

Mengdeproblematikken i fotohistorisk forskning

Solveig Greve

Innlegg ved konferansen *Fotografiet i Historien*, Solstrand 2006

Revidert juni 2009

1. Målsetting

Jeg skal her, som ansvarlig for en stor bildeinstitusjon, legge fram tanker og erfaringer og komme med refleksjoner over tilnærmingsmåten arkivarer og forskere kan ha i behandling av store mengder fotografi og store samlinger. Jeg skal vise eksempler på den positive verdien av mengden og invitere til en debatt om de metodeutfordringer og ressurser som mengden av fotografier representerer. Er det en sammenheng mellom fotografiene som mengde og fotografiet som medium, og hvilke følger, om noen, har dette for fotografiforskningens metodologi og prioritering og utvalg i arkivarbeidet?

2. Masse og mengde, definisjoner

Jeg skiller mellom begrepet masse og ”mengde”. Det første brukes i betegnelsen ”massemedier, ” og viser til fotografiets kopierbarhet, som Walter Benjamin mente var en egenskap som hadde et demokratiserende effekt ved at mediet ikke hadde den aura av det unike som andre bildekunst-medier.¹ Jeg skiller dette fra ”mengde” fordi det som fyller opp i arkivene ikke er enkelteksponeringer i mange eksemplarer, men heller så mange **forskjellige** fotografier, både offentlige og private, selv om kopierbarheten selvfølgelig er en meget viktig forutsetning for den fysiske mengden

3. ”So many pictures, so little time.”

Det har vært estimert at de finnes ca. 80 millioner fotografier i offentlige institusjoner i Norge.² Dette representerer et problem både for bildearkivene som sliter med en nesten uovervinnelig backlog, og for forskerne som ikke får tilgang til en større del av primær billedkildemateriale. For bildearkivaren i et fagbibliotek er det en første prioritet å gjøre fotografiene tilgjengelige for forskningen. Vesentlige historiske arkiver ligger ubehandlet. Men mye ferdigbehandlet ligger også ubrukt. Ideelt sett burde samarbeidet mellom fotoarkivaren og forskeren være gjensidig nyttepreget. Bibliotekaren/arkivaren har en rolle i forskningstilrettelegging, og forskerens særkunnskap skulle i neste omgang gi bildene merverdi i arkivet.

4. Historieforskeren og billedredaktøren

Historikeren på jakt etter fotografiske kilder dukker altfor sjelden opp i billedarkivene. Universitetsbiblioteket billedsamling har store tilgjengelige lokalhistoriske samlinger, særlig innenfor lokal arbeids- og næringshistorie. (Ill.1)³ Likevel er det



1: Postkontoret i Bergen mellom 1933 og 1935.
Foto: Atelier KK.

billedredaktørene som oftest besøker arkivet, sjeldnere forskeren selv. Noen av billedredaktørene er meget dyktige og grundige. Likevel er deres oppgave oftest å finne illustrasjoner til det (nesten) ferdige manuskriptet. Dette er for sent i forsknings- og

skriveprosessen til å prege resultatet. Bilder som kilde og som illustrasjon dekker helt forskjellige behov, de mest interessante kildebildene kan være helt ubrukelige som illustrasjoner, og vice versa. Slik blir arkivene redusert til bildebyråer. Dette er opplagt ikke en optimal måte å bruke kilde- og kunnskapsressurser. Det finnes hederlige unntak. Noen ganske få historikere har tidlig i prosessen både etterlyst hjelp og har bladd seg gjennom delvis og helt ubehandlet materiale for å lete etter ting som ikke er dekket av vårt begreps- og katalogapparat. Dette har gitt direkte gevinst både for arkivet og for forskeren.

5. Mengdesjangrene.

a. Fra landskapsprospekt til postkort

Fotografiet gikk gjennom en eksplosiv utvikling ved midten av 1800 tallet fra det unike, dyre enkeltbildet, daguerotypiet, til negativ / positivprosessen som muliggjorde kopiering. Dette var grunnlaget for fotografiets voksende popularitet. De viktigste mengdesjangrene i fotografi ble visittkortportrettet, amatørfotografiet, postkortet og pressefotografiet.

Et unntak for forholdet mellom eksemplar- og motivmengde er arkivet etter Knud Knudsen i billedsamlingen på Universitetsbiblioteket i Bergen. Knudsen solgte kopier fra en trykket tittel- katalog av landskapsprospekter. Prosessen med

kopierbare kollodium-negativer og albuminkopi var viktig for hans forretningside og hans suksess.

Den største enkeltsamlingen er Knudsens landskapsprospekter som var laget mellom 1862 og 1900, i serier rettet mot turistmarkedet. Universitetsbiblioteket overtok ikke bare negativsamlingen på over 12.000 bilder, men også gjenværende arkiv av originalkopier i albumin. Disse var samlet i store salgsalbum, med alt fra ingen kopier til opp til 20 eksemplarer av hver glassplate. Disse originalkopiene er en skatt av nasjonale dimensjoner, og de var ordnet så bra allerede fra fotografens hånd at de for Universitetsbiblioteket er en ressurs og ikke et problem. Jeg skal senere komme tilbake til hvilken betydning prospekt-sjangeren har hatt i utviklingen av fotografens arbeidsfelt. Ideen med landskapsminnebilder produsert til turister videreføres gjennom postkortene. Denne sjangeren er etter min definisjon er et sant masseprodukt: billig, masseprodusert, markedstilpasset etc., samtidig som de enkeltvis fyller opp vesentlige deler av norske arkiver.

b. Visittkortet.

Det fotografiske visittkortet skapte en eksplosjon av fotografisk praksis og marked. Grunnlaget for visittkortportrettets suksess var at fotografiet var blitt et



2: Visittkort kopi av helplate, som senere kunne klippes opp. Kombinasjon av varierende poseringer og dublerne poseringer. Foto: A.A.E. Disdéri, 1862.

kopi- medium, i motsetning til det tidligere daguerrotypiet som var verdifulle unika. I portrett-sesjonen kunne flere positurer utprøves og kopieringen var også forenklet og tilpasset en stor produksjon. Det store antallet produserte bilder var ikke bare konsekvens av

kopierbarheten, men også den billige og hurtige produksjonsmåten. Ill. 2 viser en kopi av negativplaten sammensatt av fem forskjellige positurer og tre av disse som dubletter.⁴ Oppklippet hadde en da åtte visittkort. I tillegg til produksjonsrasjonaliseringen var materialkostnadene vesentlig lavere med glassplater og albuminpapir enn sølvovertrukket kobber. Tilfanget av slike visittkort i historiske samlinger er betydelig. Verdien av store samlinger

anonyme visittkort kan diskuteres, men ved dypdykk i slike samlinger vil en snart finne små skatter som griper oss fast.

c. **Amatørfotografiet**

Utviklingen av fotograferingen som allemannsvirksomhet tok først fart med masseproduksjon av fotografisk utstyr og materiell rettet mot amatører, og utviklingen av industriell / kommersiell kopiering av amatørernes bilder. Dette



3. Familie-amatørbilde, ca 1920.
Foto:Th. Kielland Torgersen

var en utvikling som særlig tok fart etter 2. verdenskrig, men begynte allerede i 1880-årene. Amatørfotografiet ble populært samtidig med at det utviklet seg fotografiske teknikker og materialer som forenklet

fotograferingsprosedyren, men hadde dårligere kjemisk holdbarhet enn tidligere teknikker. (Nitratfilm, acetatfilm, fargeprosesser). Det ligger et paradoks og fotobeveringsmessige problem i at amatørsamlingene, forstått som familiefotografi-samlingene, ofte er repetitive som sjanger og den historiske og fotohistoriske verdien av samlingene er ofte omvendt proporsjonal med mengden. Resultatet er at de samlingene med størst volum og relativt sett minst bevaringsverdighet samtidig er de samlingene som er mest krevende å bevare økonomisk og teknisk.

d. **Presse- og dokumentarfotografiet**

Pressefotografiet er en kjempeutfordring både for arkiver og forskere. Her er omfanget overveldende når en vurderer den ukentlige produksjonen for den enkelte fotograf. Det var Leica-kameraet og -35mm-formatet som muliggjorde eksponering med mindre tilgjengelig lys.⁵ Fotograferingen ble raskere og en kunne fotografere uten større lysanlegg eller blitz. Fotografen var satt i stadig tettere tid/sted-klemme. Kravet om der-og-da nærheten (the immediacy) utviklet seg. Behovet for å gripe det absolutt viktigste øyeblikk,⁶ gjorde at det fra 1970-årene ble vanlig blant pressefotografer å bruke motoriserte kameraer, og bildene flommet.⁷ Omfanget blir overveldende når en vurderer den ukentlige produksjonen for den enkelte fotograf. Tom Martinsen, som var Dagblad-fotograf i nærmere 30 år, merket selv problemet med mengden da han skulle

velge ut bilder til en egen retrospektiv utstilling. ” Jeg måtte gå gjennom det hele greien, det var litt av en jobb.”⁸

e. **Tilfellet Garry Winogrand.**

For noen fotografer blir utvalgsprosessen for krevende i forhold til arbeidsmåten og produksjonsmengden. For Garry Winogrand, amerikansk ”gatefotograf” var fotograferingen en levemåte, en livsform. Han levde gjennom kameraet, fotograferte ustanselig, ustoppelig, manisk. Den teoretiske bakgrunnen for en arbeidsmåte som Winogrands skal være at en registrerende fotograf er objektiv, dvs. at jo mer man produserer, dess mindre tar man stilling - og dess sannere og mindre manipulert blir virkeligheten gjennom bildene.⁹ Winogrand mistet selv oversikten og kontrollen med sin produksjon. Til en stor utstilling og publisasjon måtte kuratoren Tod Papageorge gå gjennom 700 ruller film og 6500 kopier. Ved Winogrands død fantes det i fryseboksen 2500 eksponerte, ikke fremkalte filmer, 6500 ruller som var fremkalt men ikke kontaktkopiert, kontaktkopier fra 300 ruller som fotografen ikke hadde gått gjennom, til sammen 1/3 million bilder i backlog. En forskning på denne fotografen må ta dette noe patologiske i betraktning: Forskeren vil alltid stå i fare for å ”skape” en fotograf, ikke representere ham.

For Tom Martinsen var løsningen på utvalgsarbeidet til den retrospektive utstillingen å ta utgangspunkt i de publiserte bildene. Dette kan også være interessant ut fra en forskersynspunkt, som en kontekstanalyse av massemediet fotografi, dvs. hvordan utvelgelsen skjer, deskens rolle i forhold til fotografen i felten etc.

f. **Kontaktkopien**¹⁰

Kontaktkopien er et direkte, men omfattende kildemateriale til å forstå pressefotografens arbeidsmåte. Her kan en finne, bilde etter bilde, ofte sekund etter sekund, fotografens arbeidsmetode, de vesentlige valgene i opptakssituasjonen og prosessen i arbeidssituasjonen. Kontaktkopiene er også en inngang til den endelige utvalgsprosessen, som viser hvordan fotografen selv vurderer sitt eget arbeid. Her fremgår ofte avmerket hvilke bilder som skal kopieres og hvilke fremkallingsstrategier som velges.

I den digitale verden er kontaktkopien som mellomledd borte, og da også kilden til denne delen av fotograferingsprosessen. Her blir de ikke-brukte bildene slettet underveis. Overgangen fra analog til digital fotografi løser derved noen problemer ved mengdekomplekset, mens en taper tilgangen til historien om fotografiets tilblivelse og kilde til å retrospektivt oppdage bilder.

6. **Visuelle kilder i faghistorien.**

a. **Begrensninger og kildekritikk.**

Et fotografi er som alle andre historiske kilder, et utsagn som krever tolkning ut



4: Kvinnearbeid i tekstilfabrikk. Arna Fabrikker 1934. Foto: Atelier KK.

fra sin kontekst. Teorier i bildeanalyse har bidratt til å kle fotografiet nakent for historisk informasjon ved riktig å påpeke at fotografier kan gi lite sikker kunnskap uten en forankring i en

kontekst, tid, sted og

forklarende tekst.¹¹ Likevel, - i

de tilfellene der tid- og stedreferansene er knyttet til kildene, kan fotografiet gi konkret, ugjendrivelig kunnskap om visuell tilstedeværelse av et fenomen.

b. **Utfylle manglende kildegrunnlag: Kvinnearbeid og barnearbeid.**

Fotografi kan vitne om avvik fra historiske oppfatninger bygget opp fra skriftlige kilder og statistisk materiale. For eksempel gir bildene i Universitetsbibliotekets store bedriftsdokumentasjonssamling et inntrykk av større kvinnetilstedeværelse i arbeidslivet i mellomkrigstiden enn det statistikken antyder. Vi mangler systematisk kunnskap om sysselsetting for kvinner i mange næringer, særlig handels- og håndverknæringer. Mange kvinner kombinerte ulike former for

næringsvirksomhet med det å være husmor eller hjemmeværende datter, og deltidsarbeid ble ofte ikke registrert. Kvinners innsats i handel og industri er med andre ord underregistrert og vanskelig å dokumentere. Fotografisk dokumentasjon kan bidra til å fylle ut det tilsynelatende tomrommet for kvinnes



5: Hermetikkfabrikk på Askøy 1924.
Foto: Atelier KK



6: Utsnitt av bakgrunnsdetalj av Ill. 5. Barnarbeid? Foto: Atelier KK

innsats i handel og industri.¹²

Ett enkelt fotografi kan gi visuell bekreftelse eller nye ideer til hypoteser. Fra egen familiehistorie fortalte min mor om sin lillebroren Johannes som fra 10 års alderen var med mormor på hermetikkfabrikken for å hjelpe henne med akkorden. Hvis inspeksjonen kom, ble han gjemt i et skap. I våre samlinger har vi en serie fra en hermetikkfabrikk i Hordaland. Ett bilde viser arbeidere ved en ny type ovn. (Ill.5)¹³ I bakgrunnen skimtes en liten gutt, for ung til å være arbeider. (Ill.6) Hva gjør han der? Et enkelt bilde er i seg selv intet bevis, men kan likevel gi en viss bekreftelse av en ellers anekdotisk fortelling om barnarbeid tidlig i 1920-årene. Det tilfeldige i bilderanden eller bakgrunnen kan inneholde detaljer som har samme kildeverdi som meningen mellom linjene i en skriftlig kilde, og er som Roland Barthes "punktum", dvs. bildeinnhold utenfor fotografens hovedintensjon.¹⁴ De tilfeldige detaljene representerer en spennende kilde, men stilt overfor de store arkivene, er det bare tålmodighet, tid og godt samarbeid mellom arkivarene og forskerne som kan spore opp disse skattene.

7. Fotohistorisk og kunsthistorisk forskning.

Mengdeproblemet blir et annet når bildene selv er objekt for forskningen. I fotohistorisk, kunsthistorisk og -teoretisk forskning er det ikke uvanlig at forskeren står overfor forskningsobjekter, for eksempel et livsverk, en sjanger eller en tidsperiode, der tilgjengelige kilder går opp i flere tusen objekter. Dette skaper

metodiske utfordringer som forskeren må forholde seg til. Det ligger snubletråder i veien når det gjelder utvalg og begrensning. Et kreativt utvalg innenfor den store mengden kan ubesværet bekrefte egne teorier eller kjepphester. Det finnes også en klar utfordring for arkivarer som skal gjøre et godt forskningstilretteleggende arbeid, slik at ikke arkivarens egne utvalg og prioriteringer i neste omgang kommer til å prege forskerens endelige konklusjoner.¹⁵

8. **Smoke**

I filmen "Smoke" av Wayne Wang og Paul Auster fra 1995 er det en sekvens som berører problemet med de mange bildene. Her viser Auggie, tobakkshandleren, fram fotoalbumene sine til forfatteren Paul Benjamin. Benjamin har de siste to år hatt skrivesperre av sorg over hustruen som ble skutt under et bankran to år tidligere: Auggies prosjekt er å ta ett bilde utenfor tobakksbutikken sin hver dag klokken 8 om morgenen, samme vinkel mot gatekrysset. For Benjamin er de fire tusen bildene ganske like, og det hele virker for ham noe overveldende. "They are all the same!" Men Auggie siern "slow down", da vil han oppdage at alle bildene nok er ganske like, men også helt ulike: menneskene er forskjellige, årstidene skifter etc. Benjamin tar det langsommere, ser nøyer på bildene – og oppdager et bilde av sin kone, som viser seg å være på flere bilder fra det året. Og plutselig ser Benjamin det enestående blant mengden av det likeartede, og han bryter sammen i gråt.

Denne filmsekvensen kan stå som en eksemplifisering av de emnene jeg tar opp her, nemlig forholdet mellom fotografens prosjekt, betraktningsmåten hos forskeren og tidsaspektet.

9. Konseptfotografiet og tidsaksen

a. Auggies prosjekt som bevegelse gjennom tid.

I Auggies tilfelle er den tilsynelatende likheten mellom alle bildene åpenbart en funksjon av fotografens prosjekt, knyttet til det at bildene er tatt samme sted, på samme tid av dagen. Mengden blir også en naturlig konsekvens av prosjektets art, og den vil bare øke så lenge prosjektet er levende. Det eneste som kan forandre dette, er at Auggie gir opp hele prosjektet, eller at han ikke lenger befinner seg på samme sted, (f. eks. at tobakkbutikken legges ned).

Forandringene i bildene vil være produkt av at tiden går; folk blir eldre, motene forandrer seg, bybildet kan forandre seg, hus blir revet og nye bygget, men så lenge Auggies butikk ligger der den ligger, så **vil dette faste punktet være stedet**, variasjonen er produkt av tiden som flyter gjennom bildesekvensen i en vertikal sekvens.

b. Kim Youngs portretter som synliggjøring av tiden.

En studievenninne av meg hadde et lignende prosjekt. Hun fotograferte seg selv hver eneste dag over flere år, i samme stolen. Hun var koreansk og hadde et typisk orientalsk ”porselensansikt” som ikke viste større følelsesmimikk enn nødvendig. I motsetning til andre selvportrett-prosjekter skulle hun ikke dokumentere hvordan hun hadde det hver dag. Hun ville registrere den fysiske utviklingen i det samme ansiktet gjennom tid. Denne objektive registrering får en eksistensiell betydning hvis vi ikke ser enkeltbildene som nesten helt like bilder, men som en film som er tatt opp på lav hastighet og avspilt på høy, (som filmer av blomster som åpner seg i løpet av noen sekunder). Portrettene vil vise en akselerert aldringsprosess, selv om bildene fra dag til dag er nesten helt like. Tiden, ikke motivet i seg selv, er den variabel som skaper forandringene .



7: Vanntårn av Bernhard og Hilla Becher

c. Katalog-konseptkunst

Auggie må ha vært en tobakkshandler som var velorientert innenfor kunstnerisk fotografi. Hans prosjekt er eksempel på den type konseptkunst innen fotografi fra 1980-årene og framover der helheten er av større betydning enn det enkelte bilde, der likhet og variasjon blir uttrykt gjennom kataloger, lister og serier. Konseptet med de mange nesten like bildene overfører vekten fra enkeltbildet til

serien, samtidig som en blir ledet til å oppdage de små forandringene fra bilde til bilde.

Bernhard og Hilla Becher (ill.7) fotograferer industrikonstruksjoner, som er like men likevel helt forskjellige.¹⁶ De stiller spørsmål ved om en gjennom likheten og variasjonen kan finne vanntårnets essens, en fotografisk fenomenologisk øvelse. (Interessen faller bort når enkeltbilder fra et slikt prosjekt vises i en museumsutstilling, tilbake blir bare en tradisjonelt modernistisk industriskildring eller et faginternt referanseverk: vi som kjenner hele verket og bakgrunnen for det, tar poenget.) Katalog-og listeprojekter kan ta utgangspunkt i et fenomen, som vanntårnene, eller være knyttet til tid/rom aspektet, som Auggies og Kims. Det fotografiske medium er spesielt egnet til slike prosjekter, både fordi det er enkelt å framstille det nødvendige antall bilder, gjentakelsen er lett å sette opp, formalisere, og fordi bundetheten til tid og sted skaper den dokumentariske realismen som prosjektideene springer fra.

d. 1928-samlingen: horisontal tid

Det neste eksemplet er en samling bilder som, i motsetning til Auggies og Kim Youngs prosjekt ikke arbeider seg vertikalt gjennom tiden, men derimot er et horisontalt tidsbilde. Vi har i våre samlinger ca. 2000 bilder fra et portrettatelier fra utstillingsområdet ved Landsutstillingen i Bergen i 1928. Da disse bildene kom oss i hende, spurte oppdageren av samlingen om vi ikke godt kunne kaste dem. Det var jo bare en masse like portretter av anonyme mennesker. I denne

vurderingen presenteres problemet med hvilken verdi som kan finnes i enkeltfotografier som mangler vesentlig informasjon.

e. Sjangeren



9: Fesstemte ungdommer.
Foto: Atelier KK, 1928



8: Foto: Atelier KK, 1928.

En kan tenke seg mange måter å forholde seg til disse bildene som forskningsobjekt. En type lesning av bildene vil være en **sjangeranalyse**.¹⁷ En vurdering av disse 2000 bildene avslører fort at sjangeren ikke er typisk studiofotografi, men ligger nærmere "kanonfotografiet", dvs. bilder tatt ved en bestemt offentlig anledning, som et

marked, foran typiske turiststeder etc.

Kanonfotografier blir bestilt på impuls, fordi tilbudet er der, det er teknisk enkelt og billedmessig upretensiøst fra fotografen side, med lite tid til forberedelse og posering. En viktig del av sjangeranalysen vil være selve stedet eller hendelsen, som gir kontekst til bildene.

En kan også vurdere bildene ut fra om folk og fotografen forholder seg annerledes i

kanonfotografi-situasjonen enn i et fotografisk

studio, interaksjonen de fotografert seg imellom og mellom dem og fotografen, etc. Alt dette som grunnlag for en fremstilling av fenomenet kanonfotografi.

f. Betraktningmåten.



10: Venninneklubb? Foto: Atelier KK, 1928

Mengden av personer dokumenterer et bredt sosialt tidsbilde, som blir et kollektivt portrett: Hvem er de, hvem er de sammen med, hvordan de er kledd? (Ill 8 -10)¹⁸ I en slik analyse bruker vi

kulturhistorisk kunnskap til å fravriste fotografiene innhold. Det er likevel

noe som ikke gripes ved denne analytiske tilnærmingsmåten. Ifølge Roland Barthes gjør mengden av fotografier oss blinde. Den analytiske lesingen av

fotografiene kan ikke gripe den subjektive opplevelsen. Den oppstår bare overfor spesielle fotografier, hvis det er noe som intuitivt griper oss. Når jeg ser på alle disse bildene, hvorfor sløves ikke jeg av mengden av gjentakelser og likheter? Barthes sier at fotografiet ikke nødvendigvis sier noe om hva som ikke lenger er, men bare hva som helt sikkert har vært. Dette er fotografiets melankoli. Sammenfallet mellom det spesifikke stedet og den spesifikke tiden ligger nær kjernen av vår forståelse av fotografiet, og gir oss intuitivt en følelse av hva tiden gjør med oss. I noen fotografiske sjangre og i noen enkeltbilder er dette tydeligere enn andre. Auggies prosjekt handler eksplisitt om tid. I 1928-samlingen er det faste punkt stedet, fotoatelieret. Men det er også tidspunktet som en samling øyeblikk innen for et begrenset tidsrom. Variasjonen er menneskene som paraderer foran objektivet. Det er grunnen til at samlingen som helhet virker så sterkt: en hel befolkning av enkeltmennesker i feststemning er klippet ut av historien ett bestemt år. (Ill 10) Det er helheten, mengden som skaper refleksjonene om fotografiets forhold til tid og død. Enkeltbildene informerer hverandre. Dette forsterkes ytterligere ved bildenes kanonfotografipreg, det råe, direkte i formen, som påvirker vår virkelighetssans mer direkte enn det mer teknisk perfekte, poserte studiofotografiet. I Auggies prosjekt følger dagene hverandre, og vi er tilskuere ved vinduet i tidsmaskinen. I 1928-samlingen stopper vi tidsmaksinen og går ut av den. Vi får en følelse av å ha forstått noe av tiden og av stedet. Likheten som er så slående mellom noen av disse enkle kanonfotografiene og August Sanders bilder kan ikke bare i at bildene er fra samme tidsperiode, men også på grunn av effekten og overbevisningskraften i det kollektive portrettet.¹⁹

10. Det fotografiske livsverk – Knud Knudsen

Walker art Centre



11: Utvalgt norsk landskap til utstilling i Walker Art Centre. Foto: Knud Knudsen,

I 1980 fikk Billedsamlingen besøk fra Walker Art Centre som skulle lage utstilling og bok om skandinavisk fotografi i nåtid og fortid. : prosjektet ”Frozen Image”. Kuratoren Martin Friedmann selv skrev de innledende kapitlene i katalogen.

Sammen med sin assistent så han gjennom ca 9000 bilder i løpet av to dager. Det gikk i et rasende tempo. Vi så nok litt sjokkerte ut, for han sa til oss:

”Dere synes nok det går fort, men vi er vant til å se på bilder, så vi skal nok plukke ut det vesentlige på tross av farten.” Og det gjorde de. Plukket ut ”det vesentlige”, dvs. det som det går an å oppdage med denne tilnærmingen.²⁰ De valgte ut bilder av det overveldende landskap, de store visjonene, de letteste bildene av hvite fosser og breer mot mørkt fjell, bilder som nok tilsvarte deres oppfatning av landskapsfotografi fra fjord- og fjell-landet. Bare i noen få bilder ser vi spor av mennesker. ”Når et menneske en sjelden gang viser seg i disse transcendent vistaer, er det som et bitte lite vesen i i passiv kontemplasjon over et overveldende naturfenomen” sier Friedmann i sitt forord.²¹ Det skapes et inntrykk av at Knudsen mest fotograferte det rene, mennesketomme landskap, inspirert av de amerikanske



Figur 12: Typisk Knud Knudsen landskap ifølge Billedsamlingen. 1872.

landskapene fra ”The American West.” Friedmann fant ikke kulturlandskapet som dominerer Knudsens arbeider , heller ikke de menneskene som ikke kontemplerer over landskapet, men som arbeider i det, er daglig konfrontert med det.²² . Ingen av Knudsens bilder av folkeliv er representert, heller ikke de mange bildene fra bygdetun som viser norsk bygningskultur. Knudsen var en

landskapsfotograf, men først og fremst var han en fotograf av kulturlandskapet. Spor av mennesker finnes i nesten alle hans bilder, selv de mest storslåtte. Hvis en skulle finne et motiv som statistisk og billedmessig konkret skjærer gjennom hele hans produksjon, så er det veien og båten, dvs. menneskelig kontakt og kommunikasjon. Utstillingsutvalget var et resultat både av at kuratorens

utvalgskriterier var preget av det amerikanske landskapsfotografi, men like mye av mengden og farten på lesingen, av utvelgelsesmetoden. Med en slik tilnærming finner en ikke det stillferdige, prøvende. En finner bare de bildene som roper til en. Vi nærmer oss en metodisk teutologi her: De beste bildene er de som oppdages uansett fart og mengde, da er høy fart den beste måten å oppdage de beste fotografiene. De beste fotografiene skal kunne stige til overflaten ved egen flyteevne. Denne arbeidsmåten forutsetter et bestemt bildesyn, som styrkes av prosjektets art og rammevilkår. Det er altså her en klar sammenheng mellom lese måte, lesetempo og utvalgskriterier.

a. **Arkivarens utvalg.**



3: Nyskapende landskapsvisjon.
Foto: Knud Knudsen, 1872



4: Realistisk arbeidslivsdokumentasjon.
Foto: Knud Knudsen 1872

Friedmann er ikke den eneste

som ut fra forskjellige faglige agendaer med bred pensel skildrer hva Knudsen **egentlig** sto for. Knudsens mange tusen bilder spenner over så mange sjangre og så lang tidperiode at en kan finne og bevise nesten det en ønsker med godt belegg i utvalg av bilder. Bildearkivaren har også sine meninger om ”den rette Knudsen”.

Da Åsne Digranes, Oddlaug Reiakvam og undertegnede skulle velge ut bilder til en monografi om Knudsen, visste vi at en monografi skaper en presedens for senere fremstillinger og tolkninger.²³ Mange vil gå til boken, færre til arkivet. Vi mente derfor at vi måtte vise variasjonen i hans livsverk, og så langt som mulig skape en representativitet. Utvalget skulle vise Knudsen’s posisjon som en av pionerene i norske folkelivsskildringer og landskapsfotografi og sist men ikke minst ville vi vise **kunstnerisk kvalitet**, dvs. det nyskapende i Knudsens produksjon. Geografisk representativitet kom også til å bli en innrømmelse

overfor forlaget og markedet. Vår metode var i første omgang å se gjennom **alle** bildene hans, ca. 12000 motiver, Det ble en langsom og hjerteskjærende prosess.

b. **Fotografens arbeidsmåte**

Det var viktig å ta utgangspunkt i arbeidsmåten til datidens fotograf og hvilke rammevilkår han arbeidet under. For nåtidens fotografer virker det som en



15: Fotografens mørkeromstelt i felten under Buerbreen. Foto: Knud Knudsen, 1870.

(ill 15) så eksponeres og fremkalles, alt innenfor en begrenset tid før platen tørket.²⁴ For datidens billedskaper må det likevel ha vært en umåtelig rask prosess, sammenlignet med tegnerens og malerens. Maleren har ved skissen knapt begynt sitt arbeid, mens for fotografen er bildet nesten ferdig. Bare kopien mangler. Denne raske billedmakerprosessen gjør at fotografen kan komme hjem etter en reise med opptil flere hundre nesten ferdige bilder. Mediets bånd til tid

veldig omstendelig prosess å fotografere med våtplater i felten i 1860- og 1870-årene. Først skulle klare glassplater, telt, kamera og kjemi transporteres til ”åstedet”. Negativene måtte først prepareres i mørkeromstelt,



16: Jordalsnuten, billedmessig utprøving. Foto: Knud Knudsen, 1869 - 1870

og sted skapte også en ”nå eller aldri” holdning, når en kom hjem, var det for sent å gjøre forandringer. Men prosessen har også skapt en mulighet for **utprøving**, **eksperimentering** og **prosjektsamtidighet** i en tidligere ukjent grad. Scenen var satt for entreprenør i et nytt fag, som løpende prøvde ut bildestrategier og markedsnisjene i et nytt medium. Jeg vil raskt vise dere et eksempel på denne utprøvingsprosessen gjennom en serie tatt tidlig i karrieren hans.

c. **Utprøving og eksperimentering – utvikling**

Det nye og det tradisjonelt utprøvde eksisterer sammen som i eksempelet med bildene av Jordalsnuten.²⁵ Knudsen prøver seg fram med mange bilde-strategier,

han må ha alle mulighetene i hodet samtidig.²⁶ Den raske fotografiske prosessen gjør det mulig for ham å virkeliggjøre dette.



19: Stalheimkleiven og Jordalsnuten som turistvista. Foto: Knud Knudsen 1860 - 1870

Høy produksjon kan dømmes som kunstnerisk overfladiskhet, lette løsinger, useriøsitet; nettopp slik fotografi lenge ble vurdert innenfor de bildende kunster. Fordelen med raskhet og teknisk enkelhet ligger i muligheten til bratt kunstnerisk

utvikling og det gjør det enkelt å arbeide med mange prosjekter samtidig, både estetiske og emnemessig., fra dokumentasjon av hverdagsliv på landsbygden, landskap langs turistveien og formale eksperimenter. Prosjektsamtidighet er meget viktig hvis en skal forstå fotografens livsverk. Det gir variasjonen mening i stedet for å fremstå som en forvirrende sammensatt mengde.

11. Mengdeproblemet og ”gallring”.

I ABM-skriftet *Viktig og Vakker* fra 2008 blir utvalgsprinsipper for fotografiske samlinger diskutert, og det blir gitt anbefalinger for hvordan utvelgelse, deaksesjonering, på svensk ”gallring”, skal foregå.²⁷ Dette er åpenbart en diskusjon som stammer fra et behov for å ta et tak i mengdeproblematikken i offentlige og private arkiver. I fotobevaringsmiljøet har det til nå vært en uforbeholden entusiasme overfor eldre fotografier, og en utskilling av ”mindre interessante” bilder har ikke vært på tale, alt skulle være bevaringsverdig. Det kan godt være at tiden er inne til å se mer kritisk på denne holdningen. Digitaliseringsteknologien har ført til en nødvendig prioritering fordi en totaldigitalisering synes uoverkommelig både praktisk og økonomisk.

Likevel kan det være grunn til å være tilbakeholden i forhold til slik gallring. Det er et stort ansvar å bruke dagens kriterier til utvalg som ikke kan gjøres om for fremtidige generasjoner. Det kan også argumenteres med at tiden for det analoge fotografiet nå er over, og at det som da pr. dato finnes, burde kunne bevares.²⁸

Selv om det er et uttalt behov for katalogisering på samlingsnivå, dvs. at mange bilder kan behandles kollektivt, er det enda ikke laget gode løsninger for dette i de vanligste databaseprogrammer som brukes i norske institusjoner. Vi har over 20 års erfaring med et billedsyn som forholder seg til enkeltbilder mer enn som enheter i en større

sammenheng. Det er da en opplagt fare for at nesten-dubletter og større mengder kontekst-fotografier forsvinner fra arkivene, og en står tilbake med ”representative” utvalgte enkeltbilder.

Derfor er det viktig å utvikle teori og metode innenfor mengdeproblematikken i arkiv- og fotohistoriske miljøer, slik at bilder som de 1200 anonyme portrett-fotografiene fra Landsutstillingen ikke blir negativt vurdert ut fra tradisjonelle kilde-kriterier, men heller positivt nettopp for den typen informasjon de samlet inneholder.

12. Forskningens rammevilkår

Vi som sitter i eller på arkivene forstår forskernes problemer med mengdene av fotografi.²⁹ Vi vil også gjerne følge med på hvordan problemet kan løses. Det er



16: Millioner av torskeshovede, Lofoten. Foto: Knud Knudsen. 1885.

derfor naturlig at den første som satte fokus på problemet her i landet var forskeren Oddlaug Reiakvam, som kom fra våre egne rekker. Heller ikke hun hadde løsningen på metodeproblemet annet enn den samme som Auggie: Slow down.: and again and again.³⁰

Forskerne og arkivene har felles

interesser av at det legges ressurser i både forskning og forskningstilretteleggende arbeid i fotografske arkiver. Forskerne har interesse av at nødvendig nedprioritering ikke skaper begrensninger for forskerens arbeid. Arkivenes og museenes ansvar blir å akseptere at å forske i fotografi er en langsom, plasskrevende og langvarig prosess, som bare kan skje inne i arkivene. Vi må begynne å tenke på å legge tilrette de fysiske rammene for dette arbeidet, ved gode lesesaler og skikkelige forskerplasser.

13. Konklusjon

Jeg har ønsket å sette mengdeproblemet i fotografi under debatt. Jeg har sett mengdeforholdet relatert til spesielle sjangre, fotografens arbeidsmåte og prosjekt ; og at fotografiet særlig egner seg og inspirerer til serie- og listeproduksjon. I tillegg har den tekniske utviklingen gjort fotograferingen stadig enklere for amatører og stadig raskere for de profesjonelle, særlig presse- og dokumentarfotografiene. Alle disse faktorene gjør at fotografiet som billedskapermedium naturlig oppstår i store

mengdeenheter. Ett resultat av dette er at gallrings-problematikken i det siste er blitt aktuell. Kravet om systematisk oppbygging av arkivene kan bety at arkivarer og institusjoner ser med et mer kritisk øye på innhold og mengdene, og ikke tar seg tid til å vurdere de positive aspektene og kontekst-informasjonen som større samlinger kan ha.

Vi trenger å utvikle kunnskapen om fotografi som mengdemedium og forskningsmetoder. Her ligger det store utfordringer. Ved å stupe ned i de store mengdene kan en kanskje stige opp igjen med en større forståelse av fotografiets historie og vesen. Samtidig gir det mulighet for analyse av prosjekter hvis intensjon ligger i selve mengden og i fotografisk praksis som framelsker det hurtige og umiddelbare.

¹ Benjamin, W. (1936). I Goldberg, V. (1981).

² Ekeberg, J. og Østgaard Lund, H. (red) (2008). s. 9.

³ Ill.1: UBB-KK-N-395/040 Oppdragsgiver Postkontoret i Bergen

⁴ Gjengitt i Gernsheim, H. (1955 / 1988), s. 193.

⁵ Se Wolf, P. (1934)

⁶ ifølge Cartier-Bresson, H. The decisive moment. I Goldberg, V. (1981)

⁷ Motoriserte kameraer ble vanlige for pressefotografer i 1970-årene.

⁸ Tom Martinsen i intervju januar 2006.

⁹ Myten om det objektive fotografi opprettholdes i dag bare av enkelte pressefotograf-miljøer.

¹⁰ Winogrand, Garry / Szarkowski (1974) *Winogrand. Figments from the real world*. S. 36.

¹¹ Se for eksempel i Wells, L. (1996), s. 25 - 36

¹² Greve, S og Johansen, H.M. (2007).

¹³ UBB-KK-N-273/018. Oppdragsgiver: Einar Hausvik & Co, Hetlevik.

¹⁴ Barthes, R. (1981) s. 25 og s.42 – 43.

¹⁵ Se problematiseringen av bildearkivarens valg og katalogsystemets rigiditet i Reiakvam, O. (1997), s. 50

¹⁶ Becher, H & B. (1980) Water Towers. I *Photography and Art Interactions since 1946. Conceptual Art and the Photography of Ideas*. (1987)

¹⁷ Greve, S. (2006 II) s. 14.

¹⁸ UBB-KK-1928-0277, 0670, 0036.

¹⁹ Se Sander, A. (1929) *Antlitz der Zeit*, og (1980), "*Menschen des 20. Jahrhunderts*". Se også Greve, S. (2006II) s.16. sammenligning mellom 1928-bildene og Sander.

²⁰ UBB-KK-2127- 1589. *Parti af Bondhusbræen i Mauranger, Hardanger*. Ca. 1890..

²¹ The Frozen Image (1982) s. 23 - 27 og Friedman. M. s. 18 – 20.

²² UBB-KK-1318- 0334: *Parti mellem Horg og Flatmark (Mangefos i Romsdalen*, UBB-KK-1318-083: *Parti fra Hardanger. (Slagting)*.

²³ Digraanes, Å, Greve, S, Reiakvam, O. (1988)

²⁴ UBB-KK-1318-0502: *Parti fra Buerbreen i Hardanger*.

²⁵ Jordalsnuten: UBB-KK-1318- 0237. *Jordalsnuten, Nærødalen i Sogn*. Foto: Knud Knudsen, 1869-1870.,

²⁶ Jordalsnuten : UBB-KK-2127-0054. *Nærødalen seet fra Stalheimskleven, Vos*. Foto: Knud Knudsen, 1869-1870. Dette større vistaet er tatt på samme tur som ill. 16, men med et større kamera.

²⁷ *Viktig og vakkert*, (2008).

²⁸ Greve, S. (2008) Høringsuttalelse.

²⁹ UBB-KK-2127-0414: 1885.

³⁰ Reiakvam, O. (1997) s. 49 Reiakvam sa også at den eneste måten å få oversikt over store samlinger bilder nettopp var å gå gjennom alle, ofte, slik at et mønster kunne stige fram i bevisstheten. At denne del av metoden var til dels intuitiv, var uunngåelig. (I samtale med S.Greve 1994.)

Referanser:

Barthes, R. (1981) *Camera Lucida*, Toronto: Hill & Wang

Benjamin, W. (1936): The work of art in the age of mechanical reproduction.. I Goldberg, V, (1981) *Photography in print. Writing from the 1816 to the present*. NY:Touchstone 1981.

Digranes, Å., Greve, S., Reiakvam O. (1988) *Det norske bildet. Knud Knudsens fotografier 1864 – 1900*. Oslo: Grøndahl & Søn Forlag A/S

Ekeberg, J og Østgaard Lund, H. (red) (2008) *80 millioner bilde. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855 – 2005*. Oslo:Press

Friedman, M. (1982) The Endless Vista. I *The Frozen Image. Scandinavian Photography*. (1982) Waker Art Center, Abbeville Press.

The Frozen Image. Scandinavian Photography. (1982) Waker Art Center, Abbeville Press.

Gernsheim, H. (1955 / 1988) *The rise of Photography 1850 – 1880*. London: Thames and Hudson.

Goldberg, V. (1981) *Photography in print. Writing from the 1816 to the present*. NY:Touchstone 1981

Greve S. (ed) (2006 I) ”*Ferdige mens De venter!*” *Portretter fra Landsutstillingen i Bergen 1928*. Bergen, Bergen Bymuseum og UBBergen, 2006

Greve, S.(2006 II) ” “Ferdige mens De venter!” Fotografiske minner fra en utstilling.” i Greve (2006 I)

Greve, S. & Johansen, H.M. (2007) Women’s work through photographic sources. Konferanseinnlegg I *Collecting Women’s Lives. Women’s History Network Annual Conference 2007*. University of Winchester

Greve, S. (2008) Høringsuttalelse fra Universitetsbiblioteket på ”*Viktig og vakkert*” *Utvalgskriterier for fotografi, ABM skrift 51*)

Photography and Art Interactions since 1946. Conceptual Art and the Photography of Ideas. NY (1987)

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

Sander, A. (1929) *Antlitz der Zeit*. München

Sander, A. (1980) *Menschen des 20. Jahrhunderts*. München: Schirmer/Mosel

Viktig og vakkert. Utvalgsprinsipper for fotografi. (2008) ABM skrift # 51, Oslo

Wolf, P. (1934) *Erfahrungen mit der Leica*. Frankfurt a. M.: Bechhold,