspirasjon for Wilson. Skissa

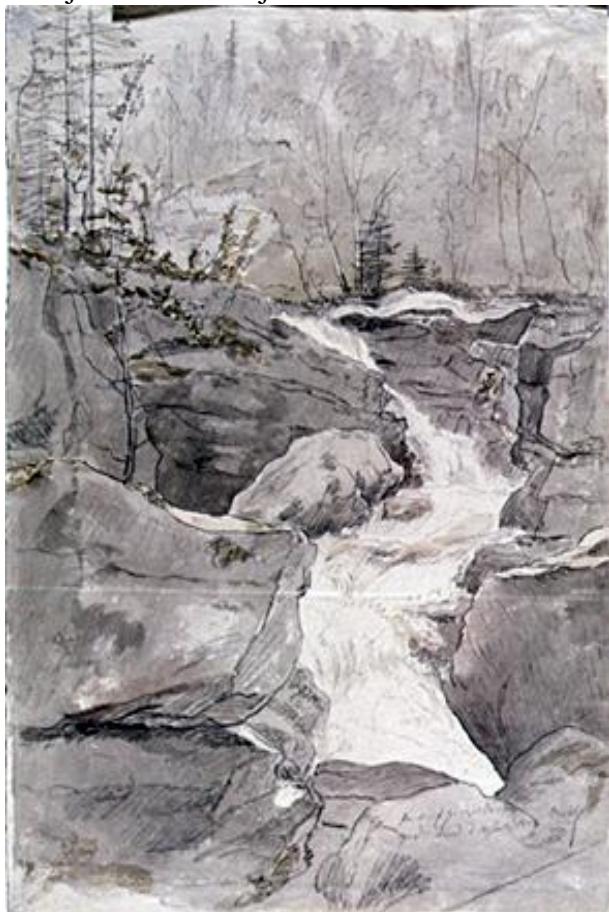


Fig. 29. Johan Christian Dahl: *Husvoldselven ved Tinn*, 1826, BB.B.499, Bergen Kunstmuseum

ved sidan av er utført av ein av Noregs første kunstnarar, Johan Christian Dahl, og er tydeleg lik Wilson sitt fossebilete i form av motiv og komposisjon (fig. 29). Kanskje Wilson såg denne skissa i Bergen Billedgalleri og vart inspirert?

Noko vi bør merke oss med Wilson sitt fossebilete, er at det bryt med den oppfatninga vi har om korleis fotografi ser ut. For dette biletet liknar, med sine diffuse konturar og ”uskarpe” preg, meir eit måleri enn eit fotografi. Dette vil eg vende tilbake til mot slutten av kapittelet. Først vil eg sjå nærare på forsking som drøftar landskapstradisjonen, både i forhold til måleri og fotografi.

Eg vil byrje med å referere til eit essay

skrive av Peter Galassi.⁸⁶ Han var fotografikurator ved Museum of Modern Art, og skreiv teksten i samband med utstillinga *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. I denne artikkelen forsøker Galassi å gje nye perspektiv på fotografi i relasjon til målarkunsten. Fotografi har ofte vorte vurdert ut ifrå vitskaplege og tekniske omsyn, medan ein har nedprioritert det estetiske. Nokre meiner i tillegg at fotografiapparatet kunne dokumentere eksakt, var det ikkje naudsynt for målarane å måle landskap basert på reine representasjonsstudiar. Galassi argumenterer for at fotografi bør vurderast som ein legitim del av kunsten i den vestlege bilettradisjonen.⁸⁷ Han meiner at måleriet, allereie før fotografiets, bevega seg mot ei tids- og stadspesifikk representasjonsform. Galassi byggjer opp under sin argumentasjon ved å sjå på posisjonen landskapsmåleriet hadde på starten av 1800-talet. Men for å utdjupe dette går han endå lengre tilbake i kunsthistoria og studerer korleis målarar har arbeidd med landskapet som motiv. Galassi ser spesielt på kunst frå det 15.århundre og fram til det 19.århundre for å få fram poenga sine. Han ser det slik at målarane i dette tidsrommet sett nye standardar i forhold til realismen i bileta. Under renessansen satt til dømes kunstnarar som Leonardo da Vinci og observerte naturen rundt seg og lagde skisser. Slike skisser såg ein som eit verktøy for at kunstverket skulle verte naturtru, men samstundes eit produkt av kunstnarens sinn. Skissene kunne vere viktige for kunstnarane sjølv, men noko utstillingsmateriale for publikum var dei ikkje.

Desse haldningane til observasjonsskisser av landskap var også ein del av akademilæra. På akademia vurderte ein dessutan landskapsmåleria som lågast i motivhierarkiet. Historiemåleriet var framleis den høgast rangerte forma for målarkunst, akkurat som det hadde vore det i renessansen. Men omkring 1800 er menneska sin relasjon til naturen i ferd med å endre seg. Dei observasjonsarta skissene vart då eit fullgodt alternativ til det gamle historiemåleriet. Kunstnarane gjorde etter kvart slike observasjonsstudie i olje, og frå rundt 1820 var dette ein etablert måte å arbeide på i mange land. For Galassi representerer landskapsskissene eit nytt og moderne biletSpråk. I slike bilete er det dei spontane og direkte kvalitetane som skal få fram det unike i landskapa. Dette er, i følgje Galassi, eit biletSyntax som også inkluderer fotografi.⁸⁸

⁸⁶ Peter Galassi: *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981

⁸⁷ Ibid, s. 12

⁸⁸ Ibid, s. 25

Galassi nemner Noreg som eit av dei landa der kunstnarane jobba med slike oljeskisser.⁸⁹ I samband med at grunnlova i Noreg vart vedteken i 1814 var det stor interesse for å konstruere ein særnorsk kulturell identitet. Slik sett passa det bra at målarkunsten var i endring, for kva passa betre enn å måle den ville og lunefulle norske naturen? Det var derimot ikkje nokon akademiutdanna kunstnarar her til lands som kunne starte eit slikt arbeide i byrjinga av 1800-talet. I Bergen måla til dømes den laugsutdanna Johann Christian Dahl prospekt over byen. Men han hadde ikkje noko høgare kunstnarisk utdanning, og det måtte til dersom bileta skulle verte gode nok. I 1811 fekk Dahl reise til København for å utdanne seg ved kunstakademiet der, etter at lokale krefter fekk samla inn pengar til eit stipend.⁹⁰ Her fekk han lære å bygge opp biletet med korrekte proporsjonar, og ikkje minst fekk han studere verk frå andre landskapsmålarar. Det var landskapsmålar han ville bli, og aller helst ville han heim å måle landskapet i Noreg. I staden reiste han sørover i Europa, og busette seg i Dresden. Byen var eit sentrum for den tyske romantikken, og her vart Dahl kjend med Caspar David Friedrich. I 1826 reiste han tilbake til Noreg og starta arbeidet med å måle landskapet her. Turen tilbake var den første av i alt fem.

Men kva var det Dahl såg i dei norske landskapet? Vi veit frå Galassi at kunstnarane sin relasjon til naturen forandrar seg inn på 1800-talet. Gunnar Danbolt skriv i *Norsk Kunsthistorie* om korleis gleda over harmoniske, menneskeskapte landskap etter kvart vart avløyst av ei begeistring for det ville og jomfruelege.⁹¹ Ein hadde i mange år føretrekt dei harmoniske landskapet, som var temma av menneska. Slike landskap kunne til dømes vere hagar og parkanlegg, der alt overflødig vart bortklipp til fordel for orden og harmoni. Men i tråd med kulturfilosofen Edmund Burke (1729-1797) sitt omgrep om det sublime, vart den ville naturen ein arena der ein kunne la seg overvelde av det mektige sceneriet. Burke skriv:

Alt som er eigna til å få oss til å tenke på liding eller fare, det vil seie alt som vi på ein eller annan måte knyter til det skremmande og set i samband med det skrekinnjagande, eller som verkar på same måte som skrekk og redsel, er ei kjelde til det sublime, det vil seie det som framkallar den sterkeste kjensla som sjela i det heile kan røyne [...] Den kjensla som det store og sublime i naturen inngir, når desse er på sitt mektigaste, er

⁸⁹ Galassi, 1981, op.cit., s. 23

⁹⁰ Gunnar Danbolt: *Norsk kunsthistorie – Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget. 2004, s. 161

⁹¹ Ibid, s. 165

forskrekking [...] Sanneleg, skrekken er i alle tenkelege tilfelle det berande prinsippet for det sublime [...].⁹²

På lerreta til dei nasjonalromantiske målarane kom det sublime ofte til uttrykk gjennom at menneska vart brukt som ein målestokk på naturen dei sto i. Slik vert menneske og natur til eitt, og vi forstår kor små vi er i forhold til naturkretene. Danbolt forklarar dette ved å vise til Friedrich sitt måleri, *Munken ved havet*.⁹³ Sjølv om munken gjev assosiasjonar til det religiøse, er det her i ordets betydning ein skal forstå det. *Re-ligio* betyr å vere bunden til noko. Det er ikkje ein personleg Gud i himmelen det er snakk om, men å vere bunden til den uendelege naturen som omgjev munken.

Med denne etableringa av ei kunsthistorisk referanseramme for fotografiet, vil eg syne kva for fotografisk landskapstradisjon Wilson kan sjåast i lys av. Eg vil seinare i kapitlet argumentere for at Wilson sine landskapsfotografi kan relaterast til konstrueringa av Noreg som nasjon. Denne konstruksjonen kan på sett og vis seiast å ende i 1905 då unionstida med Sverige var over. På det tidspunktet var Wilson 33 år gammal.

4.3 I fotspora til dei første landskapsfotografane

Som dei første sidene har vist, er det altså trekk ved Wilson sitt fossebilete som kan førast tilbake til dei nasjonalromantiske målarane. Men kva med dei første landskapsfotografane? *Norsk Fotohistorie: fra daguerreotypi til digitalisering* fortel at dei første norske fotografane følgde i fotefara til kunstnarar som Dahl. Dei gjekk ut i naturen og leita fram dei same motiva som kunstnarane hadde oppdaga nokre år før. Likevel var det ikkje berre dei nasjonalromantiske målarane som var utslagsgjevande for den fotografiske landskapstradisjonen. I tida før fotografiet var også prospektmåleri ei populær biletform.⁹⁴ Det var prospektmåleri Dahl hadde arbeidd med i Bergen før han reiste til København. Prospektmålarane måla på eit vis som gjorde at dei fekk inn mange av kjennemerka til bytopografiens på lerretet. Noko av meiningsa med prospekta var at dei skulle syne spesifikke landskapsutsnitt på ein objektiv og sakleg måte. Sjangeren var svært populær etter den økonomiske oppsvingen på slutten av 1700-talet og utover i det påfølgjande hundreåret. Sidan

⁹² Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford New York: Oxford University Press. 1990. I Danbolt, op.cit., s. 165

⁹³ Ibid

⁹⁴ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 98 - 100

kom fotografiet og tok over rolla prospektmåleriet hadde hatt. Likevel hadde prospektet som sjanger festa sin posisjon, noko Marcus Selmer (1818-1900) utnytta når han tok til å selje sine fotografi. Han annonserte sal av by - og landskapsfotografi i 1861, og til forskjell frå dei som måla prospekta kunne han presentere korrekte topografiske avbildingar gjennom fotografi. Desse bileta tok han blant anna frå utsiktspunkt i Bergen, og frå distrikta rundt byen. Etter kvart selde Selmer landskapsfotografi frå ei rekke stader i Noreg, og han var den første til å reise rundt og fotografere det norske landskapet.⁹⁵ I tillegg fotograferte Selmer folkedrakter og folkeliv. Denne dokumenteringa utvikla seg frå studiofotografi med montasjar og bakteppe, til å verte meir etnografisk prega. Den etnografiske utviklinga kan sjåast i samanheng med samtidas trøng til oppdaging og utforsking. Ein av dei som kom til å få lære og vidareføre Selmer sitt virke som fotograf var Knud Knudsen.

Knud Knudsen var lærling hjå Selmer mot slutten av 1850-talet.⁹⁶ Knudsen var frå Hardanger, der han hadde drive med fruktdyrking på garden han vaks opp. Han reiste etter kvart til Bergen, før han tok turen vidare til Tyskland. Då var han blitt 30 år gammal, og i Tyskland fekk han truleg lære endå meir om fotografering. På 1860-talet var dei eit av føregangslanda innan den tekniske utviklinga av mediet.⁹⁷ I Tyskland var nasjonalromantikken populær blant biletkunstnarane, og det at norske måalarar hadde utstillingar i landet kan også ha inspirert Knudsen. Ein veit at Knudsen var interessert i målarkunst, og seinare i livet melde han seg inn i Bergen Kunstforening og Vestlandske Kunstindustrimuseum. Når Knudsen flytta tilbake til Bergen i 1864, opna han si eiga fotografforretning. Når han valde å satse kommersielt, var det etter den vanlege oppskrifta for fotografane i samtidia.⁹⁸ Verksemda besto av atelierfotografering med portretttering, og prospektfotografering som ei sideinntekt. Knudsen var framsynt og skjønte det var gode pengar å tene på turisme, og difor prioriterte han snart å fotografere utanfor atelieret sitt. I biletarkivet etter Knudsen finnast det portrett, landskap, byprospekt, ein folkedraktserie, og folke - og arbeidslivsbilete.⁹⁹ Han laga også reproduksjonar av Dahl sine mest kjende måleri.¹⁰⁰ Knudsen reiste til dømes til Stalheim i Nærøydalen og fotograferte frå same utsyn Dahl nytta når han måla *Fra Stalheim*. Bileta er ulike, og teknikkane Dahl nytta for å lage

⁹⁵ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 42

⁹⁶ Ibid, s. 88

⁹⁷ Digranes, Greve og Reiakvam: Det norske bildet: *Knud Knudsens fotografier 1864-1900*. Oslo: Grøndal. 1988, s. 12

⁹⁸ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 64

⁹⁹ Ibid, s. 65

¹⁰⁰ Larsen og Lien, 2007, op.cit. s., 104

mørke og lyse parti som avveksla kvarandre finst ikkje i fotografiet.¹⁰¹ I tillegg har Dahl justert på fjellformasjonen, noko som vert avslørt i Knudsen sitt bilet. Samstundes illustrerer Knudsen sitt fotografi dei endringane som har skjedd i landskapet sidan Dahl reiste rundt. Dette i form av at det har vorte bygd veg gjennom dalen, slik at folk lettare kunne ta seg fram i det ulendte terrenget.

Knudsen fotograferte fleire motiv som vidareførte nasjonalromantikkens måleri. Isbreen var eit naturfenomen som målarkunstnarane fant inspirerande, og har til dømes vorte festa til lerretet av Thomas Fearnley (1802 – 1842). Brebileta går også igjen i Knudsen sine fotografi, noko som gjer det naturleg å tru at han hadde sett Fearnley sitt måleri.¹⁰² Blant Knudsen sine brebilete finnast det oversiktsfotografi som er tekne på avstand, og nærstudie der han har gått inn på kloss hald og fotografert.

4.4 Eit nasjonalt prosjekt

Bortsett frå at dei arbeidde i lag ein kort periode, har Selmer og Knudsen til felles at dei var ein del av det vi kallar ”selvopdagelsens periode”.¹⁰³ Dette omgrepet lyt vi sjå nærmere på. I Noreg var ein i åra etter 1814 i ferd med å bygge ein særnorsk identitet. Vi har sett at målarar som Dahl var ein viktig del av dette arbeidet, men fotografane kom også til å spele ei betydeleg rolle i det kulturelle konstruksjonsprosjektet. Kva type kultur skulle så denne konstrueringa ha fundament i?

Reiakvam skriv at kulturen i Noreg var todelt når grunnlova i 1814 vart vedteken. Borgarskapet og embetsstanden på ei side, og bøndene på andre sida. Bondekulturen var godt representert i landet, og hadde også lang historie. Dei vart såleis sett på som berarar av noko ekte og autentisk. Bonden var den som streva og sleit, og gav aldri opp. Borgarskapet tala dansk, og kulturen dei var ein del av var også dansk.¹⁰⁴ Såleis vart bonden symbolet på det autentisk norske, og den dansk-norske kulturen måtte vike i konstruksjonen av ein norsk kultur. Men denne konstrueringa hende fullt ut på borgarskapet sine vilkår. Det resulterte i ei oppdaging og kartlegging av Noreg sine skjulte kulturar. Dialekt, eventyr, balladar, segn og

¹⁰¹ Larsen og Lien, 2004, op.cit., s. 104

¹⁰² Ibid, s. 106

¹⁰³ Thiis, Jens: Norske malere og billedhuggere. 1. Malerkunsten i de første 80 år. Bergen: John Grieg. Sitert i Reiakvam, 1997, op.cit., s. 65

¹⁰⁴ Danbolt, 2004, op.cit., s. 158

folketru er døme på orale kulturnedslag i dette norske prosjektet. På den materielle sida vart byggjeskikk og klesdrakter viktig å gjere greie for. Naturen utgjorde altså rammene for kvardagen til dei nye nasjonalheltane - bøndene. Såleis vart det eit svermeri både for landskap og bondestand. Reiakvam viser til Tidemand og Gudes *Brudefærden i Hardanger* som ei oppsummering i biletform av korleis den nye nasjonale kulturen vart skapt.¹⁰⁵

Oppdaginga og konstrueringa av Noreg var også ein prosess av vitskapleg art. Etter at bonden vart eit nasjonalromantisk symbol, gjekk folkelivsgranskaran til verks og studerte bondekulturens levekår og levevis. Det er altså snakk om ei vitskapleg kartlegging, der språkforskar Ivar Aasen (1813 – 1896) sitt nynorskprosjekt er eit godt døme på kva arbeid som vart gjort. I tillegg til Aasen var Aasmund Olavsson Vinje (1818 – 1870) ein betydeleg figur i den vitskaplege tilnærningsmåten til folkekulturen. Reiakvam nemner folkelivsgranskaren Eilert Sundt (1817 – 1875) som den fremste representanten for denne gruppa. Sundt reiste rundt og observerte folkekultur, og publiserte ei rekke avhandlingar i åra mellom 1850 – 1873. Det var i den same folkekulturen at Knud Knudsen gjorde seg til turist og produserte bilete av den. Det tydeleggjer at fotografi også fekk ei spesiell rolle i det nasjonale prosjektet.¹⁰⁶ I førre kapittel såg vi at portrett vart masseproduserte når fotografiet tvang ned prisane og tilgjengelegheta auka. Liknande mønster viser seg i måten folke- og landskapsbileta vart tilgjengelege for eit breiare publikum. Dette hende gjennom at fotografiet overtok marknaden måleriet ein gong hadde hatt. Samstundes var det ikkje berre for lokalbefolkinga fotografia festa sin posisjon. Ein vel så viktig arena for fotografiet, var turisttrafikken som vaks i lag med den kulturelle konstruksjonen av Noreg.

4.5 Turisme

Den vitskaplege kartlegginga av landet bør ikkje vurderast som eit norsk prosjekt åleine. I tillegg til det norske borgarskapet var utlendingar på full fart inn i landskapa som turistar på leiting etter eksotiske innfødde og vakre landskap. Eg har skildra turisme i forhold til ekteparet Wilson sin tur gjennom vestlandet i førre kapittel, men eg vil i det følgjande belyse emnet ytterlegare. Turismen sine røter finn vi i dannings- og lystreisene til adelen og storborgarskapet i Europa på 16 og 17 – hundretalet. Desse reisene har blitt kjende som *Le*

¹⁰⁵ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 67

¹⁰⁶ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 82

Grand Tour, der ein til dømes oppsøkte kjend antikk- og renessansearkitektur i dei sørlege delane av Europa. På 1800-talet var dette glidd over til kunnskaps- og opplysningsreising, med heile verda som potensiell destinasjon. Sidan den tid har masseturismen, som vi såg i førre kapittel, vorte den mest utbreidde reisemåten.

Turismen har samanheng med ei rekke andre trendar under framveksten av den moderne sivilisasjonen. Her kan nemnast tidsdikotomien mellom arbeidstid og fritid, utbygging av veggnettet og urbanisering generelt. Den typiske turisthabituset i åra før 1900 var norsk og europeisk borgarstand. Når dei tok steget ut i den norske naturen var det ikkje utan guiding og retningslinjer. I 1868 vart Den Norske Turistforening (DNT) skipa, og deira årbok vart det første institusjonelle uttrykket for tilrettelegging av ein nasjonal turisme. Vi snakkar altså om reisehandbøker, der fotografi spelte ei betydeleg rolle for å leggje føringar på turistblikket. Når DNT vart skipa kan vi gjennom tre punkt oppsummere dei viktigaste prinsippa bak den organiserte turismen: ”Det må finnast ein attraksjon som tiltrekker seg dei reisande, det må finnast transport for hand, og det må finnast kost og losji for dei reisande underveis og ved framkomsten. Vidare må det finnast nokon som har tid, råd og lyst til å reise”.¹⁰⁷ Reiakvam skriv at det er gjennom DNT sine årbøker at smakspreferansane vart etablerte. Her vart den kultiverte smaken for natur formidla, og temaet var høgfjellet med Jotunheimen som viktigaste destinasjon.¹⁰⁸ Etter kvart som turismen vart organisert, kom fleire reisehandbøker på marknaden. Historikaren Yngvar Nielsen (1843 – 1916) sto for fleire publikasjoner som var retta mot både norske og internasjonale turistar. I desse handbøkene var det reproduksjoner av fotografier i heilsideformat som skildra det norske landskapet, historiske monument og kjende byggverk.¹⁰⁹ I tillegg skildra handbøkene rutenetta i fjellet, overnattingsplassar og utsiktspunkt. Samstundes var det også artiklar som tok føre seg naturvitenskaplege og historiske fenomen; planteliv, dyreliv, nasjonalhistorie, litteratur og kunst er døme på slike. Når turistane vart sende inn i Noreg sine fjordar og oppover i fjella, var det med slike publikasjoner i sekken. Målet var å overtyde dei besøkande om at det ikkje var eit land med barbarar dei møtte, men eit sivilisert folk med både kultur og hygiene til å tilfredsstille krava som vart sett. Vi skal bevege oss vidare til ein stad Wilson ikkje var ukjend med, nemleg Jotunheimen. Dette var staden der det fotografiske portrettet av fjellheimen best kunne takast.

¹⁰⁷ Andolf, Göran (1990): Turismen i historien, i Orvar Löfgren (red): *Längtan till landet Annorlunda: Om turism i historia och nutid*. Stockholm: Gidlunds. I Reiakvam, op.cit., s. 70

¹⁰⁸ Reiakvam, op.cit., s. 71

¹⁰⁹ Larsen og Lien, op.cit., s. 82

4.6 Jotunheimen som turistdestinasjon og nasjonal symbol

A.O. Vinje var ein av dei som forsøkte å setje ord på det som møtte han i Jotunheimen. Dette gjer han i *Fjøllstaven min*, der han etter beste evne prøver å skildre dei storlagne scenene han er vitne til.¹¹⁰ På same tid etterlyser han at ljosskrivarar og målarar bør supplere det han ikkje greier å formidle verbalt. Ljosskrivar er Vinjes ord for fotograf, og han meinte altså at fotografane burde ta steget opp på høgfjellet for å biletteste det enorme landskapet. Når Knudsen starta dette arbeidet var Jotunheimen allereie transformert frå eit stygt og uframkomeleg landskap, til eit temja turistlandskap som symbol på den norske fjellheimen. Vinje står fram som eit eksempel på korleis Jotunheimen vart estetisert av kunstnarane, og folk som han var delaktige i at turistar etter kvart tok vegen oppover i fjella.

Ein veit at Knudsen hadde to turar i Jotunheimen der han hadde med seg kamerautstyr. Den første turen var før 1877, medan den andre var i slutten av 1880-åra. Som leverandør av bilete til turistane var han dermed med på setje ein standard for kva måte ein skulle sjå det norske landskapet. Knudsen var sjølv medlem i DNT og hadde kjennskap til rutenettet i fjellet. Såleis tok han med seg utstyret sitt til høgfjellet, og gjorde dette til ein fotografisk arena. I følgje Reiakvam er det på denne måten Knudsen tek del i det store norske prosjektet.¹¹¹ Den første turen til Knudsen er dokumentert i eit album som er ordna etter reiseruta. Dette albumet gjev fleire rom for tolking. Det kan forståast som ein topografisk guide, som estetisk opplevingsrepertoar og som døme på fotografiske forhandlingar med naturen.¹¹² Det siste punktet markerer korleis Knudsen søker seg fram til eit optimalt sluttresultat av bileta sine. Det handlar altså om kva standplass og utsiktspunkt som gav dei beste bileta. På denne måten vert turistfotografiet ein vegvisar på kva som er sjåverdig, og eit visuelt omgrep for staden vert etablert.

Fotografia til Knudsen skildra ikkje dei fysiske utfordringane med å vandre i Jotunheimen. Dei ber meir preg av å formidle turistreisa som ei pilegrimsferd, gjerne med menneskefigurar som tenar som eit kompositorisk grep for å skildre kor små vi er i forhold til sceneriet vi betraktar. Vi veit no at dette er ei oppskrift som gjev assosiasjonar til dei nasjonalromantiske målarane sine biletkjema. Det er heller ikkje tilfeldig, for utover i

¹¹⁰ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 103

¹¹¹ Ibid, s. 108

¹¹² Ibid

karrieren sin la Knudsen stadig meir vekt på å biletteste dramatiske landskap.¹¹³ Sjølv om ein er freista til å tenkje at Knudsen ikkje slapp seg laus frå biletkomponeringa til målarane, er dette likevel ein tanke som ikkje er helt rett. Vi har allereie sett korleis Galassi argumenterer for at landskapsmåleriet utviklar seg pre-fotografisk tidleg på 1800-talet. Knudsen og kollegaene hans reiv seg på sett og vis laus frå delar av den måleriske tradisjonen, ved hjelp av den søkjande og strukturerande måten der dei prøvde seg fram til eit fullgott sluttresultat. Dei opererte også med mindre format enn målarane gjorde. Dette gjorde det mogleg for mindre og klårare komposisjonar, noko som skilde seg frå dei store lerreta målarkunstnarane ofte nyttar. Fotografane måtte også ta i betrakting at deira bilete kom til å bli framkalla i svart-kvitt. Då var dei nøydt til å konsentrere seg om kontrastar i form, overflatestruktur, lys og skugge når dei skulle fotografere.¹¹⁴ På bakgrunn av denne teoretiske og forskingshistoriske gjennomgangen, vil eg no rette merksemda mot fleire av Wilson sine landskapsbilete.



Fig. 30. Ralph L. Wilson: *Tur til Florø. Kinnekloven*, 1915-1930, UBB

¹¹³ Digranes, Greve og Reiakovam, 1988, op.cit., s. 24

¹¹⁴ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 108

4.7 Frå Ytre Sunnfjord og opp i Jotunheimen

Vi kan starte ved å ta ein nærrare kikk på eit landskap frå ei øy i Ytre Sunnfjord (fig. 30). Det er eit aude landskap der ei graskledd slette vert avløyst av eit fjell i venstre biletkant. I høgre kant glir sletta inn i nokre flekkar med hav, medan bakre delen viser to fjelltoppar med ei kløft i mellom. I nedre venstre del kan vi følgje ein sti som går diagonalt innover i landskapet. Stien endar i det vi møter eit menneske som har stilt seg opp på den. Det er ein mann med hatt og frakk, som poserer i det han iakttek landskapet. Venstre handa har han plassert på hofta si, og høgre foten er plassert litt framfor den venstre. Det er som om han har stoppa opp ein augneblink for å nyte landskapet han beveger seg i. Kleda avslørar at det ikkje er nokon lokal bonde som er ute og går, snarare ein borgarleg turist frå byen. Elles er det ikkje enkelt å fastslå meir presist kven dette er, men det ser heller ikkje ut til å vere meiningsa med fotografiet. Hadde det vore snakk om ei portrettering av reisefølgjet ville nok mannen vore plassert lenger framme i forgrunnen. Kanskje det er Wilson sjølv, som har stilt kameraet opp og tatt biletet med sjølvutløysaren? Men lat oss sjå nærrare på sjølve biletkomposisjonen.

Fotografiet er teke frå ståande synsvinkel og peikar mot kløfta som ligg om lag i midtaksen av biletet. Framgrunnen lagar eit horisontalt skilje i det den treff havet. Dette skiljet kan vi trekke oppover til venstre, og det endar i det grasbakken går over i fjell. Fjellet som startar i øvste venstre kant går diagonalt nedover og markerer ein overgang frå grassletta i framgrunnen. Samstundes vert dette midtpartiet avbrote av den venstre fjelltoppen bakerst. Desse overlappingane av diagonale og horisontale linjer understrekar djupna i fotografiet.

Biletet er teke på øya Kinn, som ligg i Ytre Sunnfjord. Staden er kjend for Kinnaklova, fjellet med det store skaret vi ser i bakgrunnen av biletet. I tillegg finnast Kinnakyrkja her, som daterer seg heilt tilbake til 1100-talet. Som tittelen fortel oss, har han nok teke turen innom øya medan han var på besøk i Florø. Langs vestlandskysten er Kinn ein kjend utfartsstad, mykje på grunn av dei graskledde engene og det ruvande fjellet med skaret i mellom. Negativa for desse bileta finnast i form av glasplater, og han har rissa inn negativnummeret nede til høgre.



Fig. 31. Ralph L. Wilson: *I Visdalen mot Galdhøpiggen*, 1930, UBB



Fig. 32. Ralph L. Wilson: *Oppover Flaamsdalen*, 1930, UBB

Vidare kan vi sjå liknande komposisjonar som vi har sett i Kinn-biletet. Men no skal vi ta steget opp på høgfjellet og sjå korleis Wilson fotograferte. Eit biletet frå ein av turane i Jotunheimen (fig. 31) viser korleis fjellformasjonen og dei langstrakte slettene skapar ei djupn

i biletet som minnar om det vi har sett frå Kinn. Fjelltoppane i høgre og venstre kant kryssar kvarandre, medan vi i bakgrunnen kan skimte ein snødekt fjelltopp. Kvinnan nede til venstre er plassert med ryggen til kameraet medan ansiktet er vendt mot Galdhøgpiggen. Ho har sekk og vandrestav, og har stoppa opp i det ho står og kikkar mot Noregs høgaste fjell.

Denne turen i Jotunheimen er dokumentert både gjennom album og ein heil del negativ. Vi skal sjå endå eit fotografi Wilson tok rett før reisa var over, medan dei reiste oppover Flåmsdalen på veg til Myrdal Stasjon (fig. 32). Det kan nesten sjå ut som han har plassert seg i ein bakke og retta kameraet mot ein vegstubb som kjem inn i høgre kant og går inn i mot midten. Samstundes illustrerer fotografiet det dramatiske landskapet som pregar Flåmsdalen. Dalpartiet svingar seg mot høgre rundt vegen, og i øvre kant skimtar vi fjella som utgjer eit tydeleg bakparti i komposisjonen. På klippa som vegen er bygd på står det eit menneske heilt ute på kanten. Ved første augekast er det ikkje enkelt å få auge på vedkommande, for avstanden til Wilson sin ståstad er lang. Likefullt er det mogleg å sjå at det står nokon der, og verkemiddelet vi har sett i dei føregåande fotografa viser seg på nytt. Forskjellen er at denne gongen er personen avbilda i endå mindre målestokk.

Fotografiet frå Kinn kunne framleis vore eit velkomponert landskapsutsnitt, dersom Wilson hadde vald å ta det utan mannen som har stilt seg opp midt i landskapet. Men i det Wilson vel å ta biletet med eit menneske plassert eit stykke inn i komposisjonen, vert dei sublime undertonane eit iaugefallande trekk ved biletet. Det gjentar seg på biletet frå Flåmsdalen, der personen i fotografi knapt er synleg. I fotografi frå Jotunheimen er ikkje dette virkemiddelet like sterkt, sjølv om det framleis kan sporast. Dette fotografi kan minne om Caspar David Friedrich sitt måleri av vandraren som står og kikkar utover fjellheimen. Wilson sin vandrar står og med ryggen til, med blikket vendt mot dei høgreste tindane. Skilnaden er at Friedrich sin vandrar er ein mann i frakk, medan Wilson sitt fotografi synar ei kvinne med sekk og vandrestav. Wilson sin vandrefigur vert eit symbol på turismen vi har sett breidde seg ut i Jotunheimen, og på at den borgarlege 1800-talsmannen har forvandla seg til turist av begge kjønn.¹¹⁵

Reint skjematiske kan vi fastslå at alle fotografa har oppbyggande trekk som minnar om målarkunsten 100 år før. Eg vil hevde at Wilson føyar seg inn i den fotografiske landskapstradisjonen som vi har sett blant anna Knud Knudsen var med på å skape mot slutten av 1800-talet. Forskjellane mellom dei to skal sjølvsagt ikkje undervurderast. Knudsen

¹¹⁵ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 69

var profesjonell og jobba opp imot turismen, noko som han hadde god forteneste på. Som vi veit var Wilson amatør og nytta fritida til fotograferingshobbyen sin. Mesteparten av Knudsens karriere utspant seg før Wilson verkeleg går i gang med si fotografering. Samstundes bør to andre kjende landskapsfotografar nemnast i denne gjennomgangen, Axel Lindahl (1841 – 1896) og Anders Beer Wilse (1865 – 1849). Saman med Knudsen er desse to døme på profesjonelle fotografar som reiste land og strand for å fotografere Noreg.

Når det er sagt er parallellane til ein amatør som Wilson tydeleg. I teorien har vi sett at fotografane på sett og vis reiv seg laus frå målarane ved å søkje seg fram til eit fullgodt resultat. Eg har også nemnt at Knudsen i sine brebilete følgde målarane i motivval og motivhandsaming. På Wilson sine mange turar på vestlandet har han ikkje berre fotografert breane. Han har også søkt seg fram som Knudsen gjorde det, ved å ta ein heil del bilet på lang og nær avstand. I albuma er det ei rekke brebilete som synar brearmar som del av panoramalandskap, i tillegg til bilet på kloss hald som illustrerer breen massive storleik. Vi kan sjå døme på eit av Wilson sine brebilete nedanfor (fig. 33). Her er framgrunnen tydeleg definert med bondegard, dyr og gardstun. I bakgrunnen utgjer Bøyabreen eit tydeleg fokus, der den slyngar seg nedover fjellsida. Dette er eit av dei tidlege fotografia frå Wilson, noko som kan bety at han på eit tidleg tidspunkt var kjend med brebileta gjennom målarane og Knudsen.



Fig. 33. Ralph L. Wilson: *Tur til Fjærland. Bøyumbraen*, 1900-1907, UBB



Fig. 34. Ralph L. Wilson: *Fra Visdalen på veien mot Røssheim, 1930*, UBB

Som vi har sett var Jotunheimen eit turområde Wilson likte seg i. Når vi tek i betrakting kva som skjer med Jotunheimen som turistdestinasjon og nasjonalsymbol mot slutten av 1800-talet, anar vi at Wilson sine turar hit ikkje har vore tilfeldige. Samstundes har vi sett at det nasjonale prosjektet varte og rakk utover 1800-talet, og endar på sett og vis ikkje før unionsoppløysinga med Sverige tek stad. Når Wilson opplevde dette som ung mann, er det neppe tvil om at nasjonalfølinga var sterkt hos han, som hos så mange andre. Det er grunn til å tru

at patriotismen i Noreg fekk ein ny oppsving ved unionsoppløysinga, noko som utgjer ein nøkkel til å forstå delar av Wilson sin fotograferingshobby. Sjølv om slik patriotisme kan minne om den nasjonalromantiske tankegangen, er det nokon forskjellar som bør understreka i forhold til Wilson si samtid. Tanken om Noreg som noko ekte og urørt, ei blanding mellom fjell, fjord og folk, er framleis utbreidd på dette tidspunktet. Den store skilnaden er derimot at denne epoken er tida då menneska får herredøme over naturen gjennom naturvitenskapleg kontroll.¹¹⁶ Utnyttinga av naturen viser seg spesielt gjennom ingeniørkunsten som sylinder for utsprenging i landskapa, slik at vegar og jernbane kan byggjast gjennom dei. Dei nye rutenetta endrar topografien, men bind samtidig land og fjell saman og gjer det mogleg å ta seg fram. I fotografiet frå Flåmsdalen ser vi korleis dette har skjedd (fig. 32), der vegen utgjer ein del av biletet. Det same har eg understreka i forhold til Knudsen sitt fotografi frå Nærøydalen. Kommunikasjon gjer det altså mogleg å utforske og oppleve dei mest avsidesliggende plassar. Lovprisinga av den sublime naturen går hand i hand med meistringa av den, som var mykje enklare å oppnå med nyutbygde vegar. Vi kan her tale om ei ”kultivering av naturen som turistisk konsumprosjekt”.¹¹⁷ Den borgarlege naturelskaren ber såleis i seg ei motsetning mellom romantikk på ei side og modernitet på den andre. Den ville naturen med høgfjell og fjordar vert ein arena for rekreasjon og konsum, og arenaen kan nåast på grunn av teknologiens overtag på naturen. Såleis kan vi forstå kvifor Wilson stadig reiste

¹¹⁶ Reiakvam, 1997, op.cit., s. 79

¹¹⁷ Ibid

på tur, der gjerne Jotunheimen var reisas mål. Fotografiet ovanfor (fig. 34) illustrerer den norske familien som turistar i eige land, og passar godt som ei avrunding på diskusjonane rundt nasjonalromantikk, nasjonsbygging og turisme.

4.8 Tilbake til start



Fig. 35. Ralph L. Wilson: *Parti av elv i myr ved Sandven, baad med småpiker i, udatert, UBB*

Sidan landskapsfotografi ikkje berre handlar om biletar frå fjellheimen, vel eg å runde av dette kapitlet ved å syne eit litt anna landskapsbilete frå Wilson sin produksjon (fig. 35). Fotografiet ovanfor liknar ikkje dei vi har sett på før i kapittelet, men vi kan framleis snakke om det som eit landskapsmotiv. Som vi skal sjå har det også samanheng med fossebiletet, men scena er ei anna. Vi ser eit myrlandskap med ei elv som kransar seg inn i mellom, og i robåten sit det to jenter i sommarklede. Det er eit idyllisk fotografi, som ledar tankane mot varme og døsigje sommardagar.

Som eg påpeikte i skildringa av fossebiletet, var den franske Barbizon-skulen delaktig i uttrykket målarkunsten fekk siste halvdelen av 1800-talet. Oppfinninga av fargetuba gjorde det mogleg for kunstnarane å måle heile bileta ute i naturen. Oljeskissene vart avleggss, for no skulle kunstnarane gjere verka heilt ferdige medan dei var ute.¹¹⁸ Dette resulterte i måleri som var friskare og lysare i stilten, der kunstnarane søkte å få fram stemningar samstundes som måleria skulle vere realistiske. Fotografane prøvde på si side å følgje denne utviklinga ved å oppnå dei same biletmessige effektane. Såleis kan vi forstå fossebiletet som eit nyromantisk fotograf, medan fotografiet av robåten har likskap til det impresjonistiske måleri. Fotografane forsøkte å få heva sine arbeid til kunstnarlege uttrykk, ved at dei skulle likne på måleri. Med desse to bileta føyer Wilson seg inn i nok ein fotografisk tradisjon, som kom til å slå sterke røter i amatørfotografiske miljø utover 1900-talet, nemleg *pictorialisme*. Denne tradisjonen skal vi sjå nærmare på gjennom neste kapittel.

¹¹⁸ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 110

KAPITTEL 5: Det kunstnariske fotografi

5.1 Eit kreativt mangfald

Mitt siste kapittel i avhandlinga handlar om Wilson sine kunstfotografi. Vi har allereie vorte presentert for eit par av desse (fig. 28, fig. 35), og over dei neste sidene vil eg vise fleire bilete som plasserer seg i same kategori. I kapittel 3 såg vi eit albumblad der det var dratt opp rette blyantstrekar rundt biletet frå Bredevand i Stavanger (sjå nede til venstre, fig. 27). Blyantstrekane illustrerer korleis Wilson har sett føre seg eit utsnitt av fotografiet. Slike utsnitt har han ofte plassert i rammer for å gjere eit poeng av presentasjonsforma, noko som kan bety at intensjonen var at andre skulle få sjå dei. Av dei om lag 3000 positiva som finnast i samlinga, finnast det eit utval som ligg i passepartout. Nokre av desse er utsnitt, medan andre er framkalla ved hjelp av teknikkar som gjer at dei liknar meir på måleri enn fotografi. Utsnitta, dei måleriaktige fotografa og monteringen er kreative døme på at amatørfotografar kunne vere eksperimenterande i hobbyen sin. Kameraklubbane gjorde at amatørfotografane kunne samlast og utveksle slike kreative idear. Dei som hadde kunstnarlege ambisjonar med fotograferinga si fekk utfalde desse her. Dessutan var kameraklubbane ein stad der medlemmane kunne stille ut bileta sine, og delta i konkurransar.

I byrjinga av kapitlet vil eg ta ein rundtur gjennom samlinga og vise til eksempel på det kreative mangfaldet. Eg vil her følgje strukturen frå kapittel 2, og såleis byrje med bileta frå Wilson sitt nærmiljø – den private sfæren. Sidan kjem eg inn på bybileta som del av den offentlege sfæren. Deretter vil eg sjå bakover i fotohistoria, og introduserer denne historiske gjennomgangen med Charles Baudelaire (1821 – 1867) sin kritikk av Parisersalongen 1859. Han vurderte fotografi som eit hjelpemiddel for kunst og vitskap, men ikkje som ei eiga kunstform. Som eit tilsvar til Baudelaire vil eg vise til fotografar som argumenterte og arbeidde for ei aksept for fotografi som ei kunstform. Difor vil eg presentere ei oversikt der ulike estetiske tilnærmingar til fotografiet vert tekne opp. Dette vil eg sjå i samanheng med dei nemnde kameraklubbane, og ikkje minst til Wilson sine bilete. Eg vil mot slutten av kapitlet plassere Wilson i både nasjonal- og internasjonal kontekst.

5.2 Ein rundtur i Wilson-samlinga

Vi kan starte med å sjå på eit bilet av Wilson si dotter Edna, som er fotografert blant blomar ein solskinsdag (fig. 36). Ho sit med ein parasoll kvilande over skuldra, medan hatten hennar er plassert på nokre greiner i framgrunnen. Dei sepiatona fargane som er nytta aukar fotografiets varme karakter. Biletet er velkomponert og balansert, og kvinna er plassert i skjeringslinjene som dannar det gylne snitt. Synsvinkelen er låg, og dette gjev biletet meir flatepreg. Blomeprakta aksentuerast med denne viklinga, og får dominerande plass i biletflata. Parasollen skapar ro i kvinnas uttrykk på grunn av skuggen den gjev, og bidreg til at ansiktet vert framheva i den detaljrike flata. Biletet er teke i jamt dagslys, som nettopp er med på å synleggjere detaljrikdommen i framgrunnen. Partiet bak paraplyen er av meir slørete og diffus karakter.



Fig. 36. Ralph L. Wilson: Utsnitt frå *Edna i haven mellom blomster*, 1926, UBB



Fig. 37. Ralph L. Wilson: *Edna i vindu*, 1920-talet, UBB



Fig. 38. Ralph L. Wilson: Usnitt, *Edna i vindu*, UBB

Ovanfor ser vi ytterlegare to biletet av Edna. I biletet til venstre har ho plassert seg i ein vindaugekarm med blikket festa mot høgre (fig. 37). Ho sit på innsida av karmen i slåbrok medan Wilson har teke biletet utanfor huset. Biletet verkar hakket meir nøytralt enn det vi har sett frå blomehagen, men Wilson har likevel nytta eit utsnitt frå dette negativet. Blant passepaptoutbileta finn vi nemleg eit portrett av Edna som ser ut til å vere eit nøyaktig utsnitt av biletet frå vindaugekarmen (fig. 38). Om vi samanliknar håret, auga og kragen på slåbroken kjem dette tydeleg fram. Dei resterande partia av biletet er skorne vekk, noko som har resultert i eit portrett på nært hald. Spora av det som ein gong var eit fotografi er nesten vekke, og det som står igjen er eit uttrykk som har likskap til eit blyantportrett. I kapittel 2 såg vi mellom anna Wilson som familiefotograf, og det er nettopp gjennom portrett av familiemedlemmane han eksperimenterer med forskjellige uttrykk. Det vil seie at portrett som vi har sett ovanfor finst i fleire versjonar der kvart har sitt særeige uttrykk.

Blant desse bileta frå heimen finst også døme på fotografi av blomar og frukt som er stilt opp i vasar og glasskåler. Det er altså snakk om stillebensfotografi, og dette har han

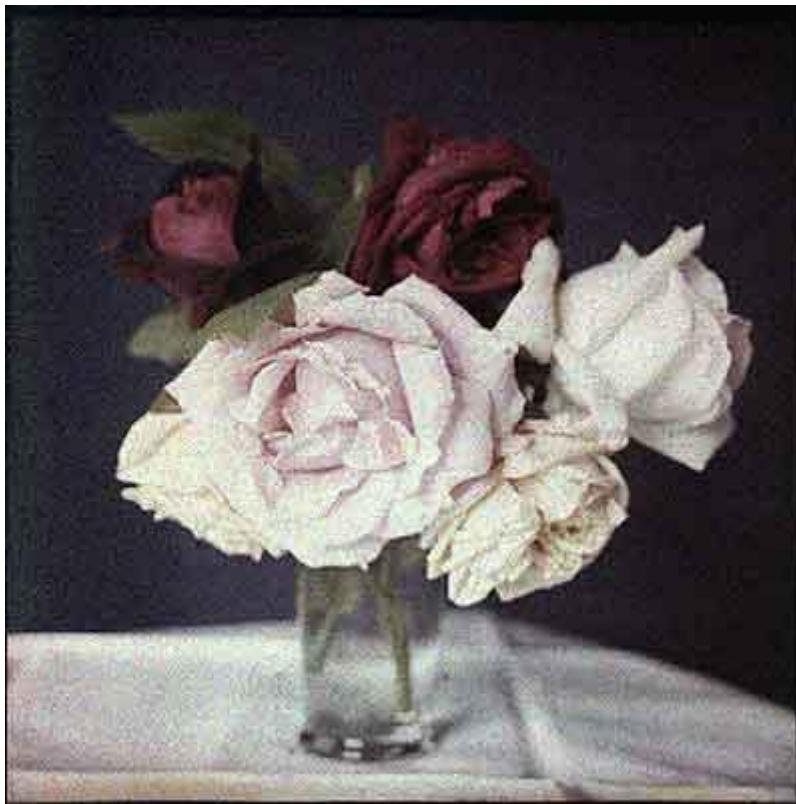


Fig. 39. Ralph L. Wilson: *Blomster i vase*, 1915, 82 x 82 mm, Autochrome, Nasjonalmuseet

mellom anna eksperimentert med gjennom fargefoto (fig. 39). Frå Susanne Bonge veit vi at Wilson tidleg nytta fargar i fotograferinga si.¹¹⁹ Nokre av fargenegativa finnast hjå Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.¹²⁰ Truleg er det fargeprosessen autokrom Wilson har nytta i desse bileta. Fargane sett eit frodig preg over rosene. Dei fire rosene i dus kvitfarge utgjer saman med duken ein kontrast til dei to mørkeraude rosene og den mørke

bakgrunnen. Samstundes er ikkje biletet klårt, noko som gjer at det kan minne meir om måleri enn fotografi. Det er nok heller ikkje tilfeldig at Wilson har eksperimentert med å fotografera ulike blomeoppsetningar i mange fargar. Ved å gjere dette fekk han også undersøkt kor godt fargane kom fram etter framkallinga.

Utover desse bileta frå Wilson sitt nærmiljø, skal vi no sjå korleis han skildra byen gjennom kunstfotografi. Landsutstillinga ved Lille Lungegårdsvann i 1928 gav gode moglegheiter for å ta vakre fotografi. Ved tilstellinga vart det nemleg bygd ei rekke paviljongar rundt vatnet, og desse vart satt opp i ulike variantar. Sjokoladefabrikken Freia bygde til dømes ein paviljong i gresk-romersk stil med tilhøyrande søyler. På vatnet vart det satt ut både skip og gondolar som tilførte utstillinga ei eksotisk ramme. Mange fotografar har biletfesta hendinga, og Wilson var også tilstades med kameraet. I eit av bileta han tok gjekk han inn på den nemnde paviljongen til Freia, og retta kameraet mot fontena i midten av vatnet (fig. 40). Men i staden for å ta eit oversiktsbilete over vatnet denne solskinsdagen, har han posisjonert seg bak søylene på paviljongen, og teke biletet i ståande format. Samstundes gjer

¹¹⁹ Bonge, 1980, op.cit., s. 428

¹²⁰ Negativa er ein del av Robert Meyers samling som Nasjonalmuseet overtok i 2004. <http://www.fotohistorie.no/photographer.php?id=487>

sollyset at dei lange skuggane på tregolvet er med på å forme uttrykket biletet har. Nede til venstre dannar til dømes skuggen frå søyla ein klår trekant. Gondolen og fontena bidreg til å setje ei vakker ramme for biletet. Uttrykket er ikkje skarpt, men i soft fokus. Til no har vi sett døme på fotografi som har likskap til måleri, men gjennom det siste anar vi ei større vektlegging av skugge og form.



Fig. 40. Ralph L. Wilson: Frå landsutstillinga, 1928, UBB

Eit fotografi frå Torgalmenningen viser eit noko annleis uttrykk (fig. 41). Motivet har augneblinkskarakter over seg, noko som vi ikkje har sett i dei føregåande biletta. Her ser vi ein mann som tydelegvis sel ballongar. Han held eit knippe ballongar i forskjellige fargar, og har blikket retta mot fotografen. Delvis skjult bakom ballongane, kan vi sjå nokre skikkelsar. Den eine ser ut til å vere ein interessert smågut, då kortbuksene kan gjenkjennast. Elles står det ein mann med hatt ved sidan av guten. Augneblinkskarakteren understrekast ved at personen i venstre biletkant er gjengjeve med bevegelsesuskarphet. Sjølv om biletet har denne augneblinkskarakteren og verkar som å vere tilfeldig knipsa, kan det fortelje om eit godt blikk frå fotografen. Eit spennande estetisk verkemiddel er kontrasten mellom ballongane og dei rette linjene i rutenettet og søylene i bakgrunnen. Det kan sporast tendensar til formreduksjon i biletet, men desse tendensane vert overskugga av augneblinkskarakteren biletet ber med seg.



Fig. 41. Ralph L. Wilson: *Baloner paa Torvalmenningen, 1st.Mai 1929, 1929, UBB*

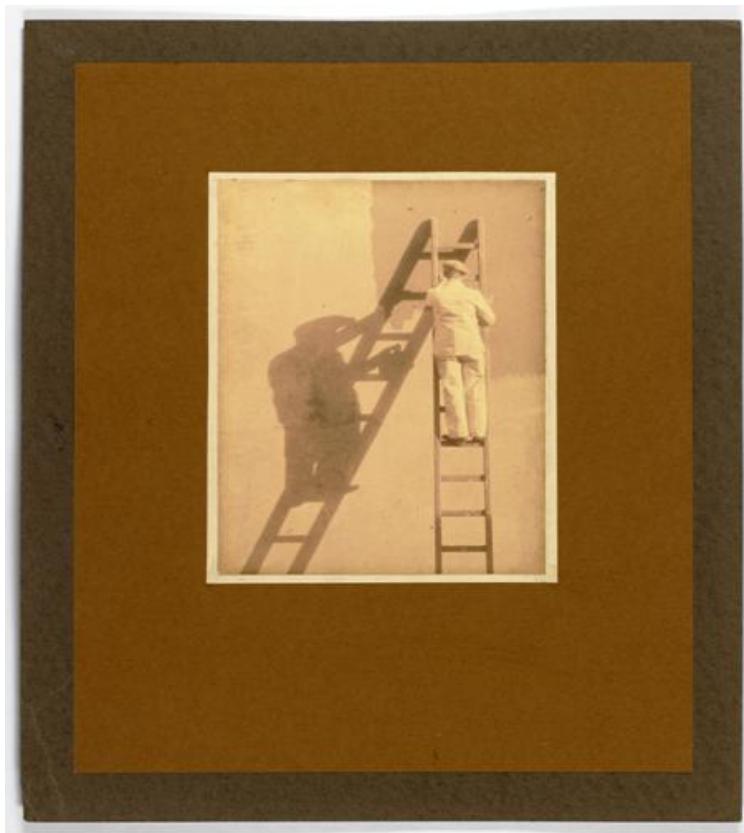


Fig. 42. Ralph L. Wilson: Utsnitt frå *Malere paa stige*, 1910-1930, UBB

stilmessig ser vi korleis han i endå større grad eksperimenterer med form og komposisjonsvinkel enn vi har sett gjennom dei tidlegare døma. Lyset som fell inn på målaren kastar ein markant skugge som dannar ein diagonal i fotografiet. Til saman utgjer dei ein trekant i den rektangulære forma på ramma. Mannen er plassert frontalt i motivet, og skuggen gjer at vi får ei aning av rom mellom han og veggen. I tillegg synast eit parti med rette linjer i øvre høgre biletkant, og dette ser ut til å vere partiet som gjenstår å dekke med måling for mannen i stigen. Synsvinkelen kan sjå ut til å vere frå bakkenivå med kameraet peikande oppover mot stigen. Vi kan ikkje sjå noko øvre sjikt eller horisontale linjer som gjer det mogleg å knytte målaren til eit rom, berre flata han arbeider på. Vi ser også at han har plassert biletet i kvit ramme, som igjen er omkransa av ei brun ramme. Dette understrekar den estetiske bearbeidninga i monteringen av biletet.

Hovuduttrykket i fotografiet er eit spel med form og skugge. Som i biletet frå Torgalmenningen er det ikkje snakk om noko fotografi som liknar målarkunst. Vi kan heller tale om kameraets kapasitet til å få fram og forsterke former og skuggar. Det sentrale med utsnittet frå *Malere paa stige* i forhold til dei føregåande døma, er betydinga formforenklinga

Wilson har plassert seg på gateplan og knipsa denne augneblinken. Resultatet er eit bilet som har likskap til snapshot-fotografi, og denne typen bilet representerer ein anna fotografisk estetikk enn dei vi har set forut i kapitlet.

Vidare skal vi sjå korleis Wilson eksperimenterte med former. Biletet vi ser ved sidan av, er eit utsnitt frå eit fotografi som Wilson tok av Bergen Kretsfengsel medan tre målarar holdt på å måle delar av fasaden (fig. 42). Det er altså snakk om eit nokså daglegdags motiv, men

er tillagt. Mens dei første døma visar detaljrikdom på kvar sin måte, har Wilson her nærmast leika med å gjere formene så tilnærma abstrakt som mogleg.

Gjennom dette utvalet av bilete kjem det fram at Wilson har eksperimentert med både framkalling og motivval. Korleis kan vi forstå denne kreativiteten? I det følgjande vil eg belyse spørsmålet ved å undersøkje ulike fotoestetiske tendensar i Wilson si samtid.

5.3 Fotografiet som kunst – frå piktorialisme til modernisme

Lat oss innleiingsvis sjå på innvendingane som vart retta mot fotograf som ei mogleg kunstform. Den harde kritikken poeten og kunstkjennaren Charles Baudelaire lanserte i samband med Parisersalongen 1859, kan forklare noko av det som låg til grunn for desse innvendingane.¹²¹ I følgje Baudelaire er kunst ein reproduksjon av naturen filtrert gjennom kunstnarens sinn. Korleis kan folk då akseptere ei form for kunst som er ein eksakt kopi av naturen? Baudelaire meinte at fotografiet var rømmingsvegen for kunstnarar som ikkje var gode nok, eller for late til å prøve å bli betre. Fotografi hadde ingenting i eit galleri å gjere, og det breie publikum lot seg rive med alt for enkelt. Baudelaire erkjenna at fotografiet var nyttig som ein støttespelar i vitskapen, men ingenting anna. Difor argumenterte han for at den sanne kunstnar måtte vise til sin eigen natur i kunsten og ikkje den ytre. Meiningar som dette er nærliggjande å sette i samanheng med genitankegangen i romantikken.¹²² Dei same haldningane dukka opp i Skandinavia, der den danske kunsthistorikaren Julius Lange slo fast at den objektive verkelegheita fotografiet kunne framvise var ukunstnarisk og aldri kunne formidle ”åndens fulde udtryk”.¹²³

Like fullt var det stemmer som argumenterte for at fotografiet kunne brukast i kunstsamanheng. Den engelske kunstfotografen Henry Peach Robinson (1830 – 1901) sine ideal var dei store meistarane frå tidlegare epokar i målarkunsten, og han søkte å framheve ein fotografisk estetikk med prinsipp frå måleri. Robinson var i utgangspunktet interessert i å bli målarkunstnar sjølv, men i staden starta han som fotograf. Robinson studerte dei kjende meisterverka i *National Gallery* i London, noko som truleg forma den estetiske retninga

¹²¹ Charles Baudelaire: The salon of 1859 [1859]. I Goldberg (red.): *Photography in print: writings from 1816 to the Present*. Albuquerque, N.M: University of New Mexico Press. 1988, s. 123-126

¹²² Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 120

¹²³ Ibid., s. 121

fotografia hans etter kvart tok.¹²⁴ I 1869 publiserte han *Pictorial Effect in Photography*, og her gav han instruksjonar for korleis fotografi best mogleg kunne utnytte prinsipp frå målarkunsten. Dei prinsippa som Robinson overførde til den fotografiske estetikken var dei som handla om komposisjon og *chiaroscuro* (kontrasten mellom lys og skugge).¹²⁵ Dersom fotografane beherska desse elementa kunne dei oppnå ynskja biletverknad. I forhold til motiv var det gjerne kvardagslege scener eller pittoreske landskap Robinson fotograferte. For at bileta skulle verte gode nok, skøyta Robinson saman fleire negativ for å oppnå ynskja resultat.

Peter Henry Emerson (1856 – 1936) budde også i England, men hadde ei anna oppfatning om korleis fotografiet kunne vere kunst. I motsetnad til Robinson, henta Emerson impulsar frå målarkunsten i den nære fortida. Emerson meinte at fotografen, på same vis som målaren, måtte synne naturen på den måten som auget oppfattar den. For å vere trufast mot synsfeltet tok Emerson i bruk selektivt fokus. Han ynskja å framstille delar av biletoverflata skarpt, medan andre delar av den skulle vere sløra og diffuse. Dette er ei oppskrift som ikkje ligg langt unna det franske landskapsmåleriet. Det er heller ikkje tilfeldig, for Emerson var kjend med fleire samtidige, engelske landskapsmålarar som var inspirert av målarkunsten til den franske Barbizon – skulen.¹²⁶

Både Robinson og Emerson påverka den fotografiske estetikken som utbreidde seg rundt i verda rett før inngangen til 1900-talet. Sjølv om deira meiningar rundt fotografi som kunst var ulike, går det også an å sjå visse fellesnemnarar for det som kallast biletmessig – eller piktorialistisk fotografi:

Det ble lagt vekt på dekorative verdier, med innflytelse frå Art Nouveau, og en enhetlig harmonisk komposisjon av linje, tone og form. Bildets stemning [...] ble vektlagt sammen med en individuell tolkning av motivet i motsetning til en saklig, eller faktisk fremstilling.¹²⁷

I 1887 var Peter Henry Emerson dommar i ein konkurranse som var i regi av tidsskriftet *The Amateur Photographer*. Alfred Stieglitz, som var student i Berlin på dette tidspunktet, deltok i konkurransen og vart premiert med sølvmedalje.¹²⁸ Emerson registrerte talentet til Stieglitz,

¹²⁴ Bjerke, 2000, op.cit., s. 6

¹²⁵ Ibid

¹²⁶ Anne Hammond: Naturalistic Vision and Symbolist Image. The pictorial impulse, s. 293. I Frizot (red): *A New History of Photography*, Köln: Könemann. 1998

¹²⁷ Svinningen, 2002, op.cit., s. 6

¹²⁸ Hammond, 1998, op.cit., s. 295

og dei to oppretta kontakt gjennom brevskriving.¹²⁹ Gjennom brevvekslinga diskuterte dei fotografiske problemstillingar og teori. Stieglitz var amerikanar og studerte i Tyskland for å bli ingeniør. Utover 1880-talet brukte han meir tid på fotografering enn skulegang, i tillegg til at han følgde med på diskusjonane om kunstfotografi i England. På denne tida fotograferte Stieglitz i samsvar med Emersons synspunkt om selektivt fokus i sams spel med uklåre parti i bileta.

Etter opphaldet i Europa reiste Stieglitz tilbake til New York der han kom ifrå, og starta opp ei gruppe for fotointeresserte som han kalla *Photo-Secession*. Gruppa, som kom saman frå 1902, jobba målbevisst med å skape eit kunstnarmiljø for fotografiet. Publisiteten rundt gruppa auka etter at fleire kunstmuseum uttrykte interesse for fotografia dei tok, og etter kvart gjorde dei seg kjent både i USA og Europa. I tillegg til å skape eit miljø for kunstfotografar, var dei også opptatt av å auke statusen til fotografi i kunstsamanhang. Eit grep dei tok var å stille ut gruppas eigne fotografi ved sidan av verk av Picasso, Rodin og Matisse.¹³⁰ Dette gjorde dei i sitt eige galleri i 1908. Edward Steichen (1879 – 1973), ein av gruppas sine unge og talentfulle fotografar, budde i Paris på dette tidspunktet og følgde med på avantgardescena i kunsten. Ved hjelp av Steichen sitt nettverk i Paris, kunne Stieglitz presentere fersk kunst frå Europa i New York.

Som administrator var Stieglitz ein framtidorientert mann med gode idear for korleis fotografi skulle auke sitt omdøme i kunstsamanhang. Som fotograf var han derimot sterkt knytt til det piktorialistiske uttrykket, men han meinte likevel at denne estetikken ikkje fekk fram kameraets potensiale til å skape abstraksjon og former¹³¹. Ein ny kunstfotografisk tilnærningsmåte låg difor i korta for Stieglitz. På ein båttur mellom USA og Europa i 1907, tok han fotografiet *The Steerage* som var eit brot med den piktorialistiske estetikken. Biletet har mellom anna blitt kalla eit fotografi som er tru mot eige potensiale, og som i tillegg har lausrive seg frå måleriet.¹³² Stieglitz har sjølv sagt at han såg former som var forbunde med kvarandre.

Den direkte måten å fotografere på har blitt kalla *straight photography*, og er basert på kameraets mediespesifikke idé. Stieglitz meinte at fotografiet burde bedømmast ut i frå sitt eige potensiale. For å fram potensialet måtte den nye estetikken sjå bort i frå prinsippa frå

¹²⁹ Robert Doty: *Photo-Secession – Stieglitz and the fine-art movement in photography*. New York: Dover Publications. 1978, s. 13

¹³⁰ Bunnel, Peter C. (1998): Towards new Photography. Renewals of Pictorialism. I Frizot (1998): op.cit., s. 314

¹³¹ Peter Larsen: *Album: fotografiske motiver*. Oslo København: Spartacus forl. Tiderne skifter. 2003, s. 95

¹³² Ibid, s. 92

målarkunsten, difor meinte Stieglitz at fotografi burde vurderast ut ifrå sine særtrekk. Med denne bakgrunnen kan vi snakke om ein gryande modernisme i fotokunsten, der abstraksjon og skuggeverkemidlar får sentral plass. I U.S.A var fotomodernismen noko tidlegare ute enn i Europa. I Europa utvikla nemleg det moderne formspråket seg på eit litt anna vis. Ei av årsakene til det var dei politiske omveltingane som hende etter første verdskrig.

I Russland var den piktorialistiske estetikken også utbredt i amatørmiljøa, men dei politiske forandringane utover 1900-talet førte til at denne biletforma sakte men sikkert forsvann.¹³³ Noko av grunnen var at mange av fotografane som var tilhengarar av sjangeren tilhøyrd borgarskapet. Borgarskapskulturen passa ikkje inn i den nye ideologien som i staden omfamna arbeidarklassen og bonestanden. I eit land der eit fåtal av innbyggjarane kunne lese, var visuell politisk propaganda eit effektivt grep for å få fram den nye ideologiske bodskapen.¹³⁴ Profesjonelle fotografar vart tvungne til å anten leggje ned verksemda si, eller å la staten kontrollere den gjennom sensur. For amatørane som samla seg i klubbar var situasjonen den same. Styresmaktene kontrollerte klubbverksemda gjennom fastlagde program for kva som var gode fotografi. Sensuren og propagandaen førte altså med seg ein ny fotografisk estetikk som skulle vise landet på ein moderne og radikal måte. Såleis skulle folket forstå kva forandringar som var i gjerde i landet.

Alexander Rodchenko (1891 – 1956) var ein av dei fotografane som fekk stor betyding for den nye estetikken. Han var både målar og fotograf, samstundes som han hadde kunstteoretisk utdanning.¹³⁵ Rodchenko haldt ei stund på med fotomontasjar med propagandabodskap, før han starta som sjølvstendig fotograf i 1924. Sentralt i Rodchenko sin fotografiske stil var ekstreme synsvinklar. Han nytta både fugle – og froskeperspektiv som ein strategi for å få fram det unike potensialet som låg i fotografiapparatet. Ut over dette var synsvinklane også ein radikal måte å vise fram verkelegheita på. Difor kan vi også sjå Rodchenko sine fotografi som ideologisk lada bilete, som passa inn i den russiske propagandakunsten.

I Tyskland var det også politiske omveltingar etter nederlaget i første verdskrig. I likskap med Russland, var den kunstfotografiske estetikken prega av piktorialisme før krigen byrja. Etter krigen og etableringa av Weimarrepublikken, tok fotokunsten nye vegar. Sjølv om den nye estetikken var lik dei russiske fotografane sin stil, var ikkje innhaldet fullt så politisk

¹³³ Tchmyreva, Irina: The History of Russian Photography, 1900 – 1938. I Macek (red), op.cit., s. 518

¹³⁴ Ibid, s. 520

¹³⁵ Ibid, s. 549

lada som tilfellet var i Russland.¹³⁶ Ein av dei framtredande fotokunstnarane i Tyskland på denne tida var ungararen László Moholy-Nagy (1895 – 1946). Han var lærar hjå Bauhausskulen ein periode, der han var spesielt invitert av Walter Gropius. Moholy-Nagy var også målarkunstnar, og i sin biletkunst var han spesielt inspirert av den russiske konstruktivismen. Han hadde radikale meiningar om kunst, og mellom anna meinte han at målarkunsten var utdatert og at fotografi burde overta posisjonen den hadde hatt. Fotografiet passa betre inn i ei moderne tid, og Moholy-Nagy sin innflytelse spreidde seg også til pressefotografi og reklame.¹³⁷

Albert Renger-Patzsch (1897 – 1966) satt også preg på den tyske fotomodernismen. Han var ein av bakmennene til retninga vi kjenner som *Neue Sachlichkeit*, og skreiv i ein artikkel frå 1927 at fotografi måtte lausrive seg fullstendig frå målarkunst. I staden meinte han at fotografane måtte reindyrke det fotografiske uttrykket ved hjelp av form, lys og skugge.¹³⁸ I denne samanhengen bør også Werner Graeff (1901 – 1978) takast med. Han var ei kort stund innom Bauhaus, og jobba også med ulike filmprosjekt.¹³⁹ Graeff skreiv fleire bøker om fotografi, mellom anna *Es kommt der neue Fotograf* frå 1929.

Av denne historikken ser vi at det var ulike årsaker til at fotokunsten forandra seg frå piktorialisme og over til eit meir moderne uttrykk. Stieglitz og amerikanarane relaterte seg til kunstnarmiljøa i Paris, medan russarane meinte at kunst var borgarleg og såleis ikkje passa inn i den moderne tida. Like fullt var begge partar interessert i å dyrke fram eit fotografisk uttrykk som var basert på kjenneteikna til fotoapparatet som medium.¹⁴⁰ Med denne referanseramma vil eg no vende tilbake til Wilson og vurdere hann fotografi i forhold til desse skildringane. På same tid vil eg også trekke inn kameraklubbmiljøa, for det er i denne konteksten vi kan forstå korleis amatørane prøvde ut nye uttrykk.

¹³⁶ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 198

¹³⁷ Andreas Haus og Michel Frizot: Figures of Style: New vision, new photography. I Frizot (red), op.cit., s. 464

¹³⁸ Ibid

¹³⁹ Kranzfelder, 2010, op.cit., s. 292-293

¹⁴⁰ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 197

5.4 Wilson og kameraklubbbestetikken

Kameraklubbane dukka opp i mange land i tiåra før og etter 1900. I Storbritannia var det heile 256 klubbar i 1900, medan i USA var talet 99 på same tidspunkt.¹⁴¹ Dei første klubbane i Noreg var *Rjukan Kameraklubb* og *Kristiania Kamera Klubb* (som frå 1925 heitte *Oslo Kamera Klubb*). Desse to vart danna i 1921, medan *Bergen Kameraklubb* vart skipa i 1931.¹⁴² I denne samanhengen bør det nemnast at det var foreningsverksemde både i Oslo og Bergen før klubbane vart ein realitet. I 1888 vart *Amatørfotografen* skipa i Oslo, medan det ikkje er kjent når *Bergen Amatørfotografforening* var etablert.

Piktoralismen appellerte til amatørane som fekk innspel og idear gjennom klubbverksemda dei var ein del av. Sjangeren var delaktig i den store auka av foreiningar og klubbar som vart skipa på slutten av 1800-talet. Denne estetiske tilnærminga til fotografi vart også dyrka i klubbane til langt inn i mellomkrigstida. I tillegg til at klubbane var ein møtestad for diskusjonar rundt utstyr og teknikk, vart medlemmane også oppmuntra til å ta kunstfotografi. I vedtekene til Kristiania Kamera Klubb kjem denne sida av klubbverksemda klårt fram; medlemmane skulle støttast i ”utøvelsen av fotografien og fremme deres utvikling saavel videnskaplig som i kunstnerisk henseende”.¹⁴³ Når klubben i Oslo vart danna ”var det innenfor piktoralismens ideer om vakre motiver og stemningsfulle bilder”.¹⁴⁴ For å oppnå denne typen uttrykk tok fotografane i bruk visse metodar for å få bilet til å sjå ut som noko anna en fotografi. Då laut dei vere teknisk skulerte for arbeidet kravde at dei kjende til dei ulike formene for framkalling ein nytta for å oppnå eit målerisk uttrykk.¹⁴⁵ Ein teknikk var gummitrykk, som foredla fotografiet og gav det preg av kolteikning. Gummitrykk var også mogleg å behandle med pensel og svamp, for å aksentuere delar av det positive biletet. Ein anna framkallingsteknikk var bromoljetrykk. Ved bruk av den teknikken forsvann sølvfargen i biletet og vart erstatta med feit trykksverte. Originalen kunne svertast fleire gonger slik at fleire trykk av biletet kunne produserast.¹⁴⁶ Desse teknikkane er døme på eit lite utval av framgangsmåtar som var utbreidd.

¹⁴¹ Gerry Badger: The History of British Photography, 1900 – 1938. I Macek (red.), op.cit., s. 78

¹⁴² Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 187.

¹⁴³ Ibid, s. 181

¹⁴⁴ Svinningen, 2002, op.cit., s. 7

¹⁴⁵ Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 191

¹⁴⁶ Holm-Johnsen et.al., 2010, op.cit., s. 142

Dei piktorialistiske fotografa vi såg i starten av kapitlet er utdrag frå ei biletform som Wilson har vore ein dedisert tilhengjar av. Dei illustrerer korleis han beherska sjangeren - både i samband med motivval (fig. 35) og framkalling (fig. 38). Kvart biletet er gjennomkomponert på sin eigen særskilde måte, og det skal ikkje mykje til å tenke seg måla versjonar av dei same motiva. Med nærbiletet av blomane (fig. 39) føyar han seg til dømes inn ein stillebenstradisjon som går tilbake til 1600-talet i målarkunsten. I negativoversikta (fig. 4) har stilleben av blomar ein eigen bokstav, noko som understrekar at sjangeren var velkjend for Wilson. Desse biletene har på fleire måtar likskap med stillebensfotografa til Adolphe De Meyer (1868 – 1949). Han vanka ein periode i kretsen rundt Stieglitz og Steichen, og vart seinare fotograf for fleire moteblad. I sine fotografi av blomar, eksperimenterte De Meyer også med fargar. Fargeeksperimenta var han ikkje åleine om, for under ei internasjonal utstilling for piktorialistisk fotografi i New York i 1909, var 40 av dei utstilte arbeida fargefotografi som var produsert gjennom autokromteknikken.¹⁴⁷

I biletet frå Landsutstillinga (fig. 40) kan vi framleis spore delar av den piktorialistiske tradisjonen. Motivvalet er med på å underbygge ein slik påstand. Søylene, fontena og framparten på gondolen som stikk opp er eksotiske innslag som gjev eit målerisk preg. Dessutan har Wilson nytta soft fokus, og det tilfører overflata eit mjukare uttrykk. Likevel er det tendensar til eit moderne formspråk i biletet. Desse tendensane kjem til uttrykk gjennom dei siste to døma i gjennomgangen. I biletet frå Torgalmennen (fig. 41) er det formene som er sentrale ved sidan av augneblinkskarakteren. Dei estetiske verkemidla vi har sett gjennom dei piktorialistiske biletene er borte til fordel for eit meir direkte og usminka uttrykk. Gjennom Wilsons biletet av ballongseljaren ser vi altså ein slik direkte tilnærtingsmåte, utan bruk av manipulasjon. Det er eit snapshot, der denne direkte tilnærningsmåten aukar fotografiets modernistiske karakter. Såleis kan vi samanlikne dette fotografi med *The Steerage* av Stieglitz; begge er tekne av fotografar som kjenner til piktorialismens estetikk, og begge fotografanane viser til ytterlegare fornying i fotograferinga si. Begge biletene har snapshot-karakter, men begge viser seg også som gjennomtenkte fotografi ved nærmere ettersyn. Så kan ein spørje seg om snapshotet til ein amatør som Wilson bør koplast opp imot dei kjende verka til ein profesjonell fotograf som Stieglitz? I følgje tidsskriftet Foto-Revy var det stor forskjell på knipsarar og amatørfotografarar.¹⁴⁸ Bladet meinte ikkje å sverte dei som knipsa biletet for moro skuld, men ein amatørfotograf burde syte for ”at frembringe no virkelig vakkert som

¹⁴⁷ Michel Frizot: A Natural Strangeness: The hypothesis of color. I Frizot (red.), op.cit., s. 423

¹⁴⁸ Svinning, 2002, op.cit., s. 76

ikke alene han selv, men også andre mennesker kan ha glæde av at se".¹⁴⁹ Amatørfotografane jobba såleis ikkje berre for seg sjølv, men også for å stille ut fotografia sine for andre. I Oslo Kamera Klubb var det til dømes høge krav til ein god amatørfotograf. Medlemmane skulle beherske den tekniske delen med eiga framkalling i mørkerom. I tillegg var det sjølvsagt at ein skulle jobbe målbevisst for å finne gode motiv. Slike motiv var for mange medlemmar uttrykk som passa med den piktorialistiske estetikken. Uttrykk som i Stieglitz sitt *The Steerage* vart derimot ikkje like godt mottatt av dei meir konservativt innstilte medlemmane. Dei avviste dei nye uttrykka som var utan dei måleriske effektane.¹⁵⁰ På bakgrunn av dette kan vi sjå Wilson som ein eksperimenterande fotograf, som beherska både den piktorialistiske estetikken og det nye formspråket modernismen introduserte. Difor er det heller ikkje tilfeldig at prøvande amatørar som han følgde i fotspora til fotografar som Stieglitz.

Ved sidan av at Wilson kan koplast opp imot den amerikanske fotomodernismen, er *Malere paa stige* også døme på korleis han plasserer seg i ein europeisk tradisjon (fig. 42). Synsvinkelen Wilson brukar er med på å skape eit usamanhengande biletet av verkelegheita. Vi kan til dømes sjå kor høgt opp stigen går, men vi ser ikkje kvar den startar. Vi ser ikkje kvar rommet endar for der er ingen horisontale sjikt å spore. Denne typen verkemiddel kallast fragmentasjonestetikk og er tydeleg å spore i dette biletet. Fragmentasjonestetikk kan setjast i samanheng med det formspråket fotografar som Rodchenko og Moholy-Nagy nytta. Den tyske kunsthistorikaren Franz Roh (1890 – 1965) var ein stor tilhengar av stilten til desse to. I følgje han var det mest spennande med biletforma at fotografan valde ut daglegdagse motiv og viste desse på ein ny måte.¹⁵¹ Slik kan vi også sjå Wilson sitt fotografi av målaren. Det skildrar noko så ordinært som å måle ein vegg. Når vi i tillegg veit at Wilson har fått til biletet ved å skjære til og forstørre eit anna negativ, understrekar det at Wilson visste nøyaktig kva formspråk han var ute etter når han gjorde dette. Om vi eksempelvis samanliknar med dei piktorialistiske døma er skilnaden påfallande.

I Bergen Kameraklubb var aksepten større for modernistisk fotografi enn tilfellet var i Oslo Kamera Klubb. Ein av dei sentrale skikkelsane i danningsa til klubben, Knut Fægri, har uttala ”at man ikke kan fotografere seterjenter hele dagen”.¹⁵² Uttalinga må vurderast på bakgrunn av at den piktorialistiske estetikken vart utfordra av dei nye uttrykka frå utlandet. I

¹⁴⁹ B.Chr. Aas: Fotorevy nummer 12, 1925, s. 186. Sitert i Svinningen, ibid, s. 75

¹⁵⁰ Svinningen, 2002, op.cit., s. 7

¹⁵¹ Haus og Frizot: New vision, new photography. I Frizot (red), op.cit., s. 459

¹⁵² Larsen og Lien, 2007, op.cit., s. 197

følgje Fægri var altså medlemmane i Bergen meir opne for nye impulsar, og nokre av desse impulsane vart henta frå det tyske fotomiljøet. Fleire av dei norske fotografane budde også i Tyskland i periodar, og fekk følgje utviklinga på nært hald. Det gjorde mellom anna Wilhelm Piro (1909 – 2003), som vart medlem av Oslo Kamera Klubb i 1926.¹⁵³ Han tok filmutdanning i Bayern på starten av 1930-talet, og har seinare sagt at det nysaklege fotografiet var ein dominerande stil i Tyskland på denne tida.¹⁵⁴ I følgje Piro var det tyske fotomiljøet også svært negativt innstilt til ”bromoljefotografane” og ”den engelske stilen”. Når han returnerte til Oslo i 1932, var han overbevist om at det nye uttrykket han hadde sett i Tyskland var overlegen det gamle. Piro møtte likevel motstand når han prøvde å introdusere stilarten i form av ein konkurranse som gjekk ut på å fotografere tre fyrstikker. I 1933 polemiserte han mot det han oppfatta som motstand for den moderne stilen i kameraklubbmiljøet. Her hevda Piro at moderne fotografi endelig var i ferd med å frigjere seg frå målarkunsten, og var på veg til å bli anerkjent som ei eiga kunstform med sine eigne særtrekk.¹⁵⁵ Kritikken han fekk frå kameraklubbmiljøet var hovudsakeleg basert på at stilten han forsvarer var uskjønn; ”Billeder efter ”D.n.S” (Die neue Sachlichkeit) blir man dessverre så fort ferdig med. Det blir ingen dvelen ved dem med skjønnhetsglede”.¹⁵⁶ Denne uttalinga er frå 1935, og syner korleis piktorialismen stadig vart forsvert av dei konservative medlemmane. For dei skulle fotografia vere skjønne i målerisk forstand.

Eg vil presisere at plasseringa av Wilson som kunstfotograf ikkje vert gjort på grunnlag av ei direkte utvikling frå piktorialisme til modernisme. Mitt hovudpoeng i denne samanhengen er at han kjende til ulike uttrykk, og eksperimenterte med desse uttrykka gjennom fotograferingshobbyen sin. Mesteparten av biletene vi har sett i dette kapitlet daterar seg frå tida etter første verdskrig. Når det gjeld dei piktorialistiske biletene er desse seine eksempel på biletforma. Men det var nettopp gjennom kameraklubbane og amatørmiljøa sjangeren også holdt seg levande.¹⁵⁷ Nokon av dei første fotografane i Noreg som kan knytast til sjangeren er Anders Beer Wilse og Robert Collett. Samstundes var Thomas Blehr (1875 – 1949) også tidleg aktiv i amatørfotografmiljøa.¹⁵⁸ Han kan samanliknast med Wilson i form av motivvala som ofte besto av bilete frå familieliv og feriar.¹⁵⁹ Av dei yngre fotografane kan

¹⁵³ Svinning, 2002, op.cit., s. 90

¹⁵⁴ Piro vart intervjuet av Olav Løkke i Hyperfoto nr. 1, 1995, s. 62 – 64. I Svinning, 2002, op.cit., s. 90

¹⁵⁵ Svinning, 2002, op.cit., s. 91

¹⁵⁶ Ibid, s. 93

¹⁵⁷ Holm – Johnsen et.al.: op.cit., s. 11

¹⁵⁸ Blehr var siste formann i foreininga Amatørfotografen, som var lokalisert i hovedstaden og vart nedlagt i 1907. I Lien og Larsen, 2007, op.cit., s. 192

¹⁵⁹ Holm-Johnsen et.al.: op.cit., s. 154

Olaf Christoffersen (1899 – 1984) nemnast. I likskap med Wilson var han utdanna ingeniør, og fotograferte mykje i Oslo der han vaks opp.¹⁶⁰ Christoffersen eksperimenterte også med moderne uttrykk utover 1930-talet. Vi kan også vurdere Wilson sitt *Malere paa stige* opp i mot det uttrykket Wilhelm Piro forsøkte å innføre i Oslo Kamera Klubb.

Eksempel som ikkje er teke med i denne gjennomgangen er surrealistiske fotografi i form av oppstilte nipsfigurar og leiketøy med tilhøyrande tekst til bileta. Desse er uhøgtidelege og illustrerer ytterlegare denne eksperimenterande sida av Wilson som amatørfotograf. I nasjonal kontekst har eg vist at bileta hans passar inn i kameraklubbbestetikken slik den var utbreidd dei første tiåra av 1900-talet. Eg har også skildra ulike internasjonale estetiske strømmingar, og kopla desse opp mot det nemnde kameraklubbmiljøet.

¹⁶⁰Holm-Johnsen et.al.: op.cit., s. 155

Til slutt

I *Bilderøyndom – Røyndomsbilete* fortel Oddlaug Reiakvam om mengdeproblemet i samband med eit empirisk materiale som tel over 30.000 fotografi.¹⁶¹ Ho skriv også at mengdeproblemet kan vurderast som ei analytisk utfordring, ved at ein ser utanfor etablerte arkivaliske emnegrupper og heller konstruerer alternative utveljingsmetodar. Denne utfordringa er ei beskriving som eg kjenner meg att i, etter å ha blitt nærmere kjend med Wilson-samlinga. Som vi har sett var Wilson svært nøyaktig i si eiga systematisering, der kvart einaste negativ er sortert og katalogisert. Vidare vart negativa også plasserte i eigne sjangrar. Frå fotografen si side vitnar det om ei sterk interesse for noko som var ein hobby ved sidan av ei travel karriere. I kapittel 1 vart vi altså betre kjend med denne fascinerande mannen bak fotografiapparatet, og eg gav også eit lite innblikk i kva han fekk til i arbeidslivet. Gjennom dei resterande kapitla har eg vald ut nokre tema som eg meiner kan gje oss ei betre forståing av denne samlinga. Mine utval vert difor eit svar på Wilson si eiga katalogisering og sortering.

I kapittel to såg vi korleis samlinga kan relaterast til borgarskapsverdiar og borgarskapskultur. Her trakk eg også ei skiljelinje mellom fotografens private – og offentlege liv, noko eg gjorde på grunnlag av borgarskapet sitt forhold til tid. Med desse rammene presenterte eg eit utval fotografi som eg meiner gjer eit inntrykk av korleis Wilson brukte kameraet sitt. Kort oppsummert såg vi døme frå familielivet, utflykter, ferie, byliv og arbeidsliv. Mot slutten trakk eg også inn amatørfotografmiljøet i Bergen, og viste korleis amatørfotografer som Wilson også kan setjast i samanheng med borgarskapet.

Frå ei skildring av breidda i det andre kapitlet, valde eg i kapittel tre å rette fokus mot eit av samlinga sine album. Gjennom utvalde døme viste eg korleis albumredaktøren Wilson presenterer seg. I etterkant av denne gjennomgangen såg vi korleis Patrizia Di Bello skildrar album som forskingsobjekt. Samstundes gav hennar perspektiv ein god indikasjon på korleis ulike fotohistorikarar har vurdert album. Di Bello sine synspunkt gav oss også eit klårt bilet på kor underutforska sjangeren faktisk er. Difor er kapitlet også med på å setje søkjelys på ein del av fotohistoria som så langt ikkje er teken seriøst nok. Med Di Bello i bakhand gjekk eg så i gjennom albumsidene frå byrjinga av kapitelet, og konkluderte med at album også kan gje mening utover det reint personlege og familiære.

¹⁶¹ Reiakvam, op.cit., s. 49

På bakgrunn av Wilson si tydelege interesse for landskap har eg gjennom kapittel fire gjeve denne sjangeren ytterlegare kommentar. Her har vi sett korleis Wilson plasserar seg i ein tradisjon som går tilbake til dei nasjonalromantiske målarane og dei første landskapsfotografane. Utover biletkomponeringa har eg også vist at desse bileta kan vurderast i samband med konstruksjonen av ein norsk kultur. Like fullt må landskapsfotografia sjåast i forhold til den aukande turismen som breidde seg i den norske naturen på slutten av 1800-talet og utover 1900-talet. Landskapskapitlet har på sett og vis også introdusert avhandlinga sitt siste kapittel, nemleg kunstfotografia. To av landskapsfotografia vart nemleg satt i samanheng med piktorialisme, noko som gjorde det naturleg å gå nærare inn på dette emnet i eit siste kapittel. Her har vi sett korleis Wilson har eksperimentert og prøvd ut ulike estetiske tilnærmingar til fotografi. På denne måten står han fram som ein utforskande og kreativ amatørfotograf, noko samlinga også ber tydeleg preg av. I forhold til tidlegare forsking på norske kunstfotografar frå det tidlige 1900-talet og framover i mellomkrigstida, meiner eg å ha vist at Wilson kan plasserast inn blant desse.

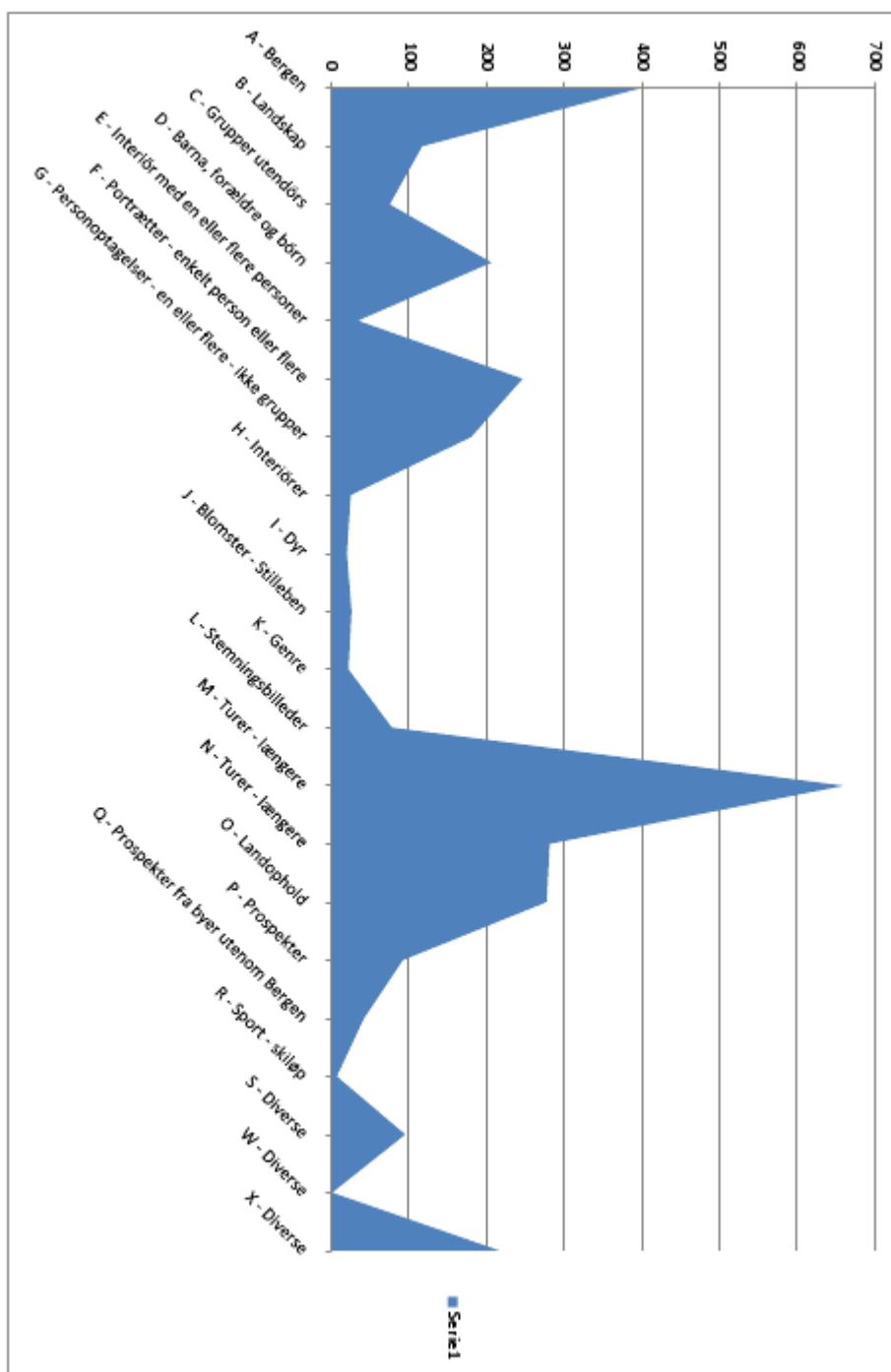
Til slutt bør det nemnast at dette er ei samling som opnar for fleire perspektiv enn dei eg har vald ut. Som kulturelle tidsuttrykk er til dømes materialet ei kjelde til endå sterkare kunnskap om borgarskapskultur i perioden frå slutten av 1800-talet og fram mot andre verdskrig. Familiefotografia er ein anna del av samlinga som kan undersøkjast ytterlegare i framtidige avhandlinger. Her kan det takast utgangspunkt i samlinga sine mange album.

Eg vonar at fleire kan gje seg i kast med Wilson sine fotografi i framtida og undersøkje dei på nye måtar.

Abstract

This dissertation is based on the collection of photographs after engineer Ralph L. Wilson (1872 – 1951). Wilson was an amateur photographer based in Bergen, and began his hobby at the end of the 19th century. The collection can be seen in the University Library Special Collections. Because of the amount of both negatives and copies, approximately 3000 of each, I have chosen some aspects and genres that I want to discuss further. Chapter one has a biography, and in this we get to know more about both the engineer and the person behind the camera. In chapter two I follow up with a presentation of the different parts of the collection. In this presentation I analyse the photographs as a product of the photographer's bourgeois culture and lifestyle. There are twelve albums present in the collection, and in chapter three I discuss one of these in detail. Albums have never been valued the way single photographs have been in the history of Photography, because they are regarded as personal objects without any scientific values. I argue that this is not the case, and I use Wilson's album to support my stand. In chapter four I shift the focus towards landscape photography. This is one of the well represented genres of the collection, and in this chapter I argue that Wilson's photographs can be related to the traditions of the landscape painters - and photographers. I also argue that Wilson's landscape photographs can be related to tourism and the building of a Norwegian national culture. The final chapter investigates the art photographs of the collection. A number of the copies in the collection are presented in creative paper framings, and these pictures also have different aesthetic looks. I argue that Wilson's art photographs can be seen both in a pictorialist tradition and in a modernist tradition. I also relate this to the camera clubs, where different aesthetic styles were practiced in the interwar years in Europe.

Appendiks



Figurliste

Fig. 1: Ralph L. Wilson: <i>Mig selv sittende</i> - opt - F. Meltzersgt., UBB-Wil-F-025, UBB	s. 4
Fig. 2: Ralph L. Wilson: <i>München - Stipendiereisen</i> , 1907, UBB-Wil-X-156, UBB	s. 6
Fig. 3: Tor Martin Leknes: <i>Hydranten Brann</i> , 2011	s. 7
Fig. 4: <i>Innholdsfortegnelse fra Wilson si oversikt over negativ</i> , 2011, UBB	s. 15
Fig. 5: Ralph L. Wilson: <i>Interiør. Hos besta, Engen, familien Wilson + Emma,</i> 1900 – 1910, UBB-Wil-E-032, UBB	s. 17
Fig. 6: Ralph L. Wilson: <i>Min hule</i> , 1940-talet, UBB-Wil-H-021, UBB	s. 18
Fig. 7: Ralph L. Wilson: <i>Edna og Alik paa Hornæs med kattunge</i> , 1910-1912, UBB-Wil-D-025, UBB	s. 18
Fig. 8: Ralph L. Wilson: <i>Bonges, Reimers, børnene på Hornæs</i> , 1910 – 1912, UBB-Wil-C-067, UBB	s. 19
Fig. 9: Ralph L. Wilson: <i>To gutter i dør, fattighus, Bremanger</i> , udatert, UBB-Wil-K-002, UBB	s. 20
Fig.10:Ralph L. Wilson: <i>Tur til Fjærland. Utsikt over dalen mot Suphellebræ</i> , 1900-1920, UBB-Wil-M-091, UBB	s. 21
Fig.11:Ralph L. Wilson: <i>Sanviksbugten fra det nedlagte nedre Sandviksbatteri</i> , 1910-1930, UBB-Wil-A-202, UBB	s. 22
Fig.12:Ralph L. Wilson: <i>Utsikt fra Fredriksberg over Nøstebugten</i> , 1900-1930, UBB-Wil-A-087, UBB	s. 22
Fig.13:Ralph L. Wilson: <i>Torvet fra Bazaren før branden</i> , udatert, UBB-Wil-A-002, UBB	s. 23
Fig.14:Ralph L. Wilson: <i>Folk paa Fisketorvet</i> , UBB-Wil-A-143J, UBB	s. 24
Fig.15:Ralph L. Wilson: <i>Parti Vaagen fra Holbergsbryggen mot Ulrikken</i> , 1900-1920, UBB-Wil-A-113, UBB	s. 25

Fig.16:Ralph L. Wilson: <i>München - Stipendiereisen</i> , 1907, UBB-Wil-X-123, UBB	s. 25
Fig.17:Ralph L. Wilson: <i>Bilete frå arbeidsstaden</i> , UBB – Ureg, UBB	s. 26
Fig.18:Ralph L. Wilson: <i>Byparken fra hotel Norge</i> , UBB-Wil-A-189, UBB	s. 27
Fig.19:Ralph L. Wilson: <i>Opprydding</i> , UBB – Ureg, UBB	s. 28
Fig.20:Diplom - Elsa Garmann Andersen, 1929, Gamle Bergen Museum	s. 30
Fig.21:Ralph L. Wilson: <i>Ferieminne</i> , Album, UBB	s. 32
Fig.22:Ralph L. Wilson: <i>Ferieminne</i> , Album, UBB	s. 33
Fig.23:Ralph L. Wilson: <i>Ferieminne</i> , Album, UBB	s. 34
Fig.24:Ralph L. Wilson: <i>Ferieminne</i> , Album, UBB	s. 35
Fig.25:Ralph L. Wilson: <i>Frå landstaden til broren Truls Wiel Wilson</i> , Album, UBB	s. 36
Fig.26:Ralph L. Wilson: <i>Båtliv</i> , Album, UBB	s. 37
Fig.27:Ralph L. Wilson: <i>Bybilete</i> , Album, UBB	s. 39
Fig.28:Ralph L. Wilson: <i>Bilete av foss</i> , UBB – Ureg, UBB	s. 56
Fig.29:Johan Christian Dahl: <i>Husvoldselven ved Tinn</i> , 1826, BB.B.499, Bergen Kunstmuseum	s. 57
Fig.30:Ralph L. Wilson: <i>Tur til Florø. Kinnekloven</i> , 1915-1930, UBB-Wil-M-120, UBB	s. 66
Fig.31:Ralph L. Wilson: <i>I Visdalen mot Galdhøgpiggen</i> , 1930, UBB-Wil-M-362, UBB	s. 68
Fig.32:Ralph L. Wilson: <i>Oppover Flaamsdalen</i> , UBB-Wil-M-428, UBB	s. 68
Fig.33:Ralph L. Wilson: <i>Tur til Fjærland. Bøyumbræen</i> , 1900-1907, UBB-Wil-M-096, UBB	s. 70
Fig.34:Ralph L. Wilson: <i>Fra Visdalen på veien mot Røssheim</i> , UBB-Wil-M-374, UBB	s. 71
Fig.35:Ralph L. Wilson: <i>Parti av elv i myr ved Sandven, baad med småpiker i, udatert</i> , UBB-Wil-B-028, UBB	s. 72

- Fig.36:Ralph L. Wilson: *Usnitt fra Edna i haven mellom blomster*, 1926,
 UBB Ureg., fra UBB-Wil-D-183, UBB s. 75
- Fig.37:Ralph L. Wilson: *Edna i vindu*, 1920-talet, UBB-Wil-F-122, UBB s. 76
- Fig.38:Ralph L. Wilson: *Utsnitt fra Edna i vindu*, UBB Ureg., fra UBB-Wil-F-122,
 UBB s. 76
- Fig.39:Ralph L. Wilson: *Blomster i vase*, 1915, Autochrome, 82 x 82 mm,
 Nasjonalmuseet, Nettside: <http://www.fotohistorie.no/media.php?id=7720>, NM s. 77
- Fig.40:Ralph L. Wilson: *Frå landsutstillinga*, 1928, UBB – Ureg, UBB s. 78
- Fig.41:Ralph L. Wilson: *Baloner paa Torvalmenningen, 1st.Mai 1929*, 1929,
 UBB-Wil-K-017, UBB s. 79
- Fig.42:Ralph L. Wilson: *Utsnitt fra Malere paa stige*, 1910-1930,
 UBB Ureg., fra UBB-Wil-K-009A, UBB s. 80

Kjeldeliste

Intervju med Ralph L. Wilson sine barnebarn, 27.10.2010: Berit Borgen og Grete Smedal.
Avisutklipp: Morgenbladet, 26.09.1951. Liv Kooter Lauhn. Utklippet er henta frå Ralph
Wilson sin *Slektshistorikk – Boliger og Arbeidssteder i Utlandet*. Tilhører Bergen Byarkiv.

Litteraturliste

- Aas, B. Chr. 1925. *Fotorevy nummer 12, 1925*. Tone Svinningen. 2002. ”Forenkler vi våre motiver for meget”: synet på fotografi i Oslo Kamera Klubb 1921-40. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Andolf, Göran. 1990. *Turismen i historien*. Orvar Löfgren (red.) *Längtan till landet Annorlunda: Om turism i historia och nutid*. Stockholm: Gidlunds.
- Badger, Gerry. 2010. *The History of British Photography*. Václav Macek (red.) *The History of European Photography, 1900-1938*. Bratislava and Vienna: The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On – Month of Photography Vienna.
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Batchen, Geoffrey. 2002. *Each wild idea – writing, photography, history*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Baudelaire, Charles. 1859. *The salon of 1859*. Vicki Goldberg (red.) 1988. *Photography in print: writings from 1816 to the Present*. Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press.
- Bergen Vann- og kloakkvæsens arkiv. Bergen byarkiv. BBA – 1673 Ga 57.
- Bjerke, Øyvind Storm. 2000. *Det maleriske fotografiet: kunstnerisk fotografi ved inngangen til det tyvende århundre*. Horten: Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum.
- Bonge, Susanne. 1980. *Eldre norske fotografer: fotografer og amatørfotografer i Norge fram til 1920*. Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen.
- Bruke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Bunnel, Peter C. 1998. *Towards new Photography. Renewals of Pictorialism*. Michel Frizot (red.) *A new history of Photography*. Köln: Könemann.
- Byrkjeland, Martin og Morten Hammerborg. 2005. *Byens skjulte årer – Vann og avløp i Bergen gjennom 150 år*. Bergen: Bergen Kommune.
- Danbolt, Gunnar. 2004. *Norsk kunsthistorie – Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Di Bello, Patricia. 2007. *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Aldershot: Ashgate.
- Digranes, Åsne, Solveig Greve og Oddlaug Reiakvam. 1988. *Det norske bildet: Knud Knudsens fotografier 1864-1900*. Oslo: Grøndahl.

- Doty, Robert. 1978. *Photo-Secession: Stieglitz and the fine-art movement in photography*. New York: Dover Publications.
- Ekeberg, Jonas og Harald Østgaard (red.). 2008. *80 millioner bilder: norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*. Oslo: Forl. Press.
- Erlandsen, Roger. 2000. *Pas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet!* Våle: Forlaget Inter-View i samarbeid med Norges Fotografforbund.
- Frizot, Michel (red). 2010. *A new history of Photography*. Köln: Könemann
- Frizot, Michel. 2010. *A Natural Strangeness: The hypothesis of color*. Michel Frizot (red.) *A new history of Photography*. Köln: Könemann.
- Frykman, Jonas og Orvar Löfgren. 1994. *Det kultiverte mennesket*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Galassi, Peter. 1981. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art.
- Gange, Eva Klerck. 1992. *John Riise: En idehistorisk vurdering*. Oslo: E.K. Gange.
- Giddens, Anthony. 1997. *Modernitetens konsekvenser*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Hammond, Anne. 1998. *Naturalistic Vision and Symbolic Image. The pictorial impulse*. Michel Frizot (red.) *A new history of Photography*. Köln: Könemann.
- Harrison, Charles, Francis Frascina og Gill Perry. 1993. *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press in association with The Open University.
- Haus, Andreas og Michel Frizot. 1998. *Figures of Style: New vision, new Photography*. Michel Frizot (red.) *A new history of Photography*. Köln: Könemann.
- Hoath, Pauline Ann. 2010. *A Tale in Black, White and Grey*. Sigrid Lien og Caroline Serck-Hanssen (red.) *Talende bilder: Tekster om kunst og visuell kultur*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Holm-Johnsen, Hanne, Jens Gold og Marthe Marie Strand. 2010. *Kunst eller kitsch? Piktoralisme i Preus Museums Samling*. Horten: Preus Museum.
- Jacobsen, Jens Christian (red.). 1988. *Friheten i det fjerne. Turismens myter og realiteter*. Aalborg/Lillehammer: NSU/ODH.
- Oddlaug Reiakvam. 1997. *Bilderøyndom, røyndomsbilde: Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kranzfelder, Ivo. 2010. *The History of German Photography, 1900-1938*. Václav Macek (red.) *The History of European Photography, 1900-1938*. Bratislava and Vienna: The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On – Month of Photography Vienna.
- Larsen, Peter. 2003. *Album: Fotografiske motiver*. Oslo/København: Spartacus Forlag og Tiderne Skifter.

Larsen, Peter og Sigrid Lien. 2007. *Norsk fotohistorie: fra daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Lundstrøm, Jan-Erik. 2010. *The History of Swedish Photography, 1900-1938*. Václav Macek (red.) *The History of European Photography, 1900-1938*. Bratislava and Vienna: The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On – Month of Photography Vienna.

Reiakvam, Oddlaug. 1997. *Bilderøyndom, røyndomsbilde: Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Svendsen, Johanne Seines. 2007. *Fotografen Robert Collett*. Oslo: Norsk fotohistorisk forening.

Svinningen, Tone. 2002. "Forenkler vi våre motiver for meget": synet på fotografi i Oslo Kamera Klubb 1921-40. Oslo: Universitetet i Oslo.

Tchmyreva, Irina. 2010. *The History of Russian Photography, 1900-1938*. Václav Macek (red.) *The History of European Photography, 1900-1938*. Bratislava and Vienna: The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On – Month of Photography Vienna.

Thiis, Jens. 1904. *Norske malere og billedhuggere. 1. Malerkunsten i de første 80 år*. Bergen: John Grieg. Oddlaug Reiakvam. 1997. *Bilderøyndom, røyndomsbilde: Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Vercheaval, Georges. 2010. *The History of Belgian Photography, 1900-1938*. Václav Macek (red.) *The History of European Photography, 1900-1938*. Bratislava and Vienna: The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On – Month of Photography Vienna.

Internettreferansar

Bjørnstjerne Bjørnson. 1859. *Arne*. Dikt tonesett av Rikard Nordraak:

http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=2660

Besøkt 16.05.2011.

Historisk informasjon frå Bergen Kommune, Vass- og avløysetaten:

<https://www.bergen.kommune.no/omkommunen/avdelinger/vannog-avlopsetaten/article-49108>

Besøkt 16.05.2011.

Informasjon frå folketeljinga i 1910:

<http://da.digitalarkivet.no/ft/person/pf01036708011220/>

Besøkt 16.05.2011.

Informasjon om negativ frå Robert Meyers samling:

<http://www.fotohistorie.no/photographer.php?id=487>

Besøkt 16.05.2011

Robert Meyers samling:

http://www.nb.no/pm/samling.php?title_id=954&tittel=&navn=&m_saml=&kjonn=&eiernavn=&stikkord=&year_from=&year_to=&stedsnavn=&genre_code=&country_code=&fylke_code=&startid= Besøkt 16.05.2011.

Sandefjordmuseenes fotosamling:

http://www.nb.no/pm/samling.php?title_id=1040&tittel=%wilson&navn=&m_saml=&kjonn=&eiernavn=&stikkord=&year_from=&year_to=&stedsnavn=&genre_code=&country_code=&fylke_code=&startid=0

Besøkt 16.05.2011.

Statistikk om Nesttun-Os-bana:

http://www.ssb.no/ukens_statistikk/utg/9918/12.shtml

Besøkt 16.05.2011.