Marthe Tolnes Fjellestad, Tone Svinningen,
Olaf Knarvik, Nina Bratland, Stig Storheil,
Arne B. Langleite, Guro Tangvald,
Jens Petter Kollhøj

OFFENTLIG FOTOGRAFI

Fotografisk mangfold i publiserings- og kunnskapsprosesser

Mediehistorisk Tidsskrift nr. 2 2021
Årgang 18, nr. 36

Norsk Mediehistorisk Forening
www.medietidsskrift.no

OFFENTLIG FOTOGRAFI

Fotografisk mangfold i publiserings- og kunnskapsprosesser

Mediehistorisk Tidsskrift nr. 2 2021
(Årgang 18, nr. 36)

Utgitt av
Norsk Mediehistorisk Forening

Redaksjon for dette nummeret av Mediehistorisk Tidsskrift:

Birgitte Kjos Fonn (ansv. red.)
birgitte@oslomet.no

Gjesteredaktører:
Jens Petter Kollhøj
Are Flågan
Anne Hege Simonsen

Redaksjonsråd:
Astrid Gynnild
Roy Krøvel
Christine Myrvang
Arnhild Skre
Ove Solum

© 2021 Forfatterne

Design/Grafisk produksjon: Endre Barstad
altkanendres.no
Omslag: Endre Barstad

ISSN digital utgave: 2464-4277

Utgitt av Norsk Mediehistorisk Forening
Tidsskriftet er Open Access og publiseres under lisensen
Creative Commons CC BY-NC 4.0. Betingelsene kan leses her:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.no

I flere av artiklene i dette nummeret gjengis bilder med strengere opphavsrettslig vern enn tidsskriftets generelle lisensiering. Se den enkelte artikkelen for konkret informasjon om dette.

Mediehistorisk Tidsskrift er medlem av
Directory of Open Access Journals (doaj.org).

Adresse:
Norsk Mediehistorisk Forening
c/o Mediebedriftenes Landsforening
Tollbugt. 8
0152 Oslo
Hjemmeside: www.medietidsskrift.no

Innhold

Birgitte Kjos Fonn
Leder: En bredere mediehistorie 6

Jens Petter Køllhøj, Are Flågan, Anne Hege Simonsen
Offentlig fotografi. Fotografisk mangfold i publiserings- og kunnskapsprosesser 10

Marthe Tolnes Fjellestad
Å vise vanskelige bilder. Fotografier fra Sydspissen fangeleir i Tromsø, 1945 16

Tone Svinningen
Krigsbilder på vandring. Bruken av Kari Berggravs bilder fra felttoget våren 1940 32

Olaf Knarvik
God informasjon. Jørgen Grindes fotografier fra Midtøsten 1956-59 48

Nina Bratland
Fotograferte samtaler. Arbeid for nøyaktighet og økonomi i Televerket. 64

Stig Storheil
Ingenmannsland. Brefotografier, vitenskap og materialitet 76

Arne B. Langleite
Med ryggen mot kameraet. Bildebyråets ryggfigur i det norske landskapet 94

Guro Tangvald
Oljeplattform i solnedgang. Postkort fra norsk oljeindustri 1970-2021 110

Jens Petter Kollhøj
Bedre enn originalen? Fotografier som halvfabrikata
i bokproduksjon på 1950- og 60-tallet. 128

FORUM

Henrik G. Bastiansen
MHF-lederens faste spalte: Hvordan påvirker den digitale teknologien Nordens nye
lærebøker i mediehistorie? 144

Jørn Jensen
Medieminner: Verdens første heldigitale radiokanal 162

Otto Ulseth
Medieminner: Da sportsjournalistene begynte med journalistikk. 168

Abstracts. 172

Om bidragsyterne 176

For forfattere og fagfeller 178

Tidligere utgaver. 181

Leder:

En bredere mediehistorie

Birgitte Kjos Fonn
Professor i journalistikk, Oslo Met
Redaktør Mediehistorisk Tidsskrift
birgitte@oslomet.no

I denne spesialutgaven av *Mediehistorisk Tidsskrift* har vi gleden av å presentere et knippe resultater fra et større forskningsprosjekt, «Norsk fotohistorie 9. april 1940 til 22. juli 2011». Dette er et kulturrådstøttet samarbeid mellom Norsk Folkemuseum, Norsk Teknisk Museum, Nasjonalbiblioteket og Preus Museum. Forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket **Jens Petter Kollhøj**, produksjonskoordinator ved Nasjonalbiblioteket **Are Flågan** og førsteamanuensis ved OsloMet **Anne Hege Simonsen** har vært gjesteredaktører, og byr i dette nummeret på hele åtte fagfellevurderte artikler fra forskergruppene «Offentligheter» og «Indisier» under dette prosjektet.

Å kunne vie et spesialnummer til foto er viktig og riktig ut fra den utviklingen *Mediehistorisk Tidsskrift* har hatt de siste årene, og vi er derfor meget takknemlige for denne anledningen.

*Mediehistorisk Tidsskrift*s opprinnelige tematikk var presseforskning. Da tidsskriftet ble etablert i 2004 som et grunnlag for det store forskningsprosjektet «Norsk presses historie»,[1] het det *Pressehistoriske skrifter*, deretter *Pressehistorisk tidsskrift*. Etter ti års drift, i 2016, endret tidsskriftet navnet til *Mediehistorisk Tidsskrift* – samtidig som tidsskriftets eier, Norsk pressehistorisk forening, skiftet navn til Norsk Mediehistorisk Forening. Navneskiftet var for det første en erkjennelse av at den historiske «presseforskningen» måtte gi flere journalistiske medier enn avisen, større rom.[2] Det ble nødvendig å synliggjøre at hundre års radiohistorie, over 50 års TV-historie og til og med et par tiår med internetthistorie hadde en naturlig plass i dette tidsskriftet, som både er det eneste norske fagfellevurderte på sitt felt, og det eneste i sitt slag i Norden.

Å vie et spesialnummer til foto er viktig og riktig ut fra den utviklingen Mediehistorisk Tidsskrift har hatt de siste årene

Samtidig som tidsskriftet skiftet navn, så vi dessuten nyhetsmediene endre karakter foran øynene våre. Mens både avis, radio og TV slik vi kjente dem fra det 20. århundre holdt stand – avviklingen av både papiravisen og lineær TV har for eksempel gått mye saktere enn dommedagsprofetene ville ha det til – bød nettmediene samtidig på kombinasjoner av tekst, lyd og video på måter som brøt ned det gamle skillet mellom avis, radio og TV fullstendig. Paradoksalt nok var navneskiftet dermed også en erkjennelse av kraften i endringer som skjedde der og da, som ikke var historiske ennå – men som ville bli det. Slik har tidsskriftet i løpet av få år utvidet nedslagsfeltet sitt betydelig.

Det visuelles betydning

Foto, som er hovedtema i denne utgaven, har riktignok hatt en viktig plass også i *presse*-historien. I det hele tatt det visuelle – layout, skrifttyper, stoffprioritering og ikke minst pressefotoet har vært en sentral del av det avishistoriske materialet – men stoffet i tidsskriftet var likevel lenge konsentrert om verbalteksten. I takt med navne- og fokusendringen de siste årene har vi imidlertid sett en økning i stoffutbudet som handler om visuelle medier – eller eventuelt om aktører i det visuelle feltet.[3]

Fortsatt er det likevel (og kanskje naturlig nok) relativt lite *historisk* forskning på det som – i et historisk perspektiv – er ganske nytt: den sammensmeltingen mellom verbaltekst, lyd, bilder og levende

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Kjos-Fonn-Leder-IDO.pdf

bilder som digitaliseringen innebærer. Men også disse innfallsvinklene er i ferd med å øke, både som innholdsanalyser og analyser av prosesser og virkninger.[4] De siste årene har tidsskriftet dessuten hatt en rekke artikler om *forholdet mellom* digitalisering og mediehistorie – dette er faktisk i ferd med å bli et av tidsskriftets kjennetegn. Slik reises nye spørsmål om det historiske mediematerialets status og grenser. Hva er for eksempel forholdet mellom en original, en masseprodusert kopi og en digital kopi av den masseproduserte kopien?[5] Når arkiv- og bibliotek-sektoren publiserer mediemateriale på nytt, får de da også rollen som en slags redaktør?[6] Digitaliseringen er også med på å komplisere forholdet mellom «medier» og annet stoff. Hva skjer med det vi for ikke lenge siden kjente som arkivmateriale og som vi kunne lete frem i støvete esker? Blir arkivmateriale «medier» når det digitaliseres og gjøres tilgjengelig for publikum, eller i alle fall på nye – og definitivt mer tilgjengelige – måter? Vil da fremtidens historikere bli mediehistorikere alle sammen?

Ikke bare det redigerte

Selv om det visuelle får økende plass, er det i den journalistikkbaserte medieforskningen selvsagt vanligst å konsentrere seg om det publiserte – og det som er publisert med hensikt, det redigerte. Og selv om bildemediet, som navnet sier, hører hjemme i mediefamilien, er ikke nødvendigvis bildet tatt for å bli publisert eller spredt. Nina Bratlands bidrag i *Mediehistorisk Tidsskrift*s spesialnummer om digitalisering av mediemateriale fra 2018, om arbeidet med digitalisering av private fotoalbum, var med på å vise hvordan fotografier som ikke var tatt for å publiseres, aktualiserer flere av spørsmålene over.[7] Artikkelen viste gjennom albumet som case hvordan digitaliseringen løser opp grensene mellom det som er publisert for et større publikum og profesjonelt redigert, og «det andre» – også når man har et historisk perspektiv. Det er det nyttig å ha med seg: Selv om vår del av mediehistorien kommer til å fortsette å ha hovedfokus på journalistiske og andre redigerte medier (som også kan innbefatte bokmediet eller dokumentarfilmen, hvor mye samfunnsdebatt finner sted), skal vi for eksempel snart også favne om de sosiale mediene. De begynner allerede nå å trekke på årene, og er en god illustrasjon på at forholdet mellom det redigerte, det massekommuniserte, det som er internt i grupper og det som er mer eller mindre privat, allerede er i oppløsning. Da får vi noen nye dilemmaer, men også et bredere inntak til mediehistorien.

Digitaliseringen løser opp grensene mellom det som er publisert for et massepublikum og profesjonelt redigert og «det andre» – også når man har et historisk perspektiv

Inntil da kan de mange interessante eksemplene på fotohistorie som publiseres i dette nummeret, illustrere spennet i det som kan ha interesse for ettertiden. Her er det studier av fotografi som er publisert i bøker, av postkortproduksjon og byråbilder og propagandafotografi, men det er også studier av hvorfor bilder av etiske grunner ikke har vært offentliggjort, eller av interne dokumentasjonsprosesser i vitenskap eller forvaltning. Det er ikke uten grunn at undertittelen til denne utgaven er «fotografisk mangfold i publiserings- og kunnskapsprosesser». De åtte artiklene presenteres nærmere i introduksjonen til Kollhøj, Flågan og Simonsen, men anbefales med dette.

Mediebegrepets grenser

I den faste spalten til lederen for Norsk Mediehistorisk Forening **Henrik G. Bastiansen** i dette nummeret, berøres nettopp spørsmålet om hvor mediehistoriens grenser går. Han tar for seg det faktum at det de siste årene er kommet eller nyutgitt mediehistorier fra fire av de fem nordiske landene – bare Island unntatt.[8] Et av flere poenger handler om hvor forskjellig forfatterne definerer og avgrenser mediehistorie. Det er selvsagt ikke lenger noen som bare definerer mediehistorie som noe som har å gjøre med presse, eller journalistiske medier, men noen går også langt ut over de vanligste definisjonene, slik som det svenske bidraget.[9] De svenske forfatterne definerer alt som befinner seg «mellom» sender og mottaker adskilt i tid og rom, som medier, skriver Bastiansen. Dermed får både tallene og A4-arket plass i mediehistorien. Kanskje

trenger vi ikke et så utvidet mediebegrep, men det er nyttig både for mediehistorikere og historikere uten «bindestrek» å ta grenseoppgangene opp til diskusjon med jevne mellomrom.

Som alltid inneholder dette nummeret medieminner, og enn så lenge fra institusjoner som helt eller delvis er journalistiske og kommuniserer med et massepublikum. Denne gangen er det Jørn Jensen og Otto Ulseth som skriver om sine erfaringer. **Jørn Jensen** var sentral i å etablere verdens første heldigitale radiokanal, i Norge og NRK, nemlig NRK Alltid Klassisk. Mens **Otto Ulseth,** som blant annet har bakgrunn fra *Adresseavisen* og *Dagbladet*, beretter fra sportsjournalistikken i årene etter at det «uavhengige» idealet hadde nådd norsk journalistikk, men før det helt hadde nådd frem til sporten.

Tilegnet Trond Bjorli

Utgaven er tilegnet etnolog og fotohistoriker Trond Bjorli, initiativtaker til og leder for prosjektet «Norsk fotohistorie 9. april 1940 til 22. juli 2011», som døde tidligere i år. Bjorli var kjent for sitt solide engasjement i museumssektoren og sin sterke interesse for kulturhistorisk fotografi, og var dermed gjennom mange år en viktig organisator og inspirator for norsk fotobevaring. Det fotohistoriske miljøet peker på hvordan han løftet frem fotografi og fotohistorie blant annet i form av store utstillinger på Norsk Folkemuseum, og i en rekke publikasjoner. Et eksempel er utstillingen og boken *Norge i farger 1910*, om den første større fargedokumentasjonen fra Norge, utført for Albert Kahns verdensarkiv i Paris.

Helt sentralt i Bjorlis virke som fotohistoriker står dessuten hans avhandling som ble forsvart ved Universitetet i Bergen i 2014, *Et fotografisk gjennombrudd. Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900-1910*. Avhandlingen ble fulgt opp året etter med utstillingen «Wilse – Bildet av Norge», noe som var med på å befeste hans betydelige stilling som Wilse-ekspert.

Deltakerne i fotohistorieprosjektet forteller om en person som ga konstruktiv støtte på en innsiktsfull, utprøvende og lavmælt måte, og som dermed på et vis er sterkt til stede i denne utgavens fotohistoriske artikler.

Oslo, 15. november 2021

Noter

1 Hans Fredrik Dahl (red.) Norsk presses historie 1660-2010. Universitetsforlaget 2010
2 Her brukes begrepet «presse» i bred forstand (slik det også er vanlig), om journalistisk virksomhet i kringkasting o.l. så vel som avis.
3 Se f.eks. Rolf Werenskjold, «'Begivenheter fra alle verdens kanter'. Norges første lydfilmavis, Verden Rundt», i Mediehistorisk Tidsskrift nr. 2 2016 og «Haakon Lie og Spaniafilmene Bruken av dokumentarfilmer om den spanske borgerkrigen i Norge 1936-39» i nr. 1 2017; Siri Hempel Lindøe, «Den norske TV-aksjonen i et historisk perspektiv» i nr. 1 2020; og Thale Elisabeth Sørlies «Det handler om mennesker – fotografiske klimaendringer i Arbeiderbladet mellom 1948 og 1997» i nr. 2 2020. Nevnes må også Håkon Benjaminsens minibiografi om fotografen Karina Jensen, «Et løfta blikk. Karina Jensen og norsk fotojournalistikk i årene 1980–1999», i nr. 1 2021.
4 Se Veronica Ljosheims, artikkel «På nett med historien: Å tallfeste Dagbladets politikk», Mediehistorisk Tidsskrift nr. 1 2020, der hun studerer Dagbladets nettavis i perioden 1996 til 2016, eller Per Bonde Hansen og Gudrun Rudningens «Desken var avisens hjerte som aldri lukket et øye» i samme nummer, som handler om deskens endrede posisjon i overgangen til digitalisering. Spesialnummeret Politikk og journalistikk etter år 2000, nr. 2 2019, tok naturlig nok også for seg mange aspekter ved medievirkeligheten i vårt årtusen, blant annet i artiklene til Gudmund Hernes og Terje Rasmussen. Christine Myrvangs essay basert på hennes og Martin Eides historie om det digitale skiftet i Dagbladet, i samme nummer, må også nevnes.
5 Se Henrik G. Bastiansen, «Mediehistorie 2.0. og behovet for en ny filologi» i Mediehistorisk Tidsskrift nr. 1 2020 og «Brikker til en ny filologi: Digitale objekter som mediehistoriske kilder», i nr. 1 2021.
6 Magne Lindholm, «Hva skjer med arkivene når de blir digitalisert?» Mediehistorisk Tidsskrift nr. 2 2018
7 Nina Bratland, «Fotoalbum. Digital praksis og prøvelse», Mediehistorisk Tidsskrift nr. 2 2020
8 Det norske bidraget er det Bastiansen selv som har stått for, sammen med Hans Fredrik Dahl: Henrik G. Bastiansen og Hans Fredrik Dahl. Norsk mediehistorie. 3. utgave, Universitetsforlaget 2019.
9 Johan Jarlbrink, Patrik Lundell og Pelle Snickars. Mediernas historia. Från big bang till big data. Mediehistoriskt Arkiv 2019

Denne utgaven av Mediehistorisk Tidsskrift er tilegnet etnolog og fotohistoriker Trond Bjorli (1955-2021)

Innledning

Offentlig fotografi

Fotografisk mangfold i publiserings- og kunnskapsprosesser

Jens Petter Kollhøj
Forskningsbibliotekar
Nasjonalbiblioteket
jenspetter.kollhoj@nb.no

Are Flågan
Koordinator
Nasjonalbiblioteket
are.flagan@nb.no

Anne Hege Simonsen
Førsteamanuensis
OsloMet
annehege@oslomet.no

Reklamebildene på bussen, postkortet i kiosken, illustrasjonen i skoleboka, nyhetsfotografiet i avisa... Vi er omgitt av fotografier hvor enn vi går. Iblant ser vi dem ikke, eller tenker ikke aktivt over dem som bilder. Men overvåkningskameraene filmer oss fra utsiden og røntgenapparatene fra innsiden, og med mobiltelefonen dokumenterer vi våre hverdagsliv ned i minste detalj. I 2019 regner man at det ble lastet opp 3,2 milliarder bilder og 720 000 videotimer på nettet hver dag.[1] Dette er et konservativt anslag.

Bildeskapende teknologi er for alvor blitt allemannseie med digital teknologi. Folk leker med og manipulerer bilder på nye måter og med stor letthet. I dag er vi alle bildeskapere og -tolkere, selv om vi ikke alltid er like bevisst hva dette egentlig betyr. Grenseoppgangen mellom ekte og falsk problematiseres på nye måter, det samme gjelder skillelinjene mellom offentlig og privat. I denne situasjonen har fotografiet mistet mye av sin status som objektivt dokument, men vunnet terreng som historieforteller. I boka med den ubeskjedne tittelen *Photography Changes Everything* slår Marvin Heiferman fast at vi defineres av bildene vi ser, lager, bruker, deler og responderer på.[2] Hans poeng er at fototeknologien, som oppsto både som tanke og, etter hvert, teknikk for 200 år siden,[3] ikke bare endret måten mennesker kunne lagre, analysere og forstå verden. Den endrer oss også som samfunnsaktører. Robert Hariman og John Louis Lucaites er inne på noe av det samme i sine analyser av kjente amerikanske fotojournalistiske ikoner.[4] De mener fotografiene vi omgir oss med, og særlig dem som reproduseres igjen og igjen, konstituerer oss som borgere. For dem er fotografiet med på å forme offentlig kultur. Og offentlig kultur «constitutes subjects as citizens within the places and practises of ordinary life».[5]

I dette temanummeret av *Mediehistorisk Tidsskrift* rykker vi noen år bakover i tid, til perioden før den digitale teknologien skjøv det analoge bildet ut i periferien. Her retter vi søkelyset mot offentlighetens fotografier fra andre verdenskrig og fram til tiden rundt årtusenskiftet. Artiklene springer ut av et empirisk nybrottsarbeid utført av forskergruppene «Offentligheter» og «Indisier» under prosjektparaplyen «Norsk fotohistorie 9. april 1940 til 22. juli 2011». Prosjektet er støttet av Norsk kulturråd og drevet fram av Norsk Folkemuseum, Norsk Teknisk Museum, Nasjonalbiblioteket og Preus Museum. Den tidsmessige avgrensingen er gjort fordi nettopp etterkrigstiden representerer et både kvantitativt og kvalitativt skifte når det gjelder fotografiets rolle/r i offentlige sammenhenger. Ikke bare vokser det fotografiske feltet i Norge i denne perioden, fotografiske bilder øker i betydning og utbredelse på en lang rekke samfunnsområder. Vi snakker om det analoge fotografiets gylne år.

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Kollhoj-Flaagan-Simonsen-IDO.pdf

Prosjektets overordnete forskningsspørsmål var vidt formulert: Hva *gjør* fotografi i denne perioden? Å stille spørsmålet på denne måten åpner for noe mer enn rent empirisk kartlegging av virkeområder, og mer enn semiotiske innholdsanalyser. At fotografiet *gjør* noe, utover å dokumentere og illustrere, innebærer en anerkjennelse av at tingene vi omgir oss med virker på og sammen med oss.[6] Det innebærer også en anerkjennelse av fotografiets unike evne til å strukturere forholdet mellom det avbildete og den som ser. Hariman og Lucaites har identifisert fem virkningsområder som spiller en særlig rolle i offentlige sammenhenger: «they [fotografiene] reproduce ideology, communicate social knowledge, shape collective memory, model citizenship and provide figural resources for communication action».[7] Materialet som presenteres i dette temanummeret mer enn antyder at *all* offentlig fotografi har formativ kraft, om enn i ulik grad og med varierende virkemidler.

Å spørre hva fotografiet *gjør*, innebærer dessuten en interesse for fotografiet i kontekst, og som mer enn et motiv. Fotografiet er ikke bare noe vi ser på, det er et prisme vi ser verden igjennom og en arena for kritisk refleksjon.[8] Artiklene i temanummeret fører oss inn ulike, og ofte understuderte, sider ved norsk offentlighet; fra Televerkets avbildning av norske husstanders tellerskritt, via isbreforskning til reproteknologiens påvirkning på bildeverk om Norge og oljeeventyret formidlet via postkort. For å nevne noe.

Men er postkort og tellerskrittbilder *offentlighet*? Begrepet forstås gjerne som offentlig samtale, samfunnsdebatt, demokratisk meningsutveksling og politisk formidling. Gripsrud snakker om offentligheten som en politisk og kulturell «allmenning», som oppstår «så snart mennesker kommer sammen og diskuterer felles anliggender».[9] Offentligheten, i entallsform, ser han som en paraply over mange mindre sær- og underoffentligheter. Offentligheter er altså både virtuelle og reelle, de er både én og flere. Warner definerer offentlighet som en diskursiv sammenslutning av fremmede som konstitueres «solely by the act of being adressed and paying attention».[10] Utviklingen av teknologiske kommunikasjonsmidler har ført til at stadig flere kan delta i debattene, i alle fall i teorien. Slik bygger de på det Anderson[11] karakteriserte som «forestilte fellesskap» mellom mennesker som aldri har møtt hverandre fysisk, men som likevel opplever en form for samhørighet. Slike fellesskap var en sentral dimensjon ved dannelsen av de europeiske nasjonalstatene, ikke minst gjennom det Habermas har kalt «borgerlig offentlighet» som han (noe omdiskutert) mente dannet grunnlaget for en fri og kritisk samfunnsdebatt.

Til dette vil vi føye til at offentlige samtaler ikke bare er tuftet på ordskifte. Det er på høy tid at vi også diskuterer hvilket bildeskifte som foregår rundt oss. Der Habermas, den «borgerlige offentlighetens» far, er kritisk til moderne bildemedier, fordi han mener de undergravet rasjonell tenkning, har vi et mindre ikonoklastisk utgangspunkt. Habermas føyer seg inn i en bildeskeptisk tradisjon med røtter tilbake til Platon, der bilder blir betraktet med mistro. Bilders, inkludert fotografiets, evne til å kondensere budskap, skape affekt og kanalisere følelser, bryter med det rasjonelt analytiske. Fotografiet kommuniserer på et språkløst nivå, det er mangetydig (polysemisk) og ofte vanskeligere å «fange» enn en lineær tekst (selv om også tekst i bunn og grunn er bildeskapende jf. f.eks. J.W.T. Mitchell[12]). Derfor har bildene ofte blitt forbigått i framstillinger av offentlighetens historie, eller redusert til tilleggsfunksjoner, som illustrasjon av et tekstlig poeng eller dokumentasjon av et forhold i den objektive virkeligheten. Fotografiet er ofte brukt som et stumt, men likevel altsigende sannhetsvitne, en uangripelig kilde, et bevis, ofte på makt eller avmakt. Vi mener imidlertid det er vesentlig å både forstå og språkliggjøre hvordan fotografi griper inn i offentlig meningsdannelse og bidrar til felles kunnskap og forståelse. Konseptet «offentlig fotografi» favner derfor vidt, og kan brukes til å rette oppmerksomheten mot svært ulike aktører med innflytelse på politikk, kulturelle verdier og holdninger.

Barthes har påpekt at et av fotografiets særtrekk er dets usynlighet, fordi det så lett forveksles med motivet: «Whatever it grants to vision, and whatever its manner, a photograph is always invisible: it is not it that we see.» [13] Artiklene i dette temanummeret ser fotografiene som både materielle utsagn og argumenter i offentliggjørings- og publiseringsprosesser. Ved å gå tett på fotografiske produksjons- og

distribusjonsprosesser viser de fram fenomener og aktører som ofte passerer under radaren for både offentlighetsteoretisering og mediefaglig historieskriving. Å gå i dybden på fotografiske prosesser og hele løyper fra eksponering til publisering, utvider mulighetene for å undersøke fotografiet som et svært mangfoldig fenomen. Offentlighetens fotografier er for eksempel ikke bare de bildene som regnes som en åpenlys del av vår visuelle kultur. Fotografiet virker også i det skjulte, og sporene etter både den synlige og den usynlige bruken finner vi avleiret i museer, arkiver og bibliotek. Miller hevder i boka *Materiality* fra 2005 at «The less we are aware of them [things/photographs], the more powerfully can they determine our expectations by setting the scene and ensuring normative behaviours, without being open to challenge. They determine what takes place to the extent that we are unconscious of their capacity to do so».

Artikkelforfatterne sitter alle tett på samlinger av fotohistorisk interesse. Dette har bidratt til kildenære studier, noe som har en verdi i seg selv. Bredden i forfatternes institusjonelle tilhørighet og faglige utgangspunkt har dessuten bidratt med et teoretisk og metodisk mangfold. Dermed har prosjektet også en viktig forskningspolitisk rolle. Edwards og Lien har påpekt at fotografienes status i museene ofte er utydelig og at de befinner seg på siden av verdisystemet som skaper museumsobjekter. Fotografier har ofte ikke blitt ansett som «integral to the knowledge-making practices of museums, rarely given the opportunity to develop their own voice and thus often undervalued as signficant players in museum practice».[14] Dette strider på mange måter mot intensjonene i *St.meld. nr. 24 (2008–2009) Nasjonalstrategi for digital bevaring og formidling av kulturarv*. Der knyttes digitalisering av kulturarv til arbeidet med å sikre et mer rettferdig og demokratisk informasjons- og kunnskapssamfunn. Å løfte de fotografiske hemmelighetene fram fra museenes samlinger, som særegne kunnskapsskapende objekter- og museumsgjenstander, samt styrke formidlingskompetansen hos dem som jobber i sektoren har derfor vært et mål i seg selv.

Artikkeloversikt:

Temadelen innledes med artikkelen «Å vise vanskelige bilder». Her tar Marthe Tolnes Fjellestad, fotohistoriker og kurator ved Perspektivet museum, for seg hvilke spørsmål og dilemmaer som reises i møte med ubehagelige bildesamlinger. Ved landets museer, arkiver og biblioteker finnes det en rekke fotografier eller fotografiske samlinger som av ulike grunner er unntatt offentligheten. Artikkelen diskuterer to konkrete bildesamlinger fra den første perioden etter frigjøringen av Norge i 1945, der nordmenn som hadde samarbeidet med den tyske okkupasjonsmakten utsettes for nedverdigende behandling. Forfatteren diskuterer bakgrunnen for at fotografisk materiale i offentlige samlinger kan oppfattes som så problematisk at det bevisst ikke offentliggjøres, selv om juridiske og politiske føringer skulle tilsi det motsatte.

Bilderedaktør Tone Svinningen har også arbeidet med kildemateriale fra okkupasjonshistorien, nærmere bestemt fotograf Kari Berggravs krigsbilder. I artikkelen «Krigsbilder på vandring – bruken av Kari Berggravs bilder fra felttoget i 1940» undersøker Svinningen hvordan to konkrete bilder gradvis endrer meningsinnhold gjennom bruk over tid. Ved å se på tekst og bilde i sammenheng er det tydelig at fotografiene ikke bare dokumenterer en faktisk hendelse, men at de er retoriske ytringer som etablerer, gjentar og bekrefter en patriotisk okkupasjonshistorie.

Olaf Knarvik, fotoarkivar ved Universitetet i Bergen, har signert «God informasjon. Jørgen Grindes fotografier fra Midtøsten 1956-59». Også her er krig og propagandistisk bruk av fotografier tema, og den ukjente fotografen Jørgen Grinde løftes fram. Grinde var norsk fotograf i FNs tjeneste fra 1946-1973. Artikkelen tar for seg hans fotografier fra Midtøsten 1956/57 og 1959, og plasserer disse i en historisk kontekst som diskuterer FNs informasjons- og offentlighetsarbeid, og etterkrigstidens fotohistorie. Artikkelen fokuserer på mekanismene bak FNs billedbruk på 1950-tallet, og undersøker hvilke idéer, meninger og forestillinger som var i spill i arbeidet for å nå «the people of the world».

Artikkelen «Fotograferte samtaler. Arbeid for nøyaktighet og økonomi i Televerket» av Nina Bratland, konservator ved Norsk Teknisk Museum, bringer

innsikt i en statlig institusjons bruk av fotografi som del av offentlig saksbehandling. Bratland diskuterer tellerfotografering, slik det ble praktisert i Televerket mellom 1930- og 1990-tallet. Tellerfotografering er en type fotoarbeid som har fått liten oppmerksomhet. Artikkelen viser hvordan disse fotografiene, som ikke er objekt for verken underholdning, samfunnsdebatt eller kuratering, likevel gir dyp innsikt i relasjonene mellom kropp, håndverk og skriftkulturens mekanisering.

Fotografisk praksis i en annen norsk, offentlig institusjon diskuteres av seniorrådgiver i NVE, Stig Storheil. Artikkelen «Ingenmannsland. Brefotografier, vitenskap og materialitet» problematiserer den vitenskapelige dimensjonen ved fotografisk dokumentasjon av norske breer fra 1949 til 1979. Overvåkingen og målingen av isbreene ble initiert på grunn av breenes potensial for vannkraften. Fotografering ble brukt til dokumentasjon, analyse og formidling. Vitenskapelig objektivitet avhenger av at aktøren demonstrerer et bevisst og kunnskapsbasert forhold til fotografering, men dette var ikke nødvendigvis tilfelle med disse brebildene. Støv, fingeravtrykk og riper sammen med estetikk, assosiasjoner og humor arkiveres som fysiske og emosjonelle spor av menneskelig aktivitet, og utfordrer samtidig naturvitenskapens ideal for nøyaktig, detaljert og realistisk bildebehandling.

Fra statlige institusjoners praksis flyttes oppmerksomheten over til kommersielle aktører i artikkelen «Med ryggen mot kameraet: Bildebyråets ryggfigur i det norske landskapet», skrevet av Arne Langleite, fotoarkivar ved Norsk teknisk museum. Langleite har tatt for seg P. A. Røstads bildebyrå på 1950- og 60-tallet, og Røstads bruk av det velkjente fotografiske ryggfiguren i kommersiell sammenheng. Et kommersielt bildebyrå baserer seg på stor omsetning av fotografier. Derfor må bildene appellere raskt og effektivt til potensielle kjøpere, noe som vil si at de må kommunisere med virkemidler som er umiddelbart gjenkjennelige og begripelige. I den sammenhengen er bruken av etablerte bildeskjemaer et viktig verktøy.

Forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket, Guro Tangvald, er også opptatt av kommersiell virksomhet. Med artikkelen «Oljeplattform i solnedgang: Postkort fra norsk oljeindustri 1970-2021» påpeker Tangvald hvordan industri og ny teknologi har vært et yndet motiv på norske postkort siden begynnelsen av 1900-tallet. Dette var en måte å markedsføre Norge på, som moderne og framgangsrikt. Mot slutten av forrige århundre forsvinner imidlertid rykende fabrikkpiper ut av prospektkortet på grunn av en økende miljøbevissthet, men norsk petroleumsvirksomhet består. Artikkelen drøfter når industrien oppstår som motiv, hvilke ulike motivtyper som gjengis, og når den forsvinner som postkortmotiv.

Temadelen avsluttes med artikkelen «Bedre enn originalen? Fotografier som halvfabrikata i bokproduksjon på 1950- og 60-tallet». Her er det også kommersiell praksis som undersøkes. Forskningsbibliotekar Jens Petter Kollhøj ved Nasjonalbiblioteket, som også er en av temanummerets redaktører, har studert hvilke transformasjonsprosesser et utvalg fotografier publisert i praktverk om Norge har gjennomgått før de kommer på trykk. Disse prosessene etterlater seg spor, og ved å analysere dem er det mulig å oppnå både bedre kildekritisk kompetanse og innsikt i originalens rolle som en form for halvfabrikata. Nærmere 90 prosent av de undersøkte originalene bar spor av bearbeiding, av tekniske eller estetiske årsaker. Analysen peker på visuell retorikk som en interessant teoretisk innfallsvinkel til dette forskningstemaet.

Noter

1 Kilde Brandwatch: https://www.brandwatch.com/blog/amazing-social-media-statistics-and-facts/. Se også Tubefilter: https://www.tubefilter.com/2019/05/07/number-hours-video-uploaded-to-youtube-per-minute/
2 Heiferman, 2012.
3 Batchen,1997.
4 Hariman & Lucaites, 2007
5 Ibid.:27
6 Se for eksempel arbeidene til Bruno Latour.
7 Hariman & Lucaites, 2007:9.
8 Bate, 2021.
9 Gripsrud, 2017:18.
10 Warner, 2005:65-124.
11 Anderson, 1996.
12 Mitchell, 2005, 2015.
13 Barthes, 2000:6.
14 Edwards & Lien, 2014.

Referanser:

Anderson, B. 1996. *Forestilte fellesskap: refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo: Spartacus.

Barthes, R. 2000. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. London: Vintage.

Batchen, G. 1997. *Burning with Desire*. Cambridge, MA: MIT press.

Bate, D. 2021. *Photography as Critical Practice: Notes on Otherness*. Bristol: Intellect.

Edwards, E. & Lien, S. (red). 2014. *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs.* Farnham: Ashgate.

Hariman, R & Lucaites, J. L. 2007. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*. Chicago, IL: Chicago University Press.

Gripsrud, J. (red). 2017. *Allmenningen: historien om norsk offentlighet*. Oslo: Universitetsforlaget.

Heiferman, M. 2012. *Photography Changes Everything*. New York: Aperture.

Miller, D. 2005. *Materiality.* Durham, NC: Duke University Press.

Mitchell, W.J.T. 2005. *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. 2015. *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Warner, M. 2005. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.

Figur 1: Tekst fra Perspektivet Museums akkvisisjonsdokument: «PEM-CHA-00297 Oppstilling av norske nazister i Folkeparken. Norske nazister ble satt til å rydde miner i Folkeparken etter andre verdenskrig.» Ukjent fotograf, 1945. Forfatteren har sladdet de avbildedes ansikter. Foto: Mari Hildung, Følstadsamlingen, Perspektivet Museum. CC BY-NC-ND 4.0.

Fagfellevurdert

Å vise vanskelige bilder

Fotografier fra Sydspissen fangeleir i Tromsø, 1945

Sammendrag: *Ved landets museer, arkiver og biblioteker finnes det tallrike eksempler på fotografier eller fotografiske samlinger som av ulike grunner er unntatt offentligheten. Det kan være fordi de faller inn under ulike regelverk om vern, fordi de er klausulerte, eller fordi nåværende eller tidligere ansatte av ulike grunner har valgt å holde dem interne. Det er de siste som er fokuset i denne artikkelen. Gjennom to unike bildeserier fra tidlig etterkrigstid ser jeg nærmere på hva som gjør at fotografisk materiale i offentlige samlinger oppfattes som så problematisk at det bevisst ikke offentliggjøres, på tross av juridiske og politiske føringer for det motsatte. Jeg diskuterer hvordan gjeldende lovverk, kontekstualisering og etikk sammen danner en ramme om bildeinstitusjonenes praksis når det gjelder offentliggjøring av «vanskelige» bilder. Debattene slike bilder utløser hos eierinstitusjonene viser at juridisk lovverk ikke umiddelbart synes å være nok til å underbygge eierinstitusjonenes forvaltningsmessige valg. I ytterste konsekvens handler spørsmålene rundt de vanskelige bildene om museenes definisjonsmakt i offentlig debatt og meningsdannelse.*

Emneord: *andre verdenskrig, bildepublisering, fotojuss, museumsetikk, norsk fotohistorie*

Marthe Tolnes Fjellestad
Kurator/fotohistoriker
Perspektivet Museum
marthef@perspektivet.no

I 2015 mottok Perspektivet Museum (PEM) i Tromsø en samling fotografier og dokumenter fra en etterkommer av fotograf Christian Hansen. Hansen var portrettfotograf med atelier i Tromsø fra 1897 til 1935, da datteren Signe Følstad tok over forretningen. Materialet som ble donert var funnet på hytta til en av Hansens etterkommere, og giveren antok at det var knyttet til firmaets rikholdige fotoarkiv, som familien hadde donert til PEM flere år tidligere. Blant ulikt materiale – filmnegativ i gulnede, sprø papirkonvolutter, fotografiske glassplater og Signe Følstads gamle Leicakamera – lå de 13 fotografiene jeg har fokus på i denne artikkelen.

Fotografiene i det som fikk navnet Følstadsamlingen er små, kun 6 x 9 cm. De har ingen påskrifter eller stempel, de er udatert, har ikke kjent opphavsperson eller -personer, og de kom til museet med minimalt av opplysninger. Bildene er tatt utendørs og de fleste er gruppeportretter av menn kledd i uniform eller klær typiske for 1940-tallet. Bildene har ujevn teknisk kvalitet og fotografiene bærer preg av å være tatt som dokumentasjon uten tanke på estetikk. Sammen med motivene var det giveren kunne fortelle nok til å plassere bildene ganske nøyaktig både historisk – rundt andre verdenskrig – og geografisk – i eller ved Tromsø.

Siden oppstarten i 1996 har PEMs hovedmålsetting vært å være en stemme i offentlig ordskifte og samfunnsdebatt. Museet forvalter store kulturhistoriske samlinger, inkludert nesten 500 000 fotografier, både historiske og fra egne samtidsdokumentasjonsprosjekter. På tross av at PEM gjennomførte et innsamlings- og utstillingsprosjekt relatert til andre verdenskrig i 1997–1998[1] inneholdt museets fotosamling ingen lignende fotografier, og plasseringen så nært i tid og sted burde umiddelbart ha gjort Følstadsamlingen til en spennende tilvekst. Så hvorfor skulle det ta flere år før publikum fikk se fotografiene? Først i 2020, som del av min presentasjon «De vanskelige bildene: Hvem bestemmer hva offentligheten skal se?», som denne teksten bygger på, ble fem av bildene offentliggjort, tre av dem i sladdet versjon (Figur 1).[2]

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Tolnes-Fjellestad-IDO.pdf

I denne artikkelen argumenterer jeg for at bilder som de PEM mottok er *vanskelige bilder* – fotografier som eierinstitusjonene av ulike grunner synes det er vanskelig å forholde seg til. Ofte dreier dette vanskelige seg om hva slags plass bildene skal eller kan ta i offentligheten: er de egnet til offentliggjøring, og hvordan skal de i så fall offentliggjøres? Jeg vil først si litt om de juridiske rammene for offentliggjøring av fotografiske bilder, før jeg gjør en nærlesing av noen av motivene i Følstadsamlingen med vekt på hva som gjør dem vanskelige. Ved å sette fotografiene i en historisk kontekst gir jeg også kontekst til problemstillingene PEMs ansatte sto ovenfor, valgene de gjorde da, og tar nå – problemstillinger som vil være kjent i de fleste av landets minneinstitusjoner.

Lov og rett om offentliggjøring av fotografi

Det kan være mange grunner til at museumsansatte og fotoarkivarer opplever bilder som vanskelige, og selv tilsynelatende alminnelige og harmløse fotografier kan skjule komplekse historier. I en sentral publikasjon fra Kulturrådet står det at arkiver, bibliotek og museer har «både en faglig, etisk og juridisk forpliktelse til å gjøre grundige vurderinger og undersøkelser før arkiver og samlinger publiseres».[3] Alle fotografier må vurderes for seg: gir lovverket, særlig i form av åndsverkloven og dens særparagraf om retten til eget bilde og den relativt nyinnførte GDPR-forordningen tydelige føringer for om de skal, eller kan, offentliggjøres?[4] Kan bildene krenke eller såre noen, og er det i seg selv nok til at man ikke bør vise dem for et større publikum?[5] I møte med enkeltfotografier kan eierinstitusjonens ansatte kjenne at regelverket blir utilstrekkelig i forhold til mer subjektive spørsmål om etikk og forestillinger om verdighet, privatliv og folkeskikk.[6] Kan arkiv- og museumsansatte velge å holde bilder tilbake fra allmennheten, selv om loven tilsier at publisering er greit? Slike spørsmål viser til mer vidtrekkende problemstillinger. Hvordan forholder de ulike (enkelt)institusjonene seg til sin rolle i beslutninger om publisering av bildemateriale? Finnes det konkrete føringer for hvordan faglig ansatte skal forholde seg til etikk i sine beslutningsprosesser? Er museene bevisst, og forberedt på, ansvaret som kommer med utøvelsen av denne typen definisjonsmakt i offentlig ord- eller bildeskifte?

Også publikum kan kjenne på ambivalens overfor fotografier, enten de selv eier dem eller i møte med bilder på utstillinger, i aviser og på nett. Kanskje var en slik ambivalens grunnen til at bildene PEM mottok hadde blitt oppbevart i en trygg privatsfære i flere tiår: sikre, men usynlige. At fotografiene var fysisk adskilt fra Chr. Hansens firmaarkiv gjør at vi i dag stiller spørsmål omkring hvordan bildene ble til. Var det Signe Følstad eller en av firmaets ansatte som tok bildene, eller kan det være at en kunde leverte filmene til fremkalling og at fotolaboranten lagde ekstra kopier? Men i så fall, hvorfor? Hva var hensikten med bildene – hvem var publikum for dokumentasjonen? Separasjonen fra firmaarkivet medvirket til at bildene utmerket seg som spesielle, som noe som måtte undersøkes nærmere. PEMs ansatte kjente behov for å vite mer for å kunne formidle materialet reflektert og respektfullt. Vanskelige bilder viser gjerne brokker av større og sammensatte historier, historier som trenger å utdypes eller fylles ut med andre bilder eller tekst. For arkivene og museene er det en viktig oppgave å bidra med kontekst i form av metadata, bildetekster og artikler når de formidler fotografiene sine. Men der disse faglig funderte forståelseskontekstene tidligere var relativt stabile må de nå betraktes som flyktige. Dagens digitale informasjonsflyt gjør at bilder fort kan løsrives fra velfunderte følgetekster eller beskjæres slik at de får et nytt fokus før de fortsetter sin ferd gjennom verden – nå som vitnesbyrd om helt andre historier.

Selv om det «å offentliggjøre» ikke er synonymt med å legge på nett er det i praksis ofte det som skjer når et museum eller arkiv formidler materiale – så også når fotografier fra Følstadsamlingen publiseres her i denne artikkelen. Hadde jeg valgt å forholde meg kun til gjeldende lovverk ville det vært uproblematisk å offentliggjøre de aller fleste bildene i samlingen.[7] Gitt de etiske spørsmålene bildene vekker og som ligger til grunn for artikkelen har jeg likevel valgt å utelukke noen av fotografiene, og der avbildede personer kan gjenkjennes har jeg, med noen viktige unntak, sladdet ansiktene deres. Minst to av bildene jeg diskuterer har nemlig vært offentliggjort tidligere, i publikasjoner som også

inneholdt skriftlig informasjon om bildenes motiv og situasjonen de var tatt i.[8] Disse publikasjonene har vært utslagsgivende for hvordan jeg forstår de to spesifikke fotografiene og samlingene de er en del av, for hvilke fotografier jeg har valgt å vise og ikke vise, og for hvordan jeg viser dem. I tillegg til å sladde flere bilder har jeg valgt å bruke en Creative Commons-lisens som spesifiserer at fotografiene ikke skal bearbeides eller brukes kommersielt.[9] Slik håper jeg å forhindre at bildene benyttes på måter som – uavhengig av intensjon – kan virke støtende på andre. I og med denne artikkelen blir fotografiene i Følstadsamlingen nå del av en synlig offentlighet.[10]

Vanskelige bilder og vanskelige historier

Historiker Bernard Eric Jensen har skrevet om vanskelig historie at «Brugen af det adjektiv gør det klart, at det drejer sig om en historie, der er besværlig, ømtålelig eller ligefrem umedgørlig.»[11] Vi vet ikke hvordan vi skal forholde oss til den, snakke om den eller formidle den videre slik at vi kan lære av den. For fotografiets del er resultatet av en slik besværlighet ofte at vanskelige bilder blir usynliggjort. Ved landets museer, arkiver og biblioteker finnes det tallrike eksempler på fotografier eller fotografiske samlinger som av ulike grunner er unntatt offentligheten. Det kan være en utilsiktet effekt av helt prosaiske årsaker, som at ressursmangel innad på institusjonen har ført til etterslep i registreringen, men det kan også være et aktivt valg: fordi fotografiene ble aksesjonert med klausulvilkår, fordi de faller inn under ulike regelverk om vern, eller fordi nåværende eller tidligere ansatte har valgt å holde dem interne. Det siste har, inntil nå, vært tilfelle med de 13 bildene i PEMs Følstadsamling.

Det er ikke tilfeldig at det var bilder fra andre verdenskrig som ble fokuset for denne artikkelen. Vanskelige bilder er ofte knyttet til vanskelige historier. I dette tilfellet er fotografiene en del av arven fra andre verdenskrig – *krigen* – som vi som nasjon ikke helt vet hvordan vi skal forholde oss til. Krigshistorien ble tidlig en svart-hvit fortelling, og for mange som selv opplevde krigen ble det viktig å vise at de hadde stått på riktig side. Slik ble noen historier de «riktige» historiene, de som kunne og skulle fortelles. Dette har også vært reflektert i museenes formidling.[12] I 2003–2006 var ti norske museer og kulturhistoriske institusjoner med i BRUDD, et forskningsprosjekt der målet var å utvikle utstillinger om «det vanskelege, det tabuførebudde, det marginaliserte, det usynlege, det kontroversielle», altså tema og problemstillinger som opplevdes krevende for institusjonene å formidle.[13] Det er talende at tre av til sammen tolv BRUDD-prosjekt var knyttet til andre verdenskrig, seksti år etter at krigen tok slutt. På skrivende tidspunkt raser debatten om Marte Michelets bok *Hva visste hjemmefronten?*[14] Michelets forsøk på å rokke ved vedtatte historiske sannheter har blitt møtt med kraftig kritikk fra flere hold, og sjelden har vel fotnoter fått så mye oppmerksomhet i norsk dagspresse. Engasjementet viser ettertrykkelig at krigen, på tross av tiden som er gått, fortsatt er en vanskelig historie. De etablerte fortellingene om krigen og dens etterdønninger er lettere å forholde seg til enn kildefortolkning og nyanseringer som visker ut det vedtatte skillet mellom de gode og de onde.

«Skal vi virkelig legge dette på Flickr?»

Så hva er det egentlig som gjør disse bildene så vanskelige å vise frem? Vi må se nærmere på fotografiene i Følstadsamlingen for å forstå de museumsansattes valg.

Det var PEMs daværende konservator Marianne A. Olsen (nå direktør) som tok imot gaven med de 13 fotografiene. Sammen med Hilde Sørstrøm, da ansatt i et engasjement som fotoarkivar, noterte Olsen det som var kjent om bildenes proveniens, eller opphav. Den tilgjengelige informasjonen var nok til å datere dem til perioden 1940–1945, og stedfeste dem til det som nå er Troms og Finnmark fylke, antagelig Tromsø. Noen er tatt i en typisk norsk bygate: omgitt av trehus med blinkende vindusglass ser vi soldater i uniform og menn i sivil på et lasteplan (Figur 2). Et par viser menn i loslitte dresser eller lusekofter, oppstilt på rekke med et landskap av fjord og fjell som bakgrunn. På ett slikt bilde står et trettitalls menn i alle aldre på geledd foran et hvitt bolighus. Alle holder hver sin matskål i metall. Et annet fotografi viser uniformerte soldater i et landskap av knudrete bjørketrær. På et håndmalt skilt i forgrunnen ser vi en hodeskalle og påskriften «Vorsicht Minen – Vorsiktig [sic] Miner».

Figur 2: Tekst fra Perspektivet Museums akkvisisjonsdokument: «PEM-CHA-00303 [Norske] nazister arresteres og settes på lasteplan.» Ukjent fotograf, 1945. Forfatteren har sladdet de avbildedes ansikter. Foto: Mari Hildung, Følstadsamlingen, Perspektivet Museum. CC BY-NC-ND 4.0.

Figur 3: Tekst fra akkvisisjonsdokument: «PEM-CHA-00293 Norske nazister graver opp lik av mennesker drept under krigen. I følge [giver] er dette i Kroken. Konservator Marianne Olsen foreslår at det kan være relatert til Arnøya-saken hvor flere ble drept i 1944.» Ukjent fotograf, 1945. Forfatteren har sladdet et ansikt. Foto: Mari Hildung, Følstadsamlingen, Perspektivet Museum. CC BY-NC-ND 4.0.

Figur 4: Tekst fra Perspektivet Museums akkvisisjonsdokument: «PEM-CHA-00292 Norske nazister graver opp lik og ordner kister.» Ukjent fotograf, 1945. Foto: Mari Hildung, Følstadsamlingen, Perspektivet Museum. CC BY-NC-ND 4.0.

Figur 5: Fra utstillingen Untermensch ved Perspektivet Museum, ca. 1998. Innfelt bildet øverst til høyre på den nærmeste veggen. Bildetekst fra utstillingen: «Etter krigen ble russiske lik gravd opp av tyske nazister, under oppsyn av nordmenn og briter. De døde ble deretter gravlagt i vigslet jord. Bildet er tatt i Tromsø.» Foto: Mari Hildung, Perspektivet Museum.

På ett bilde er motivet fire menn: én er fotografert i profil, de andre vender hodet bort fra kameraet. Mennene holder i spader og står bøyd over en grop i et glissent myrlandskap (Figur 3). Bildet gir en grufull kontekst til et siste fotografi, et nærbilde av en død kropp, påkledd, delvis i oppløsning og plassert på en båre. Giver mente at bildet kunne være tatt i Kroken, der åtte nordmenn ble henrettet og begravd i 1943 (Figur 4).

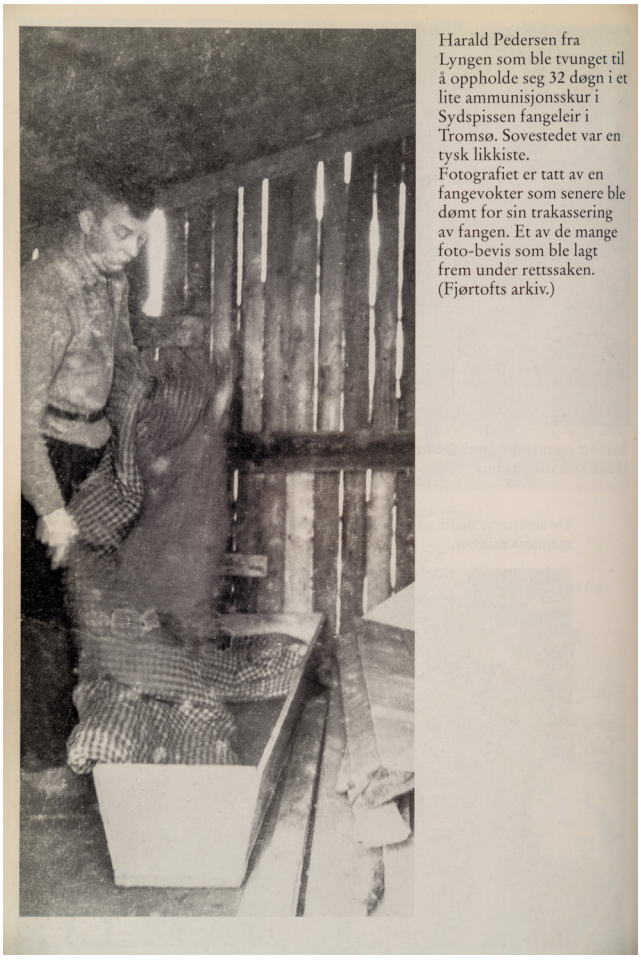
Dette var ikke PEMs første møte med et slikt motiv. Allerede i 1997, under arbeidet med museets første utstilling *Untermensch*, om russiske krigsfanger i Tromsø og Balsfjord, oppsto det etiske diskusjoner om bildebruk i utstillingen og annen formidling. Da PEM løftet frem historiene om de russiske krigsfangene og deres skjebner var det antagelig første gang et norsk museum hadde en større satsing på akkurat dette temaet.[15] I senere år har de ukjente sovjetiske krigsfangene fått økt oppmerksomhet gjennom ulike forskningsprosjekt, utstillinger og artikler. Mens flere av disse har inkludert fotografier som viser flytting av graver og uidentifiserte fangelik, som også PEM valgte å gjøre i *Untermensch* (Figur 5), har andre unngått å bruke akkurat disse motivene.[16] Et antall museer har denne typen bilder i samlingene sine, men de færreste har gjort dem søkbare på nett.[17] Det er med andre ord ulik presedens for hvordan norske institusjoner forholder seg til bilder av andre verdenskrigs ofre på norsk jord.

Etter å ha registrert bildegaven internt var spørsmålet for PEMs ansatte om de skulle legge fotografiet fra Kroken ut på museets vanlige publiseringskanal, bildeplattformen Flickr. Flickr er en av de største bildedelingstjenestene i verden. Frem til 2015 hadde over 90 millioner registrerte brukere, fra privatpersoner til store internasjonale aktører, delt over 10 milliarder fotografier.[18] På Flickr kunne bildet av den døde mannen i Tromsø fått et enormt publikum. Selv om Flickrs nedslagsfelt var en viktig årsak til at PEM i 2011 valgte nettopp denne plattformen for å vise sine fotografier kjentes det ikke som riktig sted for fotografiet av den døde mannen. Olsen vurderte at mulighetene til å sette bildet i en reflektert kontekst ikke var tilstrekkelige over tid. I arkivarenes yrkesetiske retningslinjer heter det at «Arkivarar bør verne om arkivmaterialet sin integritet i alle samanhengar, og slik sikre at det også i framtida kan være ei pålitelig kilde til kunnskap om fortida.»[19] Olsen er ikke alene om å mene at den massive spredningen og potensielle adskillelsen av bilde og tekstlig informasjon som kommer med internett, mobilkamera og sosiale medier gjør det spesielt utfordrende å verne om kildenes integritet samtidig som man etterstreber en aktiv og åpen delingskultur.[20]

Bildet av den døde krigsfangen var ikke det eneste som førte til debatt på PEM. Kunne de andre bildene i Følstadsamlingen skjule tilsvarende vanskelige problemstillinger? Flere av dem så ut til å være tatt på samme tid, og Olsen og Sørstrøm var enige om at det antagelig var en tematisk sammenheng mellom alle de 13 motivene. Samlingen kom til museet på givers initiativ, ikke som del av en planlagt innsamling, og PEMs ansatte hadde ikke mulighet til å fordype seg i materialet på mottakstidspunktet. Hverken Olsen eller Sørstrøm syntes de visste nok om fotografiene og historiene de rommet. Resultatet av vurderingen ble at fotoarkivaren lagret en digital kopi av fotografiene i bildeorganiseringsprogrammet Lightroom, kun tilgjengelig for de ansatte på museet. I tillegg la hun inn et notat om at bildene ikke skulle publiseres, samt lenker til informasjon som kunne følges opp: enkeltpersoner som kunne vite mer, oppslagsverk der det kunne finnes informasjon. Det var implisitt at beslutningen om å ikke publisere fotografiene ikke var endelig, men at mer arbeid måtte gjøres før PEMs ansatte var trygge på en offentliggjøring. I flere år befant de 13 fotografiene seg i dette offentlige ingenmannslandet: opptatt i en institusjonell samling, men usynlig for publikum. Informasjonen som ble avgjørende for at bildene nå publiseres lå gjemt i et annet fotografisk arkiv i ingenmannsland: en liten samling krigsbilder ved Norges arktiske universitetsmuseum, UiT Norges arktiske universitet (UiT).

Å legge ett og ett bilde sammen

Fotoarkivar Sveinulf Hegstad ved UiT har jobbet med historiske bilder i en årrekke. Da jeg kontaktet ham angående Følstadsamlingen våren 2020 kjente Hegstad igjen beskrivelsen av et av fotografiene som et motiv han selv hadde publisert i tidsskriftet Ottar.[21]


Harald Pedersen fra Lyngen som ble tvunget til å oppholde seg 32 døgn i et lite ammunisjonsskur i Sydspissen fangeleir i Tromsø. Sovestedet var en tysk likkiste. Fotografiet er tatt av en fangevokter som senere ble dømt for sin trakassering av fangen. Et av de mange foto-bevis som ble lagt frem under rettssaken. (Fjørtofts arkiv.)

Figur 6: Fra boken Oppgjøret som ikke tok slutt, *av Kjell Fjørtoft, 1997. Fotografiet finnes i Følstadsamlingen ved Perspektivet Museum med aksesjonsnummer PEM.CHA.00298. Foto: Mari Hildung.*

Så snart vi sammenlignet bildene visuelt ble det imidlertid klart at de to museene satt med hvert sitt unike fotografi som på ulike måter dokumenterer samme situasjon. PEMs motiv, av en mann som står ved siden av en kiste inne i et naust eller skur, hadde tidligere blitt publisert i boken *Oppgjøret som ikke tok slutt* av Kjell Fjørtoft (Figur 6).[22] Bildeteksten i boka lød «Harald Pedersen fra Lyngen som ble tvunget til å oppholde seg 32 døgn i et lite ammunisjonsskur i Sydspissen fangeleir i Tromsø. Fotografiet er tatt av en fangevokter som senere ble dømt for sin trakassering av fangen. Et av de mange foto-bevis som ble lagt frem under rettssaken.»[23]

Harald Pedersen var innsatt i Sydspissen fangeleir og ble i 1945 dømt til to års straffarbeid som landssviker. PEMs fotografi av Pedersen var imidlertid bevismateriale i en annen rettssak, denne gang med Pedersen som fornærmet.[24] Pedersen hevdet der at han ved ankomst til Sydspissen fikk lest opp en falsk dødsdom før han ble slått, truet på livet og tvunget til å sove i en kiste i over en måned. Begge rettssakene ble utførlig dekket av datidens presse. En journalist beskrev et fotografi som ble fremvist i retten og som viste at Pedersen ble mishandlet på Sydspissen: «Harald Pedersen er avbildet i en tysk likkiste med en kniv i munnen. Ved siden av ham står en mann med kølle, mens en soldat ligger på kne og flirer opp til

FOTOGRAFIET

Foto: Ukjent
Motiv: Tortur
Tid: Juni 1945
Sted: Sydspissen fangeleir, Tromsø

Hentet fra Fotoarkivet, Tromsø Museum www.uit.no/fotoarkivet

«Mannen her ligger i en likkiste», lyder en lakonisk kommentar påført fotografiets bakside. En serie fotografier fra Sydspissen fangeleir i Tromsø viser hvordan norske politisoldater herjet med og ydmyket arresterte landssvikere. Harald Pedersen fra Lyngen stod fram med sin historie i Kjell Fjørtofts bok Oppgjøret som ikke tok slutt. Ved ankomst til leiren ble det lest opp en fingert dødsdom over ham, før han etter å ha blitt slått, ble tvunget til å ligge i en likkiste. Beskjeden han fikk, var at dette skulle være oppholdsstedet så lenge han var i live. Kista kom til å bli hans seng i 32 netter. På bildet har Pedersen en bordkniv i munnen. Under trusselen om å bli skutt, ble kniven smertefullt tvunget inn på tvers. En del av metodene lå ikke særlig tilbake for nazistenes. Hevntørsten var stor, og den første tida etter frigjøringa ble det begått til dels grove overgrep i mange av fangeleirene. Dette har vært viet lite oppmerksomhet i seierherrenes historieframstilling.

Sveinulf Hegstad, fotoarkivar

Figur 7: Fra Sveinulf Hegstads spalte «Fotografiet» i Ottar nr. 315, 2017. Fotografiet finnes i fotoarkivet ved Norges arktiske universitetsmuseum, UiT Norges arktiske universitet, med samlingsnummer tsnf54208. Foto: Sveinulf Hegstad.

fangen.»[25] Denne beskrivelsen svarer godt til motivet fra UiTs samling (Figur 7). Det viser en mann som ligger i en kiste utenfor et naust. Mannens armer er foldet over brystet og øynene er lukket. En uniformert mann med gevær står på kne bak kista og ser ned på ham, og en annen mann skimtes i høyre bildekant. Hegstads tekst plasserer fotografiet som del av en samling bilder fra Sydspissen fangeleir, tatt i tiden etter frigjøringen i 1945. UiTs motiv er ett av 22 bilder som Hegstad lånte inn og avfotograferte for noen år siden. Alle kom fra dødsboet etter en Tromsømann som var politisoldat i 1945, men som med Følstadsamlingen er det usikkert hvem som har tatt bildene. Ti av UiTs fotografier er i størrelse 6 x 6 cm og dokumenterer Vidkun Quislings besøk i Tromsø, antatt høsten 1943. De andre er i størrelse 6 x 9 cm. Fem av disse viser levende og døde sovjetiske krigsfanger på ukjent sted, og de siste sju, inkludert fotografiet av Harald Pedersen, er fra Sydspissen fangeleir.[26]

Den tyske okkupasjonsmakten oppførte Sydspissen fangeleir på Tromsøya våren 1941 og brukte den som interneringsleir for Tromsøs mannlige jødiske befolkning, motstandsfolk og politiske fanger til november 1942. Da flyttet de fangene til den nye

og større leiren Krøkebærsletta på fastlandet, delvis oppført av de innsatte selv.[27] Sydspissen hadde rykte for å være en spesielt hard leir, med dårlig kosthold, utstrakt bruk av straffarbeid og hensynsløse vakter.[28] Mens en del har hørt om denne historien er det færre som kjenner til hva som skjedde på Sydspissen i ukene etter frigjøringen i mai 1945. Da fyltes fangebrakkene på Sydspissen på nytt, nå med menn som holdt med tysk side under krigen og som skulle straffes som landssvikere. Militære styrker under politiets myndighet kommanderte leiren frem til den ble avviklet noen måneder senere. Det er lite lett tilgjengelig informasjon om Sydspissen fangeleir, og nesten ingen ting om perioden juni–november 1945. Unntaket er vitnesbyrd fra Harald Pedersen og en annen fange, Wilhelm Martinsen, som finnes ordrett gjengitt i samtidige rettsprotokoller og senere i bøker, aviser og tidsskrift med mer eller mindre nasjonalsosialistiske og antisemittiske synspunkt.[29] I de kildene som finnes tegnes et bilde av en leir der okkupasjonsmaktens strenge styresett ble videreført, og i noen tilfeller overgått, av de norske vokterne.

Da Hegstad og jeg sammenstilte bildene fra PEMs og UiTs små krigssamlinger ble det klart at ingen av fotografiene var dubletter, derimot kunne det se ut som om flere var tatt omtrent samtidig, kanskje ikke samme dag eller av samme fotograf, men veldig nært i tid. Mens UiTs bilde av Harald Pedersen var tatt mens han ble mishandlet, var PEMs fotografi mindre eksplisitt og kunne se ut som dokumentasjon av en rekonstruksjon av hendelsen. Og der PEMs gruppebilder ser forholdsvis uskyldige ut, viser flere av UiTs bilder menn under bevoktning av bevæpnede soldater, og i unaturlige situasjoner som er ubehagelige å se på. Serien dokumenterer tortur eller lignende avstraffelser av NS-folk og andre politiske fanger, utført av norske militærstyrker i Tromsø sommeren 1945. Fire fangevoktere ble senere dømt til betinget fengselsstraff for avstraffelsene.[30] Pedersen var ikke den eneste fangen på Sydspissen som fortalte om behandling som i dag ville blitt beskrevet som tortur, fra liksom-henrettelser til ydmykelse og fornedring som skulle minne dem om at de hadde holdt med den tapende siden under krigen (Figur 8).

Museer, kunnskap og definisjonsmakt

Kunnskapen om at PEMs bilder med all sannsynlighet viser landssvikere og politisoldater i en fangeleir der krigens maktforhold var snudd på hodet, gjorde ikke bildene mindre vanskelige. De avbildede er lett identifiserbare, selv i dag, og selv om gjeldende regelverk tillater publisering, plikter museumsansatte å vurdere eventuelle konsekvenser for de avbildede og deres etterkommere. På et overordnet nivå er de fleste av oss enige om at ikke alle var på rett side under krigen, og at det ble gjort feil i krigens etterspill. Best kjent er antagelig behandlingen av kvinnene som ble omtalt som tyskertøser, og konsekvensene dette har hatt for dem, deres barn og til og med barnebarn. På individnivå, for ikke å si på personlig nivå, er det ikke like lett å godta at en bestefar eller bestemor hadde medlemsbok hos NS, anga jødiske naboer – eller skamklipte en ung kvinne på et lasteplan og tvang Harald Pedersen til å tilbringe 32 netter i en likkiste i et uthus. Det er ikke disse historiene vi er vant til å høre og dele. Har dette noe med museenes samlingsforvaltning å gjøre? Er vi redde for å formidle de vanskelige historiene, eller redde for å gjøre etiske overtramp?

I et utkast til etiske retningslinjer for museene i Norge står det at: «Museene er samfunnsinstitusjoner med ansvar for å forvalte kunnskap og samlinger av betydning for mennesker i fortiden, for oss som lever nå og for fremtidige generasjoner. Museene utøver betydelig definisjonsmakt på vegne av samfunnet og alle som er en del av det.»[31] Krigen er et godt eksempel på historie med stor felles betydning for hvordan vi definerer vår nasjonale fortelling. Med få unntak protesterte ingen på behandlingen av landssvikerne i oppgjøret, hverken den som foregikk ved Sydspissen fangeleir eller den som fant sted i landets rettssaler. Senere har slik utelatelse vært reflektert i mange kulturhistoriske institusjoner. «Gjennom valg av kilder og fokus har institusjonene valgt bort, marginalisert og usynliggjort kulturer og historier, nyanser og motforestillinger og på den måten bidratt til å opprettholde ideen om En historie, En kultur, En sannhet osv. […] Det er ikke tilfeldig hva som velges ut – eller bort. Ofte er det de vanskelige, ubehagelige og marginale historiene – de som ikke passer

Figur 8: Fange som tvinges til å utføre Heilhilsen. Fangen står barbeint på én fot i en skråning, og en soldat sikter på ham med en maskinpistol på kloss hold. Bildet er tatt fra utsiden av et piggtrådgjerde. Ukjent fotograf, antatt juni 1945. Forfatteren har sladdet de avbildedes ansikter. Norges arktiske universitetsmuseum, UiT Norges arktiske universitet. CC BY-NC-ND 4.0.

inn i vår selvforståelse og vårt idealiserte bilde av hva norsk kultur er og fortsatt bør være», skriver tre av deltagerne i BRUDD.[32] Forfatter og historiker Kjell Fjørtoft, som først publiserte et av fotografiene fra Sydspissen, var spesielt opptatt av å diskutere de delene av historien vi kollektivt synes er vanskelige. «Norske historikere har i alle år siden frigjøringen i 1945 vist forbausende liten vilje til å gå inn i landssvikoppgjøret», skrev han.[33]

Nå er det det imidlertid lenge siden krigen. De siste årene har det vært flere initiativ til å revurdere den svart-hvite krigsfortellingen, gjennom utstillinger og bøker med nye perspektiver og tidligere upublisert materiale om krigen og krigsoppgjøret. Dette har også ført til kraftige motreaksjoner. Både publikum og forskere har oppfattet flere bøker som problematiske fordi forfatterne har valgt å navngi NS-medlemmer, nazister og frontkjempere – mennesker som fortsatt, i noen tilfeller, er i live og som har barn og barnebarn. Som med fotografiene fra Sydspissen har noen av navnene vært kjent og omtalt tidligere, men andre har med slike utgivelser for første gang blitt luftet i offentligheten. Så sent som i mars 2020 spør journalist Jan-Erik Smilden retorisk i en anmeldelse av Ola Karlsens bok[34] der han navngir 211 nazister, noen av dem for første gang: «Er det

nødvendig å navngi disse? Én ting er at de er døde, noe annet og langt viktigere er at det finnes barn og ikke minst barnebarn og oldebarn av disse som neppe synes dette er ok, og som heller ikke har noen skyld for det som skjedde.» Smilden konkluderer: «Dette burde ikke forfatteren ha tatt med i boka.»[35] Historiker Knut Sprauten er enig, om enn mer nyansert i sitt ståsted: «Også ubehagelige sannheter skal fram i lyset. Men disse sannhetene behøver en ikke knytte til navngitte enkeltpersoner.»[36] Diskusjonene om Følstadsamlingen ved PEM handler ikke bare om hva som kan eller skal vises, men hvordan museet kan formidle utfordrende, krevende og mangefasetterte historier på måter som fremmer dialog og forståelse, ikke skam eller skyld.

Vanskelig museumsarbeid i praksis

Fotografiene i Følstadsamlingen er en del av vår felles, nasjonale historie. Eller er de det? Hvis ingen vet om at de finnes risikerer vi at historiene de bærer forsvinner. Om Sydspissen har det for eksempel helt til nylig hett at det ikke finnes fotografisk dokumentasjon fra leiren.[37] Selv om bildene i de to samlingene ved PEM og UiT ikke viser fangebrakker, gir de et inntrykk av leirområdet og eldre bygningsmasse. Ikke minst dokumenterer fotografiene norske militærstyrkers behandling av internerte landssvikere, en historie som bare i liten grad har vært belyst. I juli 2017 tok *Nordlys*' politiske redaktør til orde for et minnesmerke på Sydspissen.[38] Skjalg Fjellheims innlegg, skrevet etter at norske nynazister marsjerte i Kristiansands gater, fortalte den grusomme historien om fangeleiren på Sydspissen – frem til mai 1945. Langt flere mennesker satt i leiren under tysk styre enn under norsk, men om vi skal tro Harald Pedersen, slik han ble trodd i rettssaken i 1946, tok ikke lidelsene slutt da de tyske soldatene forlot Sydspissen. Fjellheim advarte mot fremveksten av fascistiske ideologier og antisemittisme, og poengterte at det haster «med sterkere synliggjøring som kan advare mot gjentakelse av de mørkeste og smertefulle kapitlene i vår historie.»[39] Men da må hele historien fortelles, også de vanskeligste kapitlene.

Bildene fra Sydspissen fangeleir i 1945 får betrakteren til å stoppe opp. De dokumenterer urett, men ikke bare mot dem vi er vant til å se som ofre. For Perspektivet Museum så vel som for Norges arktiske universitetsmuseum, UiT Norges arktiske universitet var bildene vanskelige å forholde seg til, og dermed vanskelige å formidle. Kun ved å se nærmere på motivene og lese dem i sammenheng med hverandre ble det klart at de er deler av samme krevende historie. Både på PEM og UiT vurderte de ansatte at fotografiene ikke uten videre kunne publiseres, selv om de oppfyller lovverkets krav til offentliggjøring. Også andre fotoinstitusjoner velger i gitte situasjoner en mer restriktiv forvaltningspolitikk enn regelverket tillater. Dette skjer på tross av risikoen for at ny eller nyanserende historisk informasjon ikke kommer ut til publikum, og i noen tilfeller heller ikke når forskere. Da PEM tok imot bildene fra andre verdenskrig vurderte de ansatte fotografiene som såpass følsomme at de ble liggende upublisert. Sveinulf Hegstad ved UiT brukte bildet av Harald Pedersen i sin fotospalte kun etter at forfatteren Kjell Fjørtoft hadde gjort en annen versjon kjent i sin bok om krigsoppgjøret. Eksemplene fra Tromsø er bare to av mange som viser hvordan museenes refleksjoner og avgjørelser har betydning for offentlig kunnskap og meningsdannelse. Der lovverket noen ganger oppleves som utilstrekkelig, er det institusjonenes egen faglige tyngde og etiske debatter som legger de endelige premissene for museenes forvaltningspraksis.

Ettertanke

Under ferdigstillingen av denne teksten kom jeg over en artikkel fra *Nordlys* i 1997. Her ble Kjell Fjørtoft intervjuet, dagen før han publiserte boken *Oppgjøret som ikke tok slutt*. Anledningen for intervjuet var imidlertid en annen: en serie på 24 fotografier tatt i Kroken i Tromsø sommeren 1945 var akkurat kommet avisen i hende.[40] Bildene viste dømte landssvikfanger som gravde opp likene av henrettede nordmenn under oppsyn av norsk politi og soldater. Bildene, kreditert til Rudolf Høion, viste de samme mennene som fotografiene ved PEM. Høion, som var «utplassert på en leir i Tromsdalen» (Krøkebærsletta?) husket godt at han tok bildene, som senere havnet i en skrivebordsskuff. Dokumentasjonen skjedde på eget initiativ og tilsynelatende uten at noen av politisol-

Tok opp lik med bare hendene

– Strør salt i sårene

– Groteske bilder

– Mange bagateller

Fangen som måtte sove i en likkiste

KULTUR

Figur 9: Fra Nordlys 9.juli 1997: Kjell Fjørtoft studerer bilder fra Kroken i Tromsø. To bilder som viser menn som graver opp lik er reprodusert i detalj. Det er ikke kjent hvor disse fotografiene er i dag. Jeg fant avisartikkelen i et digitalt arkiv driftet av Stiftelsen Norsk Okkupasjonshistorie (SNO), en organisasjon med utspring i tidligere NS-medlemmer og deres ønske om historierevisjon. Denne kopien er hentet fra nb.no.

datene reagerte på at han var til stede. «Den unike fotodokumentasjonen […] har aldri tidligere vært publisert i norsk media. […] Nordlys trykker to av bildene. De øvrige er for groteske til å stå på trykk», skrev journalist Øystein Antonsen.[41]

Det er usikkert hvor Høions bilder befinner seg i dag. Kanskje ble de innlemmet i Fjørtofts arkiv, kanskje ligger de igjen i en skuff – kanskje til og med på et museum? I årene som er gått siden *Nordlys*' publisering er fotografiene nok en gang blitt glemt, og med dem den problematiske historien de dokumenterer. Hvor mange andre vanskelige bilder ligger gjemt der ute? Om noen av artikkelens lesere har kjennskap til lignende samlinger: Kan det være at tiden nå er inne til å løfte dem frem?

Noter

1 Olsen 1999

2 Fjellestad 2020

3 Arkiv, bibliotek og museum er minneinstitusjoner med til dels varierende mandat og metodikk for forvaltning og formidling av fotografi. I denne artikkelen fokuserer jeg på museumspraksiser, men benytter både samling og arkiv som begrep for å vise til ikke-private institusjonelle fotografiske deponi.

4 Åndsverkloven omhandler fotografens rettigheter, men også avbildedes «rett til eget bilde», slått fast i lovens § 45c. I 2012 tok Kulturrådets publikasjon *Fotojuss for arkiv, bibliotek og museum* for seg reelle fotografiske eksempler for å forklare datidens gjeldende lovverk for hva ABM-institusjoner kunne, burde og skulle gjøre eller ikke gjøre med fotografiene de forvalter. Siden da er Åndsverkloven oppdatert (2018) og en omfattende Personvernforordning, populært kalt GDPR, innført i EU og EØS (i Norge i 2018). *Fotojuss* er likevel i bruk ved institusjonene som en rettesnor i daglig forvaltningsarbeid. I tillegg til sær-fotografiske regelverk kommer lover som kan ha betydning for spesifikke bildeeksempler, som Forvaltningsloven, Lov om behandling av personopplysninger og regelverk for forskning og helsesektoren.

5 Norsk kulturråd 2012: 91
6 Pabst, Johansen og Ipsen 2016: 9
7 Norsk kulturråd 2012: 89-90
8 Fjørtoft 1997: uten sidetall; Hegstad 2017: 48
9 Norsk Mediehistorisk Tidsskrift bruker generelt bildelisensen CC BY-NC 4.0. Her benytter jeg imidlertid den mer restriktive lisensen CC BY-NC-ND 4.0.
10 Fotografiene som ikke publiseres i denne artikkelen kan gjøres tilgjengelige til forskere o.a., på lik linje med andre ikke offentliggjorte fotografier i PEMs samling.
11 Jensen 2012: 16
12 Amundsen 2019
13 ABM-utvikling 2006: 5
14 Michelet 2018
15 Olsen, personlig kommunikasjon 2021
16 Falstadsenteret 2010; Sem 2008; Jasinski og Sem 2015
17 Blant nesten tre millioner bilder på digitaltmuseum.no, nettstedet hvor over 200 museer formidler fotografier og gjenstander til publikum, finnes det minst ett som viser en død sovjetisk krigsfange i Nord-Norge: naken og navnløs, en ukjent type mer enn et individ med en personlig historie.
18 Flickr blog 2015
19 Arkivverket 2017
20 Eilertsen 2019: 2
21 Hegstad 2017: 48
22 I *Oppgjøret som ikke tok slutt* er bildet av Pedersen ved kisten kreditert til Fjørtofts eget arkiv, som nå er fordelt på flere ulike institusjoner der UiT er største eier. Dette fotografiet er så langt ikke gjenfunnet.
23 Fjørtoft 1997: uten sidetall
24 St.meld. nr. 64 1950
25 Tromsø 1946: 2
26 Ingen av motivene er så langt publisert i universitetsmuseenes samlingsdatabase unimus.no.
27 Hatlehol 2018
28 NOU 1998
29 Så tidlig som i 1946 ble Pedersen og Martinsen sitert av Marta Steinsvik – antroposof og forkjemper for kvinnesak og nynorsk, men også antisemitt – i boken *Frimodige ytringer*, en kritikk av rettsoppgjøret etter andre verdenskrig. I nyere tid finnes vitnesbyrdene gjengitt i Folk og Land (1981), en avis stiftet av landssvikdømte, og senere gjennom Stiftelsen Norsk Okkupasjonsstyre (SNO), en videreføring av tidligere Institutt for Norsk Okkupasjonsstyre (INO), der tidligere NS-medlemmer utgjorde en stor del av medlemsmassen (2014).
30 St.meld. nr. 64, 1950: 50–51
31 Norges Museumsforbund 2020
32 ABM-utvikling 2006: 9
33 Fjørtoft 1997: 11
34 Karlsen 2020
35 Smilden 2020
36 Sprauten 2011: 128
37 Hatlehol 2018, Nordlys 2021
38 Fjellheim 2017
39 ibid.
40 Antonsen 1997
41 ibid.

Litteratur

ABM-utvikling. (2006). *Brudd. Om det ubehagelige, tabubelagte, marginale, usynlige, kontroversielle.* Hentet fra https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-brudd

Amundsen, B. (2019, 1.juli). Hva er sannheten om 2. verdenskrig? *Forskning.no.* Hentet fra https://forskning.no/historie-krig-og-fred/museet-som-konfliktsted-hva-er-sannheten-om-2-verdenskrig/1351595

Antonsen, Ø. (1997, 4.juli). Tok opp lik med bare hendene: Groteske bilder. *Nordlys*. Hentet fra http://www.sno.no/files/documents/115270.pdf

Bugge, B. (1981, mai). Det ungdommen ikke vet: Torturister i Gerhardsens tjeneste. *Folk og Land*, gjengitt av Stiftelsen Norsk Okkupasjonsstyre (2014). Hentet fra https://docplayer.me/14125162-Hva-ungdommen-ikke-vet-torturister-i-statsminister-gerhardsens-tjeneste-sto-i-klasse-med-rinnan-banden-sno.html

Eilertsen, A. (2019). *Manual for rettighetsklarering og lisensiering av fotografier.* Mist/Norsk Kulturråd. Hentet fra https://dms-cf-06.dimu.org/file/02348StGgLuM

Falstadsenteret. (2010). *Sovjetiske krigsfanger i Norge*. Hentet fra https://falstadsenteret.no/wp-content/uploads/2020/02/skriftserie_05a.pdf

Fjellestad, M. (2020, 18.november). *De vanskelige bildene: Hvem bestemmer hva offentligheten skal se?* Paper presentert på digitalseminaret Offentlig fotografi: Fotografisk mangfold i publiserings- og kunnskapsprosesser, Nasjonalbiblioteket/Norsk Teknisk Museum. Hentet fra https://mediasite.nb.no/Mediasite/Showcase/arrangementsarkiv/Presentation/ca09adb4971144dead29ff83eb3d1dba1d

Fjellheim, S. (2017, 31.juli). Tiltak mot glemselen. *Nordnorsk Debatt*. Hentet fra https://www.nordnorskdebatt.no/tiltak-mot-glemselen/o/5-124-59484

Fjørtoft, K. (1997). *Oppgjøret som ikke tok slutt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Flickr blog. (2015, 7.mai). Find every photo with Flickr's new unified search experience [Blogg post]. Hentet fra https://blog.flickr.net/en/2015/05/07/flickr-unified-search/

Hatlehol, G. (2018, 11.oktober). Sydspissen fangeleir. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Sydspissen_fangeleir

Hegstad, S. (2017). Fotografiet. *Ottar – Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum – Universitetsmuseet,* 2017 (2), nr. 315, 48.

Jasinski, M. E. og Sem, L. (2015) Painful Heritage. Studies in the Cultural Landscape of the Second World War. I *Skrifter*, 2015 (4). Trondheim: Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab.

Jensen, B. E., (2012). Ondt i historien: Mellom erindring og glemsel. I Seland, B. (red.), *Den vanskelige historien – Agderseminaret 2011,* s. 15–29. Oslo: Cappelen Damm Høyskoleforlaget.

Karlsen, O. (2020). *Den norske nazieliten: De ukjente landssvikerne*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Kulturdepartementet. (2018). *Lov om opphavsrett til åndsverk mv. (Åndsverkloven).* Hentet fra https://lovdata.no/dokument/LTI/lov/2018-06-15-40

Michelet, M. (2018). *Hva visste hjemmefronten*? Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Nordlys. (2021, 24.juni). *Ikke lov å glemme*. Hentet fra https://www.nordlys.no/ikke-lov-a-glemme/o/5-124-130286

Norges museumsforbund (2020). *Åpent, inkluderende, transparent og profesjonelt: etiske retningslinjer for norske museer* [Høringsutkast], s. 5. Hentet fra https://museumsforbundet.no/wp-content/uploads/2020/12/konkretisering-ICOM-oppdatert-desember-2020-siste-.pdf

Norsk kulturråd. (2012). *Fotojuss for arkiv, bibliotek og museum* red. Torgnesskar, P. O. Hentet fra https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/fotojuss-for-arkiv-bibliotek-og-museum

NOU 1998: 12. (1998) *Eitinger-rapprten del I*. Hentet fra https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1998-12/id375416/sec26

Olsen, M. A. (1999). «Untermensch» – Russiske krigsfanger i Tromsø-området. I Christensen, P., Hegstad S., Jensen, U., Smaaskjær, S., (red.), *Tromsøboka den første*, s. 9–18. Tromsø: Tromsøboka as.

Pabst, K., Johansen E. D. og Ipsen, M. (2016). Museer som aktive samtidsaktører. I Pabst, K., Johansen E. D. og Ipsen, M. (red.), *Mot nye relasjoner mellom museum og samfunn. Norsk ICOM*, s. 7–14. Oslo: Vest-Agder-museet.

Sem, L. (2008). «*For oss er Falstad det norske holocaust»: Ein diskursanalytisk studie av debatten om krigsminnestaden Falstad i 2003–2004* (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.

Smilden, J.-E. (2020, 6.mars). Avslører hemmelig NS-klubb. *Dagbladet.* Hentet fra https://www.dagbladet.no/kultur/avslorer-hemmelig-ns-klubb/72201841

Sprauten, K., (2012). Hva trenger bygda å vite? Behandlingen av «den vanskelige historien» i bygdebøker. I Seland, B. (red.), *Den vanskelige historien – Agderseminaret 2011,* s. 117–129. Oslo: Cappelen Damm Høyskoleforlaget.

Steinsvik, M. (1946). *Frimodige ytringer.* Oslo: uten forlag.

Stortingsforhandlinger. St.meld. nr. 64 (1950). *Angrepet på rettsoppgjøret med landssvikerne*. Oslo: Justis- og politidepartementet.

Tromsø. (1946, 18.mai). Påstand står mot påstand i Sydspissaken. Hentet fra https://www.nb.no/items/50079e34f74c97b3ff279eb5700bc239?page=0&searchText=bilde

Fotografier i Følstadsamlingen, Perspektivet Museum.

Fotografier ved fotoarkivet, Norges arktiske universitetsmuseum, UiT Norges arktiske universitet.

Figur 1: Molde kirke i brann. Fotograf: Kari Berggrav. NTBs krigsarkiv i Riksarkivet. Lisens: CC BY.

Fagfellevurdert

Krigsbilder på vandring

Bruken av Kari Berggravs bilder fra felttoget våren 1940

Sammendrag: *Tekster om historien illustreres ofte med fotografier, men bildebruken er ikke alltid like bevisst. Analyser av slik bildebruk er et understudert felt. To fotografier tatt av fotograf Kari Berggrav under felttoget 1940 er gode eksempler på hvordan okkupasjonshistorien er illustrert i krigens ettertid. Jeg vil i denne artikkelen undersøke bruken av fotografiene ut fra spørsmålet: Hvilke fortellinger og perspektiver tillegges fotografiene på forskjellige tidspunkt gjennom tiden? Ved å se på tekst og bilde i sammenheng er det tydelig at fotografiene ikke bare dokumenterer en faktisk hendelse, men at de er retoriske ytringer. Jeg har fulgt bildenes vandring fra fotografen, via arkivet til Den Kongelige Norske Regjerings Informasjonskontors visuelle propagandamateriale og ut i den trykte offentligheten. Eksemplene viser at fotografiene blir tillagt symbolikk og mening for å etablere, gjenta og bekrefte en patriotisk okkupasjonshistorie.*

Emneord: *andre verdenskrig, Kari Berggrav, fotohistorie, retorikk, etterkrigspropaganda*

Tone Svinningen
Bilderedaktør
tonesv@online.no

Da tyskerne angrep Norge 9. april 1940, fulgte fotograf Kari Berggrav sporenstreks etter konge og regjering, først til Elverum og deretter til Hamar. Berggrav hadde akkreditering fra Forsvarets Overkommando til å fotografere i frontlinjen under felttoget, og hun hadde en muntlig avtale med NTB og Utenriksdepartementets pressetjeneste om å levere bilder til dem. Etter flere uker ved Narvikfronten, måtte hun flykte fra landet etter kapitulasjonen i begynnelsen av juni. Hun endte i USA hvor hun i et par år jobbet som fotograf ved det norske pressekontoret i New York og deretter ved den norske ambassaden i Washington.

Selv om Kari Berggravs navn i stor grad har forsvunnet ut av historien, er flere av hennes fotografier blitt viktige symbolbilder når historien skal fortelles. Berggrav oppgir selv at hun tok mer enn 600 bilder under felttoget, men at bare litt over 200 ble bevart.[1] Resten av bildene gikk tapt i brann, i bombeangrep og under flukt. Mange av bildene så hun aldri selv fordi hun måtte sende eksponerte filmer til London og Stockholm for fremkalling. Det var ofte ikke praktisk mulig å fremkalle filmene selv i krigssonen.

I landflyktighet, tre år etter at hun opplevde tyskernes bombing av Elverum, uttaler hun at den grufulle hendelsen forandret henne som menneske. Hun bestemte seg for å bruke all sin tid på å kjempe mot tysk propaganda og å gjøre tyskernes krigføring kjent, spesielt hvordan de skrøt av å straffe sivile for å spre redsel.[2] Som fotograf kunne hun bruke kameraet til å vise det hun kaller tyskernes barbariske krigføring. Et eksempel er bildet hun tok av Molde kirke i brann.

Berggrav var i Molde under tyskernes massive bombeangrep, og hun tok en serie bilder av byens kirke som brant ned til grunnen etter å ha blitt truffet av en brannbombe i nitiden om kvelden 29. april. Versjonen i figur 1 er den mest brukte.

På et beskrivende nivå, det kunsthistorikeren Erwin Panofsky kaller det *representative* nivået, ser vi en byg-

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Svinningen-IDO.pdf

Figur 2: 17. mai 1940. Fotograf: Kari Berggrav. NTBs krigsarkiv i Riksarkivet. Lisens: CC BY NC.

ning som er så overtent at bare deler av reisverket står igjen som et svart relieff mot det lysende flammehavet omgitt av den mørke nattehimmelen.[3] Flammene og røyken lager en voldsom bevegelse mot høyre i bildet og forsterker inntrykket av dramatikk og en situasjon ute av kontroll. Korset på mønet av sideinngangen forteller at det er en kirke som brenner. Blikket trekkes mot silhuetten av det mørke korset mot den lyse bakgrunnen. På det Panofsky kaller det *ikonografiske* nivået er det en sterk symbolikk i at korset står igjen som noe av det siste før hele bygningen kollapser: Kirkens verdier og ånd trumfer ugudelige handlinger.

Samme kveld som Molde kirke brenner, drar Berggrav nordover mot Narvikfronten hvor hun oppholder seg fram til kapitulasjonen. 17. mai tar hun bilder av et barnetog rett bak frontlinjen i den fortsatt frie bygda Å ved Soløy i Lavangen. Det eksisterer to versjoner av motivet hvorav bildet i figur 2 er det mest brukte. Bildet viser den sårbare sivilbefolkningen i krig.

På det representative nivået ser vi syv barn og unge med norske flagg i hendene gå i rekke på en smal grusvei. De tre yngste og laveste barna går først i toget. Den ene av de to guttene i gruppen går først og ser ned i veien. Deretter følger de fire litt eldre og høyere barna. Den høyeste jenta går midt i toget og bryter derved linjen som kunne vært fra de yngste og laveste til de eldre og høyere. Alle ser i tillegg hver sin vei og gjør at linjene i bildet går i flere retninger: ned i veien, rett fram, bort fra fotografen og rett i kamera. Alle ser glade ut, og de går såpass tett at de oppfattes som en samlet gruppe mer enn som enkeltindivider.

Et bratt, delvis inngjerdet jorde er i bakgrunnen, og landskapet forsvinner ned foran veien i front av bildet. En jordkjeller synes i venstre bildekant. Den

rolige bakgrunnen og fotografens lave vinkel framhever det lille barnetoget som hovedmotiv, og de asymmetriske linjene gjør at toget ser improvisert ut, troverdig, ikke iscenesatt.

Betraktere med kjennskap til norsk kultur oppfatter umiddelbart at dette er et fotografi av et barnetog på en nasjonaldag. Barnas påkledning røper at fotografiet ikke er tatt i nyere tid. På det ikonografiske nivået kan man legge til kulturelt betinget symbolikk som igjen kan knyttes til verdier om hva barnetog på nasjonaldagen kan bety: nasjonal selvråderett, demokrati, i tillegg til tross og motstand som fikk særlig betydning etter krigen.

Regjeringens informasjonskontor

Begge bildene inngikk i Den Kongelige Norske Regjerings Informasjonskontors visuelle propagandamateriale under krigen. Norges omdømme internasjonalt var på et lavmål etter kapitulasjonen, og eksilregjeringen i London så raskt behovet for å etablere et informasjonskontor for å få spredd informasjon om norske forhold og innsats under felttoget.[4] Regjeringskonferansen i desember 1940 besluttet derfor å opprette Den Kongelige Norske Regjerings Informasjonskontor. I budsjettforslaget er kontorets oppgaver beskrevet som «å ta seg av den norske propaganda overfor Norge, blant nordmenn utenfor Norge, i Storbritannia i sin almindelighet og overfor andre land».[5] Informasjonskontoret var i regulær drift fra 20. februar 1941.

Fotografier var en viktig del av denne omdømmekampen. Informasjonskontoret opprettet derfor i løpet av kort tid en egen bildeavdeling med fotografier tatt under kampene, av utefronten og av Norge under okkupasjonen. «Bruken av billedmateriale utgjør en viktig bestanddel i propagandaarbeidet […]. Dertil kommer den store historiske verdi alt billedstoff fra den nåværende norske innsats vil ha i fremtiden», het det i budsjettforslaget fra 1941.[6] I løpet av krigsårene blir den visuelle propagandaen, det vil si film og bilder, tillagt større og større betydning: «den visuelle propaganda er anerkjent som den mest virkningsfulle av all propaganda. Dessverre er den også kostbar».[7] Dette var altså myndighetenes mål med fotografiene: Både at de skulle være et middel i propaganda- og informasjonsarbeid, og at de skulle dokumentere krigen for ettertiden.[8] Og eksilregjeringen var villig til å ta kostnadene.

Det store antallet fotografier som ble samlet inn og distribuert av Informasjonskontorets bildeavdeling, inngår i samlingen som etter krigen er blitt hetende NTBs krigsarkiv. Samlingen befinner seg fysisk på Riksarkivet. Under krigen sendte bildeavdelingen fotografier til utenriksstasjonene, legasjonene og kunder i inn- og utland. Av den grunn finnes mange av de samme fotografiene i samlingene til Norges Hjemmefrontmuseum, Forsvarsmuseet, i forlagsarkiv og i lokalhistoriske samlinger. Ifølge en avtale som ble inngått mellom Informasjonskontoret og NTB mot slutten av krigen, har NTB rettigheter til kommersielt salg av et utvalg av bildene.[9] De er fortsatt tilgjengelige i bildebyråets digitale bildebase på nett. Fotografiene fra det som opprinnelig var Informasjonskontorets bildeavdeling er derfor mye brukt når andre verdenskrig skal illustreres.

Fotografiene inngår derved i en etterkrigspropaganda som handler om hvilken historie om andre verdenskrig som til enhver tid er rådende. Av den grunn er det vesentlig å få kunnskap om disse fotografiene og bruken av dem for å få innsikt i hvilke fortellinger om andre verdenskrig som formidles for ettertiden.

Utvalg og avgrensning

Bildene av Molde kirke i brann og barnetoget 17. mai 1940 er blant Kari Berggravs mest anvendte bilder. Fotografiene er derfor gode eksempler på hvordan okkupasjonshistorien ofte illustreres. I forbindelse med et større biografisk arbeid om henne har jeg lett systematisk i arkiv, samlinger og utgivelser etter bildene hennes. Oppslagene i denne artikkelen gir et godt innblikk i variasjoner av perspektiver og fortellinger, og de kan derved brukes som eksempler på hvordan konteksten påvirker oppfatningen av bildene.

Problemstilling

Jeg vil først gå inn på bildenes retorikk og deretter undersøke hvordan de er brukt i offentligheten. Den offentligheten det her er snakk om, er forstått som et utvalg større og mindre trykte verk som omhandler norgeshistorie generelt og krigshistorie spesielt,

i tillegg til magasiner, aviser og andre utgivelser fra andre verdenskrig og opp til vår samtid.

Ved å se tekst og bilder i sammenheng vil jeg undersøke hvilke historier, eller hvilke fortellinger *om* historien, som formidles. Jeg vil undersøke om teksten som følger fotografiene forankrer bildene til bestemte fortellinger om andre verdenskrig.

Bildenes retorikk

Forklaringen på de to fotografienes brede anvendelse ligger i bildenes retoriske kvaliteter. Begge fotografiene uttrykker det retoriker og medieviter Jens E. Kjeldsen kaller for *retorisk fortetning* som innebærer at bildene oppfattes umiddelbart: «nærmest i et øyeblikks eksplosjon av inntrykk og mening».[10] Han hevder at en viktig forutsetning for retorisk fortetning er at bildene viser en konkret hendelse i tillegg til å inneholde symboler for generelle verdier, og at alt dette går opp i en høyere enhet hvis fotografiet har estetiske kvaliteter, at fotografiet er billedmessig godt.

Det framtredende korset i fotografiet av Molde kirke, og barna som går i tog med flagg i hendene på nasjonaldagen, er symboler som vi som nasjon over tid har lært å tillegge bestemte betydninger.[11] Symbolene fungerer når mottagerne har opplevelse av fellesskap, delt historie eller erfaring.

Barnetog på grunnlovsdagen ble organisert for første gang i 1870 og har gjennom årene blitt et samlende symbol for hele nasjonen. Verdier nedfelt i grunnloven, som nasjonen kan samles om, uttrykkes gjennom barn som går i tog med flagg i hendene. Barna representerer framtiden, de som skal føre arven videre og som sikrer nasjonens kontinuitet. Når barnetoget i tillegg trosset det tyskkontrollerte administrasjonsrådets generelle forbud mot feiring av nasjonaldagen krigsvåren 1940, åpner det opp for en ekstra dimensjon: Tross og mot kan leses inn i fotografiet, og barna kan derigjennom brukes som symbol på hele nasjonens motstandskamp.

Et kirkebygg som brenner er alltid et stort tap. En stor og viktig del av en felles kulturarv blir borte, kontinuiteten blir brutt. Når kirken brenner ned til grunnen som et resultat av fiendens angrep, blir symbolverdien desto sterkere. Handlingen blir et angrep på en nasjons grunnverdier og er uopprettelig. Fiendebildet blir forsterket.

Tekst og bilde

Selv om begge motivene på et plan kommuniserer umiddelbart og har en appell som går utover selve hendelsen, er ingen av dem selvforklarende uten en bildetekst. Barnetoget kunne vært fra en nasjonaldag i fredstid, og Molde kirke kunne ha brent av flere årsaker. Semiotikeren og litteraturforskeren Roland Barthes bruker begrepene *forankring* og *forsterkning* for å beskrive forholdet mellom tekst og bilde.[12] Når en tekst forankrer et bilde blir betrakterens oppmerksomhet styrt mot en bestemt og intendert fortolkning av bildet.

Aktørene i meningsproduksjonen

I materialet jeg undersøker er det (i hovedsak) tre aktører som bidrar til bildenes meningsproduksjon.[13] Den første aktøren er fotografen Kari Berggrav. Som profesjonell fotograf oppsøkte hun hendelsene, og med kamera som redskap har hun foretatt valg av motiv, vinkling og perspektiv innenfor et gitt handlingsrom.

Den andre aktøren er Regjeringens Informasjonskontor som fungerte som et bildebyrå, i tillegg til at de hadde egne fotografer og ga ut egne publikasjoner. Informasjonskontoret sendte bildene med bildetekster ut til kundene. I NTBs krigsarkivs fysiske materiale på Riksarkivet står den opprinnelige bildeteksten til to versjoner av barnetogbildet limt på en brun konvolutt merket Kgl. Norsk Legasjon (figur 3). På konvolutten står det skrevet med forskjellige håndskrifter opplysninger om tid, sted, fotograf og sensur. Alle bildene har unike nummer med L for Londonkontoret foran. Nederst står det maskinskrevet: «17 mai ble feiret i Nord-Norge, om ikke med de store barnetogene som vanlig. Men kunne ikke barna marsjere i skoletogene så laget de små tog for seg sjøl hjemme på gården i bygda slik som dette bildet viser.»

Etter krigen er det NTB, Riksarkivet og andre arkiv og samlinger som distribuerer bildene. Bildene i NTBs kommersielle bildebase er skannet fra det fysiske materialet i Riksarkivet, og bildetekstene er som regel de samme som ble skrevet ved Informasjonskontorets bildeavdeling under krigen, eller hos NTB etter krigen. Ifølge NTB skal det vektige grunner til for å forandre de opprinnelige bildetekstene, men begge variantene har nå følgende bildetekst

Figur 3: Fotografiene i NTBs krigsarkiv i Riksarkivet.

i bildebasen: «Norge under okkupasjonen. 17. mai et sted i Nord-Norge. Ifølge tyske myndigheter er det forbudt å feire 17. mai, og forbudt å vise det norske flagget. Barn på en gård i en bygd i Nord-Norge trosser forbudet, og lager et lite 17. mai-tog for seg selv, med norske flagg.»[14]

I den opprinnelige bildeteksten fra Informasjonskontoret står det ingenting om at barna *trosset* et forbud. I prosessen fra fysisk bilde til digital fil har NTB tolket bildet på vegne av kundene og forsterker dermed hendelsen som er avbildet.

Når det gjelder bildet av Molde kirke i brann i NTBs fysiske krigsarkiv, er opplysningene til brukerne knappe. De eneste opplysningene som følger fotografiet er enten at det viser Molde kirke i brann og dato, eller med tilleggsopplysningen om at kirken brenner etter tyske bombeangrep. Initialene KB er skrevet med håndskrift ved bildene som er klistret på de brune konvoluttene til Informasjonskontoret, men navnet hennes står ikke på noen av papirkopiene som er stemplet «Norsk Telegrambyrå billedarkivet».

Den tredje aktøren som bidrar til bildenes meningsproduksjon er redaksjoner i aviser, forlag og andre utgivere som er brukere av fotografiene. En redaksjons utvalgskriterier er som regel ikke kjent for offentligheten. Bildeutvelgelsen er ofte et samarbeid mellom redaktør, billedredaktør og forfatter av teksten: en prosess som går fram og tilbake mellom de involverte.[15] Til slutt sitter redaksjonen med et utvalg bilder som de synes passer inn i den fortellingen de ønsker å formidle. Utgivelsens rammevilkår setter begrensninger når det gjelder antall illustrasjoner og forholdet mellom tekst og bilder, i tillegg til hvilke bilder som brukes.

17. mai 1944

NORSK TIDEND

Nr. 40 (376) London, onsdag 17. mai 1944 5. årg.

MED LOV SKAL LAND BYGGES

Av statsråd SVEN NIELSEN

Barnetog i Nord-Norge 17. mai 1940, under krigen.

Figur 4: Norsk Tidend, 17. mai 1944.

Teksteksemplene

Det første teksteksempelet er fra Informasjonskontorets egen avis, *Norsk Tidend* (figur 4). Avisen var et viktig talerør for eksilregjeringen i de fem krigsårene.[16] På forsiden nasjonaldagen 1944 har avisen valgt vektige symboler på det frie Norge: Øverst på siden er det offisielle portrett av kong Haakon, kronprins Olav og arveprins Harald. Alle er i uniform. Ingen tekst følger bildene av de kongelige. Det forutsettes kjent hvem de er, og portrettene trenger ingen ytterligere forklaring.

Nederst på siden er Berggravs fotografi av barnetoget. Bildeteksten forankrer begivenheten som er avbildet: «Barnetog i Nord-Norge 17. mai 1940, under krigen.» Opplysningene forsterker fotografiet som symbol på noe mer enn selve hendelsen: Dette er ikke et vanlig barnetog i fredstid, men aktiv motstand mot det tyskkontrollerte administrasjonsrådets forbud mot feiring av nasjonaldagen i 1940.

Fotografiet illustrer en artikkel av statsråd Sven Nielsen. Under overskriften «Med lov skal land bygges» trekker han de lange linjene tilbake til Eidsvold 1814 og nasjonens felles verdier nedfelt i grunnloven. Statsråden maner deretter til fortsatt kamp for verdiene som var grundig krenket under tysk okkupasjon på fjerde året. Fotografiet forsterker og gjentar budskapet i artikkelen, men fungerer også som et selvstendig symbol på samling om felles nasjonale verdier som frihet og demokrati.

Bildene på forsiden er det Kjeldsen omtaler som visuelt formidlet politisk retorikk.[17] Han hevder at retorikken i mange visuelle politiske ytringer med fordel kan forstås gjennom den retoriske læren om epideiktisk retorikk, det vil si en påpekende retorikk. Det innebærer at bildene brukes retorisk for å skape konsensus om allerede tilstedeværende holdninger, synspunkter og verdier i målgruppen. Hensikten med epideiktisk retorikk er å bekrefte og styrke målgruppen og berede grunnen for handling på lenger sikt.

Barnetog og kongefamilien er ukontroversielle symboler for verdier som avisens målgruppe, det vil si nordmenn i landflyktighet, og nordmenn i et okkupert Norge, kan enes om og synes det er verdt å kjempe for.

Det andre eksemplet er fra reportasjebladet *Aktuell* i 1960 (figur 5). *Aktuell*, som kom ut med første nummer i juni 1945, skulle drive bredt anlagt opplysningsvirksomhet med dyptpløyende reportasjer for arbeiderbevegelsen.[18]

For å markere at det var 20-års jubileum for hendelsen, oppsporte *Aktuell* de syv barna og «gjenskapte» barnetoget ved å lime inn bilder av dem som voksne.[19] Teksten bærer preg av å være skrevet forholdsvis nært krigen i tid. Det er en heltehistorie om motstandskamp som formidles med patos: fedre i strid, mødre som holder fortet hjemme, frykt, slit, harde kamper, bombing og tap av menneskeliv.

Barna som gjennomførte toget til tross for omstendighetene, det norske flagget som vaiet i barnas små never, og nasjonalsangen som ble sunget, tillegges en symbolikk som knyttes direkte opp mot kampene ved fronten like ved: «Et barnetog i det frie Norge, mens knitringen fra maskingevær og mitraljøser ikke

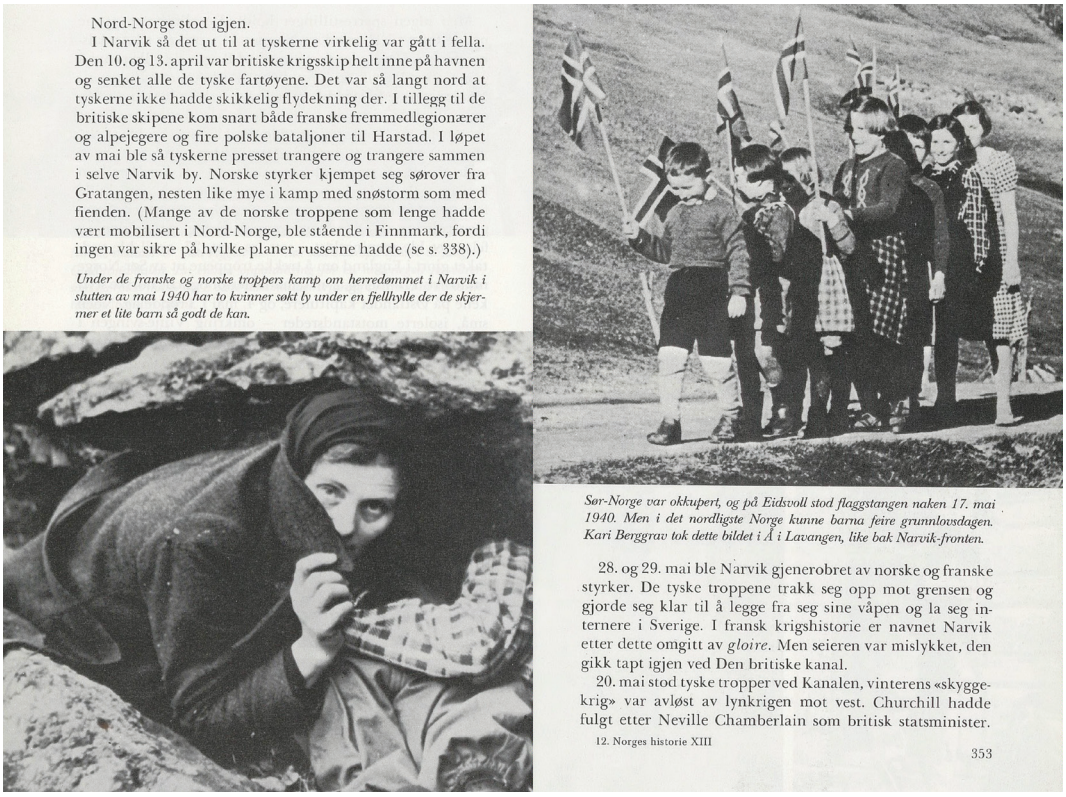
Figur 5: Aktuell nr 24, 28. mai 1960.

mange kilometer unna forkynte at far og bror kjempet i pakt med ordene i nasjonalsangen.» Barna blir gitt helterollen i nasjonens motstandskamp: «Barnas trang til å gå i tog 17. mai kunne likevel ikke tyskerne kvele.»

I bildeteksten står det at bildet gikk på rundgang i verdenspressen under krigen. Fotografen blir kreditert i bildeteksten og nevnt i reportasjen som en del av historien rundt barnetoget.

Som i eksemplet fra 1944 brukes bildet retorisk til å samle betrakterne om symboler som allerede deles av målgruppen.[20] Nasjonens motstandskamp er fortsatt kjernen i budskapet, men nå er det *vinnernes* historie som fortelles. Den retoriske strategien i artikkelen er, i likhet med all epideiktisk retorikk, en fastholdelses- og fellesskapsstrategi der man samles om en nasjonal fortelling om et felles «vi» som gjorde motstand mot en felles fiende som angrep landet og truet nasjonens verdier. Nasjonen Norge, symbolisert gjennom barna, stod opp mot fienden, tyskerne. Slik skapes en patriotisk retorikk om det norske.

Til tross for at barnetogbildet som et symbol er større enn enkeltindividene som deltok, oppsøker *Aktuell* barna og får deres fortellinger om hendelsen i tillegg til å vise oppdaterte bilder av dem. Slik lager bladet en ny vinkling som gjør bildet aktuelt igjen. Grepet skaper en avstand til krigen ved å vise at mange år er gått, barna er blitt voksne og etablerte, samtidig som et slikt grep nettopp reetablerer den patriotiske vi-fortellingen. Dessuten gir intervjuet med de nå voksne barna interessant informasjon om omstendighetene rundt barnetoget. De forteller at de var livredde for tyske bombeangrep etter å ha opplevd ett like i nærheten bare et par dager tidligere. Tyske bombefly kretset stadig over hjemstedet deres disse maidagene, og de fryktet de skulle bli bombet flere ganger. Et par av barna hadde dessuten vært utrygg på fotografen fordi hun var i følge med en mann de mistenkte kunne være spion. Spionfrykten



Nord-Norge stod igjen.

I Narvik så det ut til at tyskerne virkelig var gått i fella. Den 10. og 13. april var britiske krigsskip helt inne på havnen og senket alle de tyske fartøyene. Det var så langt nord at tyskerne ikke hadde skikkelig flydekning der. I tillegg til de britiske skipene kom snart både franske fremmedlegionærer og alpejegere og fire polske bataljoner til Harstad. I løpet av mai ble så tyskerne presset trangere og trangere sammen i selve Narvik by. Norske styrker kjempet seg sørover fra Gratangen, nesten like mye i kamp med snøstorm som med fienden. (Mange av de norske troppene som lenge hadde vært mobilisert i Nord-Norge, ble stående i Finnmark, fordi ingen var sikre på hvilke planer russerne hadde (se s. 338).)

Under de franske og norske troppers kamp om herredømmet i Narvik i slutten av mai 1940 har to kvinner søkt ly under en fjellhylle der de skjermer et lite barn så godt de kan.

Sør-Norge var okkupert, og på Eidsvoll stod flaggstangen naken 17. mai 1940. Men i det nordligste Norge kunne barna feire grunnlovsdagen. Kari Berggrav tok dette bildet i Å i Lavangen, like bak Narvik-fronten.

28. og 29. mai ble Narvik gjenerobret av norske og franske styrker. De tyske troppene trakk seg opp mot grensen og gjorde seg klar til å legge fra seg sine våpen og la seg internere i Sverige. I fransk krigshistorie er navnet Narvik etter dette omgitt av *gloire*. Men seieren var mislykket, den gikk tapt igjen ved Den britiske kanal.

20. mai stod tyske tropper ved Kanalen, vinterens «skyggekrig» var avløst av lynkrigen mot vest. Churchill hadde fulgt etter Neville Chamberlain som britisk statsminister.

Figur 6: Norges historie. Bind 13: Klassekamp og fellesskap 1920-1945.

kom av at soldatene i en bataljon, som hadde vært der tidligere, mente det var en forræder blant dem og dette hadde barna fanget opp.

Aktuell behandler dette som et ikonisk bilde, som en del av en heltefortelling om nordmenns motstand under felttoget. Robert Hariman og John Louis Lucaites, retorikere og medievitere, har arbeidet mye med amerikanske reportasjebilder som er blitt ikoner. For å bli ikoniske mener de fotografiene må oppfylle en del kriterier, ikke minst at de må forstås som «representations of historically significant events, activate strong emotional identification or response, and are reproduced across a range of media, genres or topics.»[21]

Få bilder oppfyller alle disse kriteriene og barnetogets styrke som ikon er at det har en sterk følelsesmessig appell i tillegg til å representere en historisk viktig hendelse. Fotografiet har det Kjeldsen kaller *emosjonell fortetning*. Det vil si at motivet av glade barn som går i tog med nasjonalflagget i hendene på grunnlovsdagen vekker positive tanker og følelser hos betrakteren.[22] I følge Hariman og Lucaites vekkes slike følelser fordi de etterlikner og gjenoppliver prosessene bildet springer ut av:

> […] the iconic image constructs a scenario in which specific emotional responses to an event become basis for understanding and action. They can do so because they mime the social process though which emotions are created in the first place. [23]

Bildets følelsesmessige appell virker ekstra sterkt på grunn av kontrasten mellom forventningen og sårbarheten barna utstråler og krigssituasjonen på hjemstedet.

Eksempel nummer tre er hentet fra Cappelens norgeshistorieverk *Norges historie* fra 1979 (figur 6). Her er bildet av barnetoget ett av to bilder på et opp-

Figur 7: Aftenposten 15. mai 2020.

slag som omhandler militær strategi under kampen om Narvik.[24] Motivene omhandler kvinner og barn i Narvikområdet og har ingen direkte tilknytning til teksten. Sammen med bildetekstene forteller fotografiene en parallell historie om sivilbefolkningens situasjon under kampene. Bildene supplerer den militære historien som formidles i brødteksten.

Bildeteksten til barnetoget innledes med en viss patos som viser til Nordahl Griegs dikt «I dag står flaggstangen naken». Grieg skrev diktet under felttoget og framførte det på nasjonaldagen i 1940 via NRKs radiostasjon i Tromsø, den eneste radiostasjonen som fortsatt var fri.[25] Det er noe innforstått med referansen. Den nakne flaggstangen på Eidsvoll forutsettes kjent som symbol som ikke trenger ytterligere forklaring over 50 år senere.

Bildet er beskåret slik at det framstår som et høydebilde. Betrakteren kommer derved tettere på barna, men samtidig mister man noe av virkningen av den lille trossige gruppen alene i landskapet. Gruppen kan her tenkes å være del av et større tog, og det kan til og med være tilskuere rett utenfor bildekanten som betrakteren ikke ser.

Bildeteksten viser at man kjenner til omstendighetene rundt barnetoget: «Kari Berggrav tok dette bildet i Å i Lavangen, like bak Narvik-fronten.»

Bildet av barnetoget ble senest brukt i en artikkel i *Aftenposten* 15. mai 2020 (figur 7).[26] Artikkelen med overskriften «Bare en krig og smitte har stanset barnetoget 17. mai» omhandler nasjonaldager gjennom tidene sett på bakgrunn av at barnetoget det året (og det neste) som kjent ble avlyst på grunn av koronapandemien. Tre av de fire bildene som illustrerer artikkelen, viser barnetog under krigen. To av bildene er av nordmenn i landflyktighet som går i tog på nasjonaldagen i USA og på Island, og det tredje er av barnetoget i Å. Det fjerde bildet viser at nasjonaldagen ikke feires i hovedstaden i 1941.

WHILE THE fighting was in Molde, Miss Berggrav was ordered by the Norwegian High Command to move into the front lines as official photographer. Above, a Molde church flames as a Nazi target. When bombed out of their houses, the dauntless Norwegians pinned on wrecked doorways, the red, white, and blue flag of Norway.

[25]

Figur 8: Minicam Photography, 1943.

I artikkelen er bildet av barnetoget i Å brukt med feil opplysninger om tid og sted i bildeteksten hvor det står at «Tyske myndigheter la ned forbud mot å feire 17. mai under annen verdenskrig. Likevel valgte mange å trosse forbudet, som her i Langevåg på Sunnmøre 17. mai 1941.» NTB oppga opplysninger om feil bilde til journalisten.[27]

Selv om opplysningene var feil, var bildet ment å skulle symbolisere tross og motstand i tillegg til selve hendelsen. I bildeteksten blir motstanden mot forbudet fra tyske myndigheter tillagt flere enn de få barna i det lille toget som er fotografert. Bildet blir derved brukt som et symbolbilde på de manges motstand mot den tyske okkupasjonsmakten. Slik blir den felles nasjonale fortellingen bekreftet og gjentatt.

I artikkelen intervjues historiker Morten Nordhagen Ottosen som hevder at barnetog var ment å være et samlende nasjonalt symbol, men at 17. maitogene i mellomkrigstiden ofte var preget av politiske skiller og markeringer. Som en konsekvens av det: «begynte 17. mai nesten å miste betydning som en nasjonalt samlende dag».[28] Til tross for at barnetog som et samlende nasjonalt symbol var berørt av skarpe politiske konflikter før andre verdenskrig, skjer det en endring under krigen når verdiene det symboliserer blir truet og satt under press av en ytre fiende.

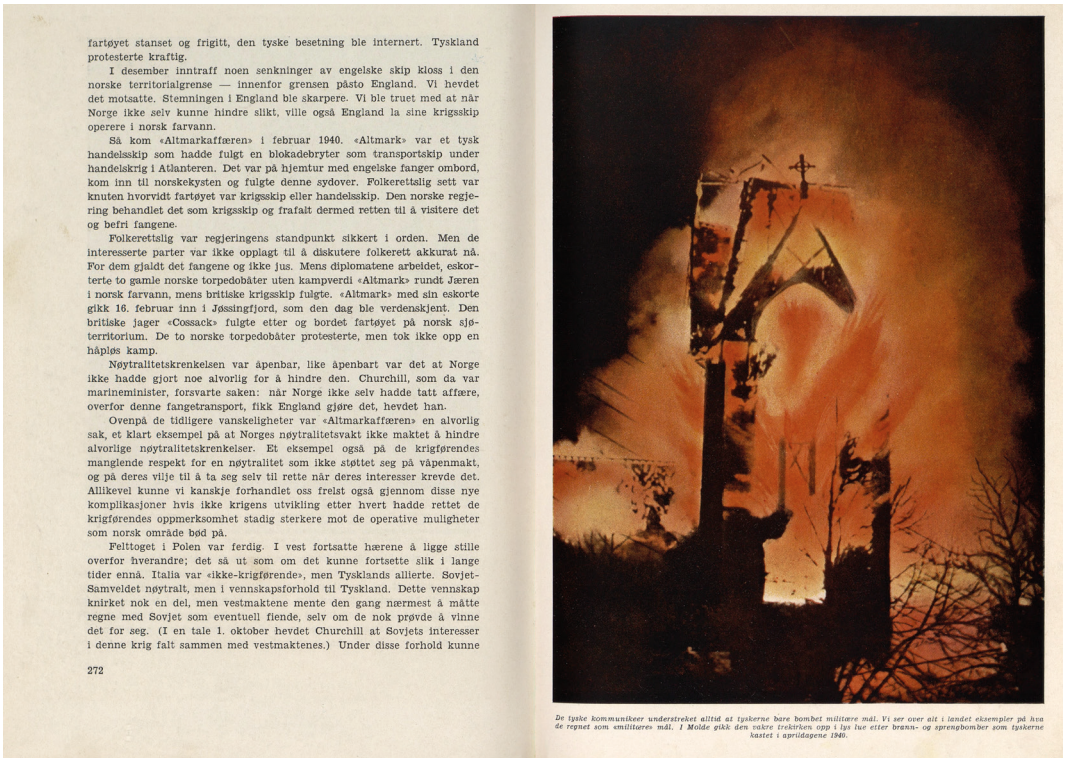
Molde kirke i brann

Der bildet av barnetoget blir brukt til å skape og befeste en positiv framstilling av et nasjonalt fellesskap og en heltehistorie, er fotografiet av Molde kirke i brann brukt for å skape et nasjonalt fellesskap rundt en negativ framstilling av en felles fiende. Bilder med en slik appell er, ifølge Kjeldsen, en undergruppe av den visuelle epideiktiske retorikken.[29] En undergruppe som kommer med epideiktisk, det vil si en påpekende, kritikk av noe som er klanderverdig eller uønsket, som for eksempel krig. Alle eksemplene under viser, i større eller mindre grad, en slik bruk av bildet av Molde kirke.

Akkurat denne versjonen i serien med bilder Berggrav tok av hendelsen, er brukt i flere sammenhenger under og etter krigen, og da som oftest uten andre opplysninger i bildeteksten enn «Molde kirke i brann». Ingen kreditering av fotografen, datering, eller opplysninger som setter bildet inn i en sammenheng. Her følger noen eksempler hvor bildet er brukt med mer omfattende bildetekster.

I en reportasje som Kari Berggrav skrev for det amerikanske fototidsskriftet *Minicam Photography* i 1943, er bildet brukt på en helside med en fyldig bildetekst (figur 8).[30] Bildeteksten omhandler Berggravs karriere som akkreditert fotograf i frontlinjen og nordmennenes fryktløse motstandskamp. Det står også at Molde kirke, som var nazistenes mål, gikk opp i flammer.

Selv om bildet av Molde kirke brukes til å fortelle om nordmennenes mentale styrke mot fienden, refereres det i bildeteksten til et annet fotografi av Berggrav som illustrasjon på nordmennenes mot. Et fotografi som *ikke* er brukt i reportasjen: «When bombed out of their houses, the dauntless Norwegians pinned on wrecked doorways, the red, white, and blue



fartøyet stanset og frigitt, den tyske besetning ble internert. Tyskland protesterte kraftig.

I desember inntraff noen senkninger av engelske skip kloss i den norske territorialgrense — innenfor grensen påsto England. Vi hevdet det motsatte. Stemningen i England ble skarpere. Vi ble truet med at når Norge ikke selv kunne hindre slikt, ville også England la sine krigsskip operere i norsk farvann.

Så kom «Altmarkaffæren» i februar 1940. «Altmark» var et tysk handelsskip som hadde fulgt en blokadebryter som transportskip under handelskrig i Atlanteren. Det var på hjemtur med engelske fanger ombord, kom inn til norskekysten og fulgte denne sydover. Folkerettslig sett var knuten hvorvidt fartøyet var krigsskip eller handelsskip. Den norske regjering behandlet det som krigsskip og frafalt dermed retten til å visitere det og befri fangene.

Folkerettslig var regjeringens standpunkt sikkert i orden. Men de interesserte parter var ikke opplagt til å diskutere folkerett akkurat nå. For dem gjaldt det fangene og ikke jus. Mens diplomatene arbeidet, eskorterte to gamle norske torpedobåter uten kampverdi «Altmark» rundt Jæren i norsk farvann, mens britiske krigsskip fulgte. «Altmark» med sin eskorte gikk 16. februar inn i Jøssingfjord, som den dag ble verdenskjent. Den britiske jager «Cossack» fulgte etter og bordet fartøyet på norsk sjøterritorium. De to norske torpedobåter protesterte, men tok ikke opp en håpløs kamp.

Nøytralitetskrenkelsen var åpenbar, like åpenbart var det at Norge ikke hadde gjort noe alvorlig for å hindre den. Churchill, som da var marineminister, forsvarte saken: når Norge ikke selv hadde tatt affære, overfor denne fangetransport, fikk England gjøre det, hevdet han.

Ovenpå de tidligere vanskeligheter var «Altmarkaffæren» en alvorlig sak, et klart eksempel på at Norges nøytralitetsvakt ikke maktet å hindre alvorlige nøytralitetskrenkelser. Et eksempel også på de krigførendes manglende respekt for en nøytralitet som ikke støttet seg på våpenmakt, og på deres vilje til å ta seg selv til rette når deres interesser krevde det. Allikevel kunne vi kanskje forhandlet oss frelst også gjennom disse nye komplikasjoner hvis ikke krigens utvikling etter hvert hadde rettet de krigførendes oppmerksomhet stadig sterkere mot de operative muligheter som norsk område bød på.

Felttoget i Polen var ferdig. I vest fortsatte hærene å ligge stille overfor hverandre; det så ut som om det kunne fortsette slik i lange tider ennå. Italia var «ikke-krigførende», men Tysklands allierte. Sovjet-Samveldet nøytralt, men i vennskapsforhold til Tyskland. Dette vennskap knirket nok en del, men vestmaktene mente den gang nærmest å måtte regne med Sovjet som eventuell fiende, selv om de nok prøvde å vinne det for seg. (I en tale 1. oktober hevdet Churchill at Sovjets interesser i denne krig falt sammen med vestmaktenes.) Under disse forhold kunne

272

De tyske kommunikeer understreket alltid at tyskerne bare bombet militære mål. Vi ser over alt i landet eksempler på hva de regnet som militære mål. I Molde gikk den vakre trekirken opp i lys lue etter brann- og sprengbomber som tyskerne kastet i aprildagene 1940.

Figur 9: Krigens dagbok: annen verdenskrig i tekst og billeder. Bind 1.

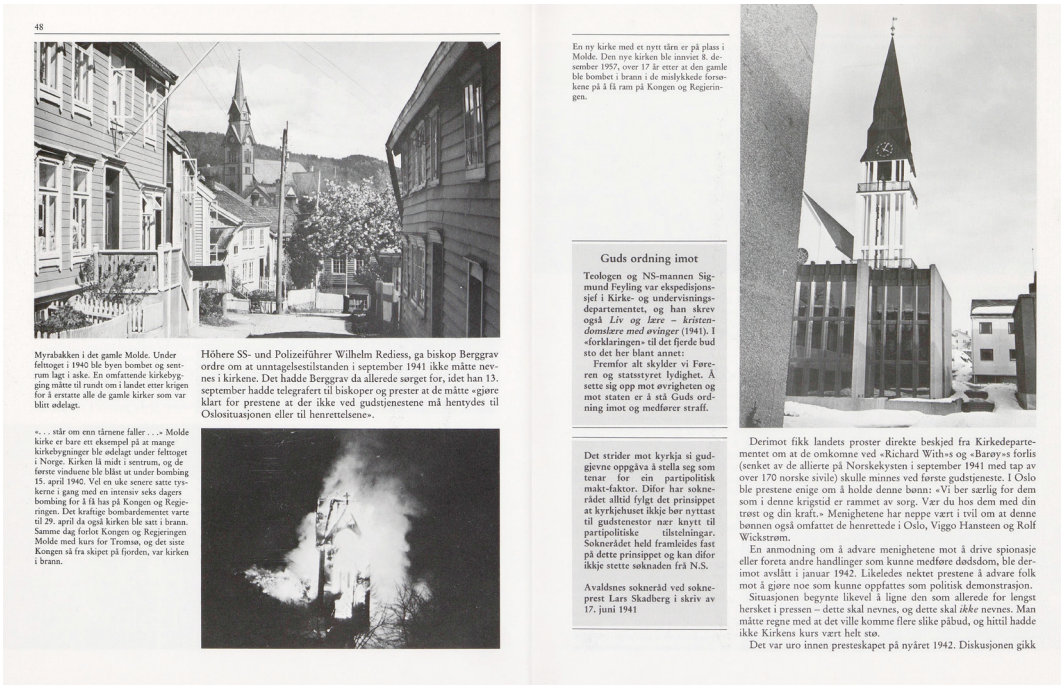
flag of Norway.» Berggrav tok en serie bilder av det bombede skolehuset i Bjerkvik og på ett av dem er det norske flagget heist inne i ruinene.

Hovedteksten i reportasjen er skrevet av Berggrav, men bildeteksten er skrevet om henne i tredje person. Det er en alliert som bruker det norske flagget som symbol på nordmennenes motstand mot nazistene, som er en felles fiende. Tilsvarende blir Molde kirke som brenner et symbol på klanderverdige handlinger fra den felles fienden. Fiendens angrep blir satt opp mot nasjonens motstand: Etter fiendens bombing fortsetter de å heise nasjonalflagget i ruinene av sine bolighus.

General Otto Ruge gir klart uttrykk for sine synspunkter på fiendens krigføring i bildeteksten som følger bildet av Molde kirke i hans firebindsverk om krigen som kom ut i 1946: «De tyske kommunikeer understreket alltid at tyskerne bare bombet militære mål. Vi ser over alt i landet eksempler på hva de regnet som «militære mål». I Molde gikk den vakre trekirken opp i lys lue etter brann- og sprengbomber som tyskerne kastet i aprildagene 1940.» [31] Ruge skriver i forordet at dagboknotatene verket er basert på, gjenskaper handlingsrommet de hadde under krigen, og at man i ettertid skal vurdere hva som skjedde i krigsårene ut fra dette handlingsrommet.[32]

Ruges synspunkter i bildeteksten forankrer bildet av kirken i brann som et samlende symbol mot en felles fiende ved å vise fiendens ødeleggende handling. For å forsterke et i utgangspunktet dramatisk bilde av ødeleggelse, er flammehavet på sort-hvitt-bildet kolorert i kraftige nyanser av oransje i førsteutgaven av verket (figur 9).

Det siste eksemplet er fra Aschehoug Forlags åttebindsverk *Norge i krig* fra 1986 (figur 10).[33] Bildeteksten innleder med en strofe fra N. F. S. Grundtvigs salme *Kirken den er et gammelt hus* fra 1837, som «står om enn tårnene faller».[34] Slik referansen til Griegs dikt forutsettes kjent i Cappelens norgeshistorieverk, er



Figur 10: Norge i krig. Bind 4. Holdningskamp.

også referansen til Grundtvigs salme innforstått: Salmen forutsettes kjent som en del av en felles nasjonal kulturarv uten nærmere forklaring.

I bildeteksten står det at Molde kirke bare er ett eksempel på de mange kirkebygningene som ble ødelagt under felttoget. Det står ikke hvem som ødela dem. Alle de tre bildene som er brukt i oppslaget omhandler Molde kirke: fra før brannen, i brann og av den nye kirken som ble reist etter krigen. Historien om kirken fortelles gjennom bildene og bildetekstene og er ikke en direkte illustrering av brødteksten som omhandler kirkens motstandskamp i et okkupert Norge. Bildene og bildeteksten utvider derigjennom teksten og blir en egen fortelling i fortellingen.

Siste setning i bildeteksten kobler kongen og kirken som nasjonens felles symboler på det frie Norge, og sammen danner de en enhet mot en felles fiende: «Samme dag forlot Kongen og Regjeringen Molde med kurs for Tromsø, og det siste Kongen så fra skipet på fjorden, var kirken i brann.»[35]

Et nasjonalt «vi»

I den patriotiske retorikken i bruken av begge bildene etter krigen er *alle* nordmenn inkludert som aktører i en aktiv motstandskamp mot en felles fiende, som var tyskerne som gruppe. Det er vinnernes retorikk, de som var på rett side under krigen.

I all epideiktisk retorikk er den grunnleggende strategien en fellesskapsstrategi. Det innebærer at retorikken fungerer samlende, den forsøker å skape et felles «vi». Når det først er skapt et sterkt felles «vi», styrkes det i en opposisjon til et «dem».[36] Historiker Synne Corell hevder at: «Nasjonale kollektive identiteter er blitt skapt ved å ekskludere noen individer og grupper fra det nasjonale historiske fellesskapet.»[37]

I *Norsk Tidend* er det et uttalt «vi» som er grundig krenket av en okkupasjonsmakt som ikke omtales ved nasjonalitet eller som nazister, men som «bødler», «forbrytere» og «overfallsmenn». Hos Otto Ruge er det også et uttalt «vi» mot en fiende som omtales ved deres nasjonalitet, tyskerne.

I de andre, senere eksemplene med bildet av barnetoget, er «vi-et» implisitt.[38] «Vi-et» i okkupasjonshistorien er her etablert og trenger ikke ytterligere forklaring. Spesielt i *Aktuell* og *Aftenposten* brukes bildet av barnetoget som en form for patriotisk retorikk som støtter opp om, bekrefter og gjentar en særlig forestilling om nordmenn og det norske som om motstandskamp skulle vært en egenskap felles for nasjonen Norge.

Historien om andre verdenskrig har bidratt til nordmenns selvforståelse i årene etter krigen. Hva og hvordan historien formidles til den opplyste allmenhet er derfor av betydning fordi tekstene og bildene refereres til i andre sammenhenger og skaper på den måten konsensus om hva som er viktig og riktig.[39]

Noen i samfunnet har makt til å definere de store nasjonale fortellingene, men forfatteren Susan Sontag avviser kollektiv hukommelse som begrep. Hun hevder at det i samfunnet foregår en kollektiv *fastsettelse* av hva som er viktig, riktig og hvilke bilder som skal brukes for å fortelle den historien.[40] Slik kommer barnas opplevde krigsopplevelse i bakgrunnen, eller rettere sagt er den ikke med, når bildet av barnetoget brukes som symbol på hele nasjonens motstandskamp.

Historiske bilder som har vandret gjennom tidene, blir ofte brukt i sammenhenger langt unna sin opprinnelse. Medieviteren Øyvind Vågnes bruker begrepet «traveling images» for å beskrive hvordan noen bilder opptrer og blir sitert i stadig nye sammenhenger som kontinuerlig tilfører dem mening, innhold og betydning.[41]

Når det gjelder bildet av barnetoget tar både *Aktuell*, *Cappelens norgeshistorie* og *Aftenposten* hendelsen tilbake til hvor og når det skjedde (selv om Aftenposten oppgir feil sted og årstall, så var det intensjonen). Hverken i NTBs eller Riksarkivets bildebaser er stedsnavnet oppgitt, men kun opplyst at barna var på en gård i Nord-Norge. Hvis man ønsker å ta bildet tilbake til der det skjedde, til opprinnelsen, krever det forskning i arkivene. Det åpner for en retorisk bruk av bildene som er løsrevet fra opprinnelsen.

Avslutning

Fotografens og Informasjonskontorets ønske med bildene var at de skulle brukes som propaganda for Norges sak overfor de allierte, bidra til kampvilje for de norske verdiene, vise fiendens barbariske krigføring og i tillegg dokumentere krigen for ettertiden. I de over 80 årene bildene har vandret blir de, og da spesielt bildet av barnetoget, brukt mer løsrevet fra hendelsen som er fotografert og mer som symbolbilder. Etterkrigspropagandaen handler først og fremst om nasjonens fortelling om okkupasjonsårene, ikke om enkeltsteder og -mennesker.

Symbolikken, utover de åpenbare symbolene som nasjonalflagg, barnetog og kors, tillegges, eller leses inn i bildene. Den ligger ikke som skjulte meningslag eller tegn som skal avdekkes i fotografiene. Hvilken mening eller symbolikk som leses inn er avhengig av kulturell bakgrunn, verdisett, normer, kunnskap og hva man ønsker å bruke bildene til.

Muligheten for å tillegge symbolikk og mening som går utover hendelsen, ligger i bildenes retorikk og estetikk, at de er billedmessig gode. Den visuelle og estetiske styrken i begge bildene er at de uttrykker følelser, holdninger og verdier som deles av betrakterne.[42] Bildene appellerer direkte til målgruppen gjennom hyllest (barnetoget), eller avstandstagen (Molde kirke som brenner).

Det er en tidløshet ved bildene, noe Kjeldsen hevder er typisk for den epideiktiske fastholdelse av ukontroversielle, allmenne og generelle verdier.[43] Verdier som i hvert fall målgruppen kan enes om: Frihet, demokrati, selvråderett, samhold og ytringsfrihet i bildet av barnetoget, og felleskap om kulturarv og verdier i tillegg til samhold mot en felles fiende i bildet av Molde kirke som brenner.

Fotografienes ikoniske kraft ligger i denne tidløse retorikken, og det er den som gjør dem velegnet som «traveling images». Vi har sett hvordan Berggravs fotografier brukes til å formidle mange nyanser av okkupasjonshistorien, framstillinger som må forstås på bakgrunn av de kontekstuelle behovene i de ulike fasene de er publisert i, fra 1944 til 2020.

Noter

1 Sherman & Lautman 1943: 30-31, 80-81
2 Berggrav 1943: 26
3 Larsson 1971: 16-18
4 Sommerfelt 1948: 69
5 RA/PA-0949/F/L0003, NTB arkiv, Riksarkivet: Forslag til budsjett for Den Norske Regjerings Informasjonskontor. 1. juli - 31. desember 1941. Side 1. Signert Johan Nygaardsvold og Tor Gjesdal
6 RA/PA-0949/F/L0003, NTB arkiv, Riksarkivet: Forslag til budsjett for Den Norske Regjerings Informasjonskontor. 1. juli - 31. desember 1941. Side 3. Signert Johan Nygaardsvold og Tor Gjesdal
7 RA/PA-0949/F/L0003, NTB arkiv, Riksarkivet: Informasjonskontorets virksomhet. Merknader i samband med budsjettforslaget for termin 1. juli 1942 – 31. des. 1942. side 1. Signert Nils Hjelmveit og Tor Gjesdal. London 22. mai 1942
8 Begrepet propaganda fikk negative assosiasjoner først etter andre verdenskrig. Propaganda ble da forbundet med Nazi-Tyskland og propagandaminister Joseph Goebbels: https://snl.no/propaganda
9 RA/S-2057/2/D/Da/L0013. Regjeringens informasjonskontor London, Riksarkivet
10 Kjeldsen 2019: 285
11 Kjeldsen 2019: 275
12 Tekster som forsterker står i en komplementær relasjon til bildet og er, i følge Barthes, mer sjeldent brukt når det gjelder fotografier. Barthes 1994:27-28
13 Jeg vil ikke gå inn på betrakteren i denne sammenhengen.
14 Fotograf har ikke vært oppgitt inntil nylig da jeg opplyste NTB om historien bak bildene.
15 Engebretsen 2013: 65-99
16 Norsk Tidend ble utgitt i London fra 30. august 1940 til 23. mai 1945, og etter hvert distribuert til i alt 76 land. Før opprettelsen av Informasjonskontoret, ble avisen utgitt av Utenriksdepartementets pressekontor (Sommerfelt 1948: 78-80)
17 Kjeldsen 2000: 18
18 Flisen (u.å.): 1
19 Hunstad 1960: 22-23
20 Kjeldsen 2000: 28-29
21 Hariman & Lucaites 2007: 27
22 Kjeldsen 2019: 286-287
23 Hariman & Lucaites 2007: 35
24 Bull 1979: 353. Bilderedaksjon, bildetekster og layout Anders Røhr.
25 Gørvell 2019
26 Henriksen, 2020: 32-33
27 B. Keilen, personlig kommunikasjon, 20. mai 2020
28 Henriksen 2020: 32
29 Kjeldsen 2000: 29
30 Berggrav 1943: 25
31 Ruge 1946: 273
32 Ruge 1946: 5
33 Nøkleby 1986: 48
34 Ibid.
35 Ibid.
36 Kjeldsen 2000: 27
37 Corell 2010: 26
38 Bortsett fra Cappelens norgeshistorie som bruker bildet til å fortelle en litt annen historie.
39 Corell 2010: 14
40 Sontag 2004: 76
41 Vågnes 2011
42 Kjeldsen 2000: 30
43 Kjeldsen 2000: 28

Litteratur

Barthes, R. (1994). *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag.

Berggrav, K. (1943). Bedlam Unlimited. I *Minicam Photography*, vol. 8 (nr. 2), s. 24-29, 85.

Bull, E. (1979). Norges historie. Bd. 13. *Klassekamp og fellesskap: 1920-1945*. Oslo: J. W. Cappelens forlag.

Corell, S. (2010). *Krigens ettertid: Okkupasjons-historien i norske historiebøker*. Oslo: Spartacus forlag/Scandinavian Academic Press.

Engebretsen, M. (2013). *Visuelle samtaler: Anvendelse av fotografi og grafikk i nye digitale kontekster*. Bergen: Fagbokforlaget/Landslaget for norskundervisning.

Flisen, T. (u.å.) upublisert materiale om Aktuell 1945-51.

Gørvell K. (2019, 19. mai). Dikt til 17. mai: «I dag står flaggstangen naken» av Nordahl Grieg. Hentet fra: https://www.boktips.no/dikt/norske-dikt/i-dag-star-flaggstangen-naken-nordahl-grieg/

Hariman, R. & Lucaites, J. H. (2011). *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Henriksen, A. (2020, 15. mai). Bare en krig og smitte har stanset barnetoget 17. mai. *Aftenposten*, s. 33.

Hundstad, K. (1960). Historisk bilde 20 år etter. I *Aktuell*, vol. 16 (nr. 24), s. 22-23.

Kjeldsen, J. E. (2000). Visuel politisk epideiktik. I *Rhetorica Scandinavica* (nr. 14), s. 18-31.

Kjeldsen, J. E. (2019). *Retorikk i vår tid*. Oslo: Spartacus forlag/Scandinavian Academic Press.

Larsson, L.-O. (1971). *Metoder i konstvetenskapen*. Stockholm: AWE/Gebers.
Nielsen, S. (1944). Med lov skal land bygges. *Norsk Tidend*, 5. årg. (nr. 40) (376), s. 1.
Nøkleby, B. (1986). Norge i krig. Bd. 4. *Holdningskamp*. Oslo: Aschehoug forlag.
Riksarkivet, NTB-arkiv. RA/PA-0949/F/L0003. Forslag til budsjett for Den Norske Regjerings Informasjonskontor. 1. juli - 31. desember 1941.
Riksarkivet, Regjeringens informasjonskontor London. RA/S-2057/2/D/Da/L0013. Komiteens innstilling. 5. april 1944.
Ruge, O. (1946). *Krigens dagbok: annen verdenskrig i tekst og billeder*. Bd. 1. Oslo: Halvorsen & Larsens forlag.
Sherman, A. & Lautman, R. (1943). Norway's Camera Girl. I *Popular Photography*, vol. 12 (nr. 6), 30-31, 80-81
Sommerfelt, A. (1948). I kamp for vår ære. I S. Steen (red.), *Norges krig 1940 - 1945*, s. 69-131. Oslo: Gyldendal.
Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books.
Vågnes, Ø. (2011). *Zaprudered: The Kennedy Assassination Film in Visual Culture*. Austin, TX: University of Texas Press.
Westrheim, S. (1997). *Ved Åelva i Lavangen: vann gir grøde - livet former landskapet*. Lavangen kommune.

Figur 1: Jørgen Grinde i klassisk fotografpositur, Gazastripen, våren 1957. ubb-jg-n-0313-03, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

Fagfellevurdert

God informasjon

Jørgen Grindes fotografier fra Midtøsten 1956-59

Sammendrag: *Jørgen Grinde var en norsk fotograf i FNs tjeneste fra 1946-1973. Denne artikkelen tar for seg hans fotografier tatt i Midtøsten 1956–59, og plasserer disse i en historisk kontekst bestående av FNs informasjons- og offentlighetsarbeid, og etterkrigstidens fotohistorie. Grindes arkiv ble nylig gjenoppdaget ved Billedsamlingen/Universitetsbiblioteket i Bergen, og publisert online med konkret historisk informasjon som tid, sted og hendelse. I denne artikkelen fokuseres det på mekanismene bak FNs billedbruk på 50-tallet, med utgangspunkt i spørsmålene: Hva hadde Grinde med seg i bagasjen foruten fotoutstyr, og hvilke idéer, meninger og forestillinger var i spill? Hvordan ble bildene brukt av FN for å nå «the people of the world»?*

Emneord: *FN, fotografi, offentlig informasjon, etterkrigstiden, humanitært fotografi*

Olaf Knarvik
Fotoarkivar/formidler
Billedsamlingen, UiB
olaf.knarvik@uib.no

Fotografen Jørgen Grinde hadde en enorm reiserute foran seg da han dro fra New York til Egypt i slutten av november 1956. Han kom dit i kjølvannet av krigshandlingene under Suezkrisen, reiste til forskjellige plasseringer av FNs nye militære infrastruktur i Egypt og Gaza, dro etter de israelske troppene som trakk seg langsomt tilbake, og besøkte palestinske flyktningleirer i flere land i regionen. Oppdraget var å skaffe billedmateriale til FNs informasjonskampanje rettet mot verdens allmenne befolkning, og dekket operasjoner med navn som UNEF, UNRWA, UNREF, UNSCO, UNTSO og UNHCR.[1] To år senere ble oppdraget gjentatt for å oppdatere billedsamlingen.

Jørgen Grinde var fotograf fra Bergen og jobbet for FNs fotoavdeling «The Photographs and Exhibitions Service» fra 1946-1973. Han ble ansatt som sjef for mørkerommet på FN-hovedkvarteret i New York ved avdelingens opprettelse, og var i all hovedsak stasjonert her i løpet av karrieren sin. Denne artikkelen dreier seg om et unntak, hvor han ble sendt til Midtøsten for å fotografere FNs arbeid på slutten av 1950-tallet. Fotoavdelingen var underlagt informasjonsavdelingen DPI (Department of Public Information), som produserte materiale rettet mot offentligheten. I denne artikkelen presenteres den første fasen, før 1960, som var spesielt preget av interne problemer, og som viser noen av utfordringene som en fotograf på oppdrag for FN måtte ta i betraktning.

Samtidig var FNs bruk av fotografi del av en stilretning på 1940- og 50-tallet: etterkrigstidens humanitære fotografi. Den var påvirket av tidens håp og idealer, med tendenser til utopiske visjoner og bruk av propaganda.[2] Fotografi ble sett på som særlig velegnet, og ble brukt bevisst av FN til dette formålet, spesielt av UNESCO.[3]

Kildematerialet denne artikkelen bygger på, er 8.500 fotografier tatt av Jørgen Grinde i Midtøsten 1956-59, som finnes hos Billedsamlingen ved Universitetsbiblioteket i Bergen.[4] Under arbeidet med materialets konkrete historiske innhold, dannet det seg i tillegg spørsmål om ideologi, bakgrunn og formål: Hva bar Grinde med seg i bagasjen til Midtøsten, foruten fotoutstyr som kamerahus, objektiv, lysmåler og filmruller? Hvilke idéer, meninger og forestillinger var i spill, og hvordan skulle oppdraget utføres og brukes av FN for å nå «the people of the world»?[5] Hva

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Knarvik-IDO.pdf

Figur 2: Norske UNEF-soldater, Port Said, Egypt, desember 1956. ubb-jg-n-0022-12, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

var idéene bak billedbruken til FN på 1950-tallet, og hvordan kom de til syne?

Formålet med spørsmålene er å forstå Grindes billedmateriale ut ifra den historiske, politiske og organisatoriske sammenhengen de ble tatt i, og å plassere fotografiene i en forklarende kontekst. Jørgen Grinde er hittil helt ukjent i hjemlandet Norge og er anonymisert i FNs fotoarkiv. Det er også påfallende få akademiske bidrag som omhandler fotografi i FNs informasjonsavdeling DPI i tiden før 1960. Men det har vært en viss utvikling i de senere årene med nyere tekster om UNESCOs bruk av fotografi, som også berører Grinde og DPI.[6]

Grindes arbeid har både betydning i FN og er en unik del av den norske fotohistorien. Dermed blir det denne artikkelens hovedformål å utforske og formidle et hittil underkommunisert fenomen av etterkrigshistorien.

Fotografen – en internasjonal nordmann

Jørgen Grinde (1915-1991) jobbet som nevnt for fotoavdelingen ved FNs informasjonsdepartement DPI (Department of Public Information) på hovedkvarteret i New York mellom 1946 og 1973. Han var utdannet fotograf fra Bergen med erfaring fra Regjeringens informasjonskontor i London fra 1941-1945, hvor også flere andre kommende FN-informasjonsarbeidere jobbet. Etter krigen var han i NTB i Oslo,[7] før han begynte som sjef for FNs mørkerom høsten 1946. Grinde ble på fotoavdelingen i 27 år. I 1965 avanserte han til å bli avdelingsleder.[8] Hovedarbeidsområdet var på mørkerom og kontor, med relativt lite fotografering i felt. Han har derfor etterlatt seg en beskjeden mengde arkivmateriale utenom det Midtøsten-relaterte. Dette ble bekreftet av Grinde selv i avisintervjuer.[9]

Oppdrag i Midtøsten

Ved to anledninger ble Grinde sendt på lengre og betydningsfulle oppdrag til Midtøsten for å dokumentere FNs aktuelle arbeid i regionen: fra desember 1956 til mai 1957, og igjen i april-mai 1959. På disse reisene skapte han et omfangsrikt billedmateriale som viser mange forskjellige motiv, områder og historiske hendelser. Bildene inneholder dokumentasjon av viktige FN-operasjoner og har blitt en del av FNs fotobibliotek som er i bruk den dag i dag. Reiseruten førte ham på kryss og tvers av Egypt, der United Nations Emergency Forces (UNEF) bygget opp en militær infrastruktur med soldater fra 10 forskjellige land, deriblant Norge.

UNEF var FNs svar på krigen høsten 1956, mellom Egypt på den ene siden og trekløveret Israel, Frankrike og England på den andre, også kalt Suezkrisen. Grinde dro i tillegg til Gaza, Vestbredden, Jordan, Libanon og Syria for å dokumentere FNs arbeid med de palestinske flyktningene som var fordrevet som følge av den arabisk-israelske krigen i 1948. Dette arbeidet var, og er fremdeles administrert av UNRWA. Reisene har resultert i ca. 8.500 fotografier, som er særegne både i Grindes karriere, i FNs billedkatalog, og i fotohistorien.

At han var dedikert til disse oppdragene, tross farer, langvarighet og andre utfordringer, kan leses i et brev til fotoavdelingen sendt fra Wien 25. mai 1959: «[…] it's now getting me down slightly – I'm getting a bit tired, but I'll keep going I guess till I drop».[10]

Samme type dedikasjon til formål og FN-ideologi kan leses i en av Grindes få dokumenterte meningsytringer fra *Bergens Tidende* 7. desember 1971: «her føler vi oss ikke som nasjonalister, men i all beskjedenhet som borgere av et verdenssamfunn». Slike sitater gir inntrykk av en idealist med tro på saken, og disse holdningene gjenspeilte seg i hans praksis: I store deler av sitt arbeidsliv viet han seg til ideologisk informasjonsarbeid. Først som assistent, fotograf og fototekniker for Regjeringens informasjonskontor i London under 2. verdenskrig,[11] og deretter fortsatte han i FN til karrieren var over i 1973.

DPIs mandat

DPI ble opprettet i 1946, og er forløperen til dagens Department of Global Communications (DGC). Informasjonsavdelingen hadde en betydningsfull posisjon helt fra begynnelsen, med en av til sammen åtte visegeneralsekretærer som leder. Den hadde også en relativt høy andel av FNs totale budsjett, på opp mot 10,6 prosent.[12] For å finne den mest grunnleggende informasjonen om DPI må man se på mandatet som ble vedtatt i FNs generalforsamling i en resolusjon den 13. februar 1946.[13] Blant de første retningslinjene om funksjoner og organiseringen av DPI kan vi lese at: «The United Nations cannot achieve the purposes for which it has been created unless the peoples of the world are fully informed of its aims and activities.» Dette hovedformålet ble ofte gjentatt i diskusjoner om DPI i avdelingens første periode, før 1960. Funksjonen var å informere verdens befolkning om FNs aktiviteter og formål, men også å øke oppslutningen om organisasjonen. Massekommunikasjon var skrevet inn i mandatet og følgelig en del av FNs fundament. Dette skulle ifølge mandatet skje på informativt – ikke propagandistisk – vis. Materialet skulle produseres og utarbeides av DPIs stab eller samarbeidspartnere, og formidles verden over gjennom presse, frivillige organisasjoner og andre samarbeidspartnere. Det står også skrevet i mandatet at FN skulle nå spesielt ut til de mindre utviklete delene av verden. Derfor ble et

UNITED NATIONS PHOTOS

Published by United Nations Department of Public Information
Publié par le Département de l'Information de l'Organisation des Nations Unies
Publicado por el Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas

Supplement No. 5

52830 52699 52805 53073

52811 52695 53271 52938

52832 52785 52022 52900

53126 52793

Some twelve countries contributed armed forces or services to the formation of the UN Emergency Force and, again for the first time in history, an international salvage team was formed to clear the Suez Canal.

Douze pays ont contribué des troupes ou apporté leur aide pour établir la Force d'urgence des Nations Unies au Moyen-Orient. La collaboration internationale a permis également de dégager le Canal de Suez, une tâche gigantesque menée à bien par une flotte de renflouement composée d'unités de sept pays.

Unos doce países contribuyeron con fuerzas armadas o servicios a la formación de la Fuerza de Emergencia de las Naciones Unidas, y por primera vez en la historia un grupo internacional fué formado para despejar el Canal de Suez.

Figur 3: Første side av en DPI-publikasjon med Grindes bilder. ubb-jg-d-0095, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

massivt informasjonsnett bygget opp verden over, med formål om utstrakt kontakt med verdenspressen og verdens befolkning. Dette gjaldt ikke minst i de områdene som ennå hadde relativt liten informasjonsflyt. Her ble det opprettet informasjonssentre som fungerte som mini-DPI'er og regionale avdelinger over hele verden. Både omfang og posisjon fortsatte å være viktig, og DPIs informasjonsarbeid har hatt en betydningsfull plass gjennom hele FNs historie.

God propaganda?

I perioden mellom 1946 og 1960 var DPI imidlertid preget av uenigheter om formål, budsjett og usikkerhet.[14] Informasjonsdepartementets arbeid og resultater var under kritisk overvåkning fra første øyeblikk av, fra bl.a. delegater i FN, fotobransjen og kollegaer fra informasjonsbransjen. Det ble nedsatt komitéer, ekspertutvalg og gjort flere undersøkelser, med en samling dokumenter og rapporter som synlig resultat og kilde.

I begynnelsen ble DPI kritisert og evaluert kontinuerlig. Noen gjentagende temaer var det høye budsjettet, propaganda og formidlingsformene, noe som også gjenspeilet politisk-diplomatiske uenigheter mellom medlemslandene. Så forskjellige land som Sovjetunionen og USA måtte enes om arbeidet selv under den kalde krigen, og motstridende blokker bestående av flere land argumenterte mot hverandre når det gjaldt DPI. Kritikken dreide seg om både mandatet og informasjonsarbeidet i praksis, og resultatet, som var kjennetegnende for denne perioden, var en konstant usikkerhet rundt formålet med arbeidet.

I en tidlig akademisk analyse av FNs informasjonsarbeid i 1960 ble det hevdet at motsigelser og paradokser allerede var skrevet inn i mandatet.[15] Å øke kunnskap og oppslutning uten å ty til propaganda, og uten at sistnevnte var nærmere definert i mandatet, var en umulig helgardering som medførte inkonsekvens og et vagt mandat. Andre kritiske røster har hevdet at FN selv ikke innså at man drev med propaganda, og at visse former for propaganda egentlig var nødvendig for å nå frem.[16] En løsning som ble foreslått, var å skille mellom god og ond propaganda. God propaganda skulle være akseptabel i kraft av sin gode natur, i motsetning til eksempelvis Tysklands krigspropaganda før 1945.[17]

Bekymringen for at informasjonsarbeid kunne tolkes som propaganda var til stede allerede i de første formuleringene i mandatet. Denne tematikken forble vanskelig og uavklart, og dermed en permanent belastning som DPI aldri ble kvitt i sin første periode.

Økonomiske dragkamper

En annen hovedtematikk var budsjettet, som ble gjenstand for en motsetningsfylt dragkamp mellom fraksjoner innad i FN. Disse kjempet for en helt ulik ressursbruk, basert på forskjellige oppfatninger av viktigheten til informasjonsarbeidet. England og Sovjetunionen gikk inn for besparelser og innsnevringer.[18] Motparten, med USA i spissen, gikk inn for å legge budsjettene til rette for å følge mandatet om «å informere verdens befolkning», noe som krever store ressurser. Det viste seg at den strenge fraksjonen var inkonsekvent på flere måter, noe som kulminerte i evalueringer og rapporter fra 1958, der den såkalte Expert Committee kom med konkrete anbefalinger for justeringer av DPI. Her ble det foreslått en del tiltak for å justere budsjettet, bl.a. å sikte seg inn mot spesifikke målgrupper som representanter for verdens befolkning. At dette var i strid med FNs grunnmandat og demokratiske verdier var en åpenbar selvmotsigelse, men som medlemmene i Expert Committee ikke gjorde rede for. En annen logisk glipp, som ble påpekt i 1960, var at medlemsstatene som helhet motarbeidet sitt ansvar med å jobbe for en opplyst verdensbefolkning.[19] Man ønsket fremdeles å informere verden, men ikke å betale det det kostet. Dermed fikk DPI et egentlig umulig oppdrag som bestod i å utvide aktiviteten, samtidig som man skulle spare. Alt mens FN kontinuerlig økte i omfang og antall medlemsland, og arbeidsmengden for DPI økte.

DPIs turbulente utvikling i perioden før 1960 kan ha vært med på å legge føringer for FNs visuelle formspråk. Bildene og formidlingen måtte legge seg på en linje som var tilpasset FNs diplomati og de mange øyne som overvåket organisasjonen fra vidt forskjellige interesser og utgangspunkt. Som en konsekvens ble både fotografiene og

February 1949 UNESCO COURIER 5

THESE ARE CHILDREN OF EUROPE

DISMAL SERENADE

Figur 4: Bildet viser UNESCOs formidlingsstil i etterkrigstiden. Reprodusert fra UNESCO Courier, februar 1949. Foto: David Seymour.

presentasjonsformene holdt nært den opprinnelige bruksanvisningen «objective and factual», med en mild type formidling som verktøy.[20]

Etterkrigstidens fotografiske visjoner

Ikke alle aktører i samme felt var like begrenset i sitt arbeid som Grinde og DPI. I tiden etter 1945 fantes informasjonsavdelinger, redaktører og utstillingskuratorer med en felles misjon om humanisme og fred, men med friere tøyler til å uttrykke seg og formidle budskapet til verden, og med et annet syn på bruken av propaganda.

Som nevnt finnes det lite forskning på fotografiene som ble til i regi av DPI. De nærmeste kildene omhandler UNESCO og etterkrigstidens humanitære fotografi som sjanger, samt en internasjonal bølge av fotografiske utstillinger og publikasjoner i samme periode på 1950-tallet.[21]

Disse var del av en stilretning og et billedsyn som fremhevet fotografi som et universelt språk. Universell forståelighet og lesbarhet på tvers av språk- og kulturforskjeller var en av de favoriserte egenskapene, og ble en populær metafor.[22] Dette ble gjenspeilet i formidlingen, bl.a. i store utstillinger som «Photokina 1956»[23] og «The Family of Man», med utvetydige blandinger av ideelle visjoner og fotografi.

Utopiske konstruksjoner

UNESCO, FNs organisasjon for utdanning, vitenskap, kultur og kommunikasjon, var en sentral bidragsyter i denne utviklingen. UNESCO arrangerte sommeren 1955 en konferanse om fotografiets rolle i samfunn, utdanning og informasjon, som inneholdt tydelige henvisninger til mediets egenskaper. Særlig kulturuavhengighet og universell forståelse, bildets fortrinn fremfor ord, samt det kommunikative potensialet til nesten tekstløse billedpresentasjoner ble fremhevet.[24]

Foto- og kulturhistoriker Tom Allbeson diskuterer konseptet om fotografi som universelt språk i en analyse av UNESCOs forhold til fotografi.[25] Han beskriver dette som en etterkrigskonstruksjon av UNESCO, og viser hvordan politisk vilje og nyere massekommunikasjonsteknologi ble benyttet for å formidle FNs fredsoppdrag til offentligheten. Analysen til Allbeson intenderer å vise at UNESCOs bruk av fotografi handler mer om organisasjonens egen utopiske visjon om universelle verdier, enn om et universelt språk i seg selv.[26] Dette medfører at fotografibruken var ladet med UNESCOs intensjoner, og langt fra nøytral og faktabasert.

Rivalene UNESCO og DPI

Også kunsthistoriker C.C. Marsh diskuterer UNESCOs bruk av fotografi på 1950-tallet, slik den ble anvendt i et samarbeid med det franske tidsskriftet *Photo-Monde* i to publikasjoner.[27] Her fokuseres det på foto-essayet som middel, som setter sammen mange forskjellige fotografier i en ideologisk kontekst, slik mange av utstillingene på samme tid gjorde. Marsh gir innblikk i UNESCOs syn på fotografi og propaganda, og ser dette i lys av UNESCOs rolle i FN. Denne artikkelen er særdeles interessant, da den inneholder noen av de få omtalene av fotobruken til DPI. Forfatteren konkluderer med at UNESCOs avdeling for massekommunikasjon, DMC (Department of Mass Communication), hadde en mer fremtredende rolle og oppførte seg som en langt mer aktiv part enn DPI gjorde. I tillegg var UNESCO fra begynnelsen av mye mer villig enn DPI til å bruke sterke virkemidler. Et annet poeng som ble fremhevet, var at DPI ikke evnet å produsere nok bilder til samarbeidspartnere som *Photo-Monde*, slik at UNESCO måtte komme til unnsetning: «UNESCO was prepared to distribute more photographs of the whole UN family».[28]

UNESCO lå ifølge Marsh foran i arbeidet med å reklamere for fred i form og i omfang, både på grunn av deres vilje til å nærme seg propagandistiske bilder kamuflert som kunst, og deres aktive bruk av populære media som fototidsskrifter.[29] Om dette uttrykte et nederlag for DPI eller om det var en tilsiktet rollefordeling fra moderorganisasjonen FN, er uvisst. Men at det var en rivalisering mellom de to informasjonsavdelingene DPI og DMC, understrekes av John Grierson's (DMCs første leder) uttalelse om at FNs avdelinger «were boring the world to death»[30]. Det var flere som mente dette, noe som ble tydelig i et unikt blikk på innsiden av fotoavdelingen til DPI i en artikkel i bladet *Popular Photography* fra juni 1947. Her

Figur 5: Utstillingsbilde fra «The Family of Man» i 1955. © 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

ble det skrevet at fotografene måtte «do something more deeply human, more monumental, more dramatic than just delegates coming and going».[31] Dette fremstår som et krav om mindre nøktern og kjedelig fotografering.

I praksis kan dette forstås som om DPI per definisjon hadde en langt mer begrenset rolle enn UNESCO når det gjelder formidling. DPI var tett knyttet opp mot formidlingen av FN som organisasjon, mens UNESCO var mer fri i sin oppgave, og kunne arbeide med å fremme fred ut fra mer kreative metoder. UNESCO kunne tolke og forme budskapet etter behov og anledning, mens DPI var bundet til gjengivelse av informasjon og aktuelle hendelser, og forpliktet til formuleringer som «factual and objective». Begge bidro likevel til å utvikle genren som er blitt kalt «etterkrigstidens humanitære fotografi».

Disse FN-avdelingenes forskjeller må i den store sammenheng ses på som interne uoverensstemmelser. UNESCO og DPI var overordnet sett del av samme oppdrag, og budskapet bar på de samme grunnleggende holdningene, som har blitt beskrevet både som god propaganda og som en konstruert utopi. Denne konstruksjonen var under sterk kritikk allerede i sin samtid.

Spesielt utstillingen «The Family of Man» og forestillingen om et universelt språk har blitt kritisert for å ekskludere mangfold blant fotografer, kulturer og billedmotiv. Kritikken gikk ut på at bildenes egenart og kontekst ble valgt bort gjennom beskjæring og eliminering av billedtekster,[32] og at både «The Family of Man» og «Universal language»-bevegelsen egentlig var talerør for en politisert kampanje som ivret for et homogent verdenssyn gjennom det gode budskap om en bedre verden.

Både FN, UNESCO og arrangørene av «The Family of Man» har blitt beskyldt for dominans og kulturell maktutøvelse, vest-sentrerthet og naivitet, mens

Figur 6: UNEF, Gazastripen, våren 1957. ubb-jg-n-0301-03, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

alternative retninger med andre fotografiske tanker ble skjøvet til sides og ekskludert i fotohistorien.[33]

Bildene – Flagg, soldater og flyktninger

Motivsirkelen i billedmaterialet etter Jørgen Grinde kretser tett om aktivitetene til FN og skildring av de tilknyttede stedene. Bildene FN har gitt en permanent plass i arkiv og fotobibliotek bekrefter dette. Motivene beveger seg ikke utenfor FN-området, hverken innholdsmessig, geografisk eller symbolsk. Virkemidlene er forholdsvis neddempet, men symbolsk ladet, som for eksempel i gjengivelsen av det velkjente vaiende FN-flagget.

Tross relativt mild symbolbruk var slike bilder viktig av flere grunner. FN hadde behov for å vise verden handlekraft og resultater.[34] Fredsbevarende arbeid var i så henseende et godt eksempel, og spesielt UNEF var viktig, i og med at innsatsen bidro til å stabilisere den betente situasjonen i Midtøsten i en del år. Flagget var et viktig offentlig symbol, og for FN var det viktig å vise dets fysiske plassering. Dette motivet, samt de figurlige bokstavene «UN», som står skrevet på biler, fly og bygninger, er hyppig brukt av Grinde, og finnes avbildet på en sjettedel av alle filmrullene han tok. Flagget har med god hjelp av fotografiet blitt etablert som et universelt symbol, noe som blir tydelig i retrospekt: FN-flagget er blitt et verdensomspennende tegn for organisasjonen FN og dens arbeid.[35]

Unge menn

En annen stor motivgruppe i Grindes billedsamling fra Midtøsten er fremstillinger av soldater. Dette er ikke overraskende, i og med at de som arbeidet ved UNEF i all hovedsak var soldater. Grindes oppdrag var å formidle bilder av soldater i forskjellige situasjoner, blant annet for å appellere til unge menn verden over om å slutte seg til det fredsbevarende arbeidet.

Figur 7: Hårstell i Sinai-ørkenen, januar 1957. ubb-jg-k-0099, utsnitt av kontaktkopi. Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

Soldatene hadde i tillegg et hjemmepublikum som fulgte med på dem. Dermed fungerte bildene godt som en mulighet for kontakt med et verdensomspennende publikum.[36]

Den praktiske verdien av slike bilder kan således ha vært meget stor. Bilder av soldater i harmløse, hjemlige situasjoner og svært hverdagslige motiv: soldater som lager mat, går i gudstjeneste, trener, barberer seg, lager badstue, setter opp telt, reparerer jeepen m.m. kunne ha en motiverende effekt. Slike leir-motiv kunne nærmest vært reklamebilder for en folkehøyskole, med en jovial stemning av fellesskap, og mer fred enn fare. De kan oppfattes som salgsbilder for FN mot verdens unge, mannlige befolkning og deres omgivelser.

Selv om bildene viser soldater i felt og deres privatliv, er de fotografiske virkemidlene altså relativt milde. Grinde holdt noen meters avstand, muligens på grunn av den utstrakte bruken av normaloptikk på kameraet, som ikke tillater ekstreme nærbilder eller vidvinkelaktig forvrengning. Her holdes det en viss personlig, fysisk og teknologisk distanse, noe som kan ses å være i tråd med Grindes oppdrag og påvirkning av DPIs nøkterne informasjonsmandat. Dette mandatet kan ha ført med seg en distanse til omgivelsene: «UNESCO var mer i kontakt med den allmenne befolkning, mens DPI jobbet ovenfra og nedover, som et byrå for en internasjonal organisasjon, som strever med å forklare seg for folket», som en FN-forsker uttrykte det.[37]

Grindes avstand kan derfor kalles institusjonell, og fulgte med oppdraget. Hans møte med virkeligheten i Midtøsten var ikke personlig, men preget av hans kultur og arbeidsgiverens (FNs) implisitte verdier. Dette medførte nødvendigvis en favorisering av noen motiver til fordel for andre, og en eksklusjon av

Figur 8: UNRWA, Gazastripen, april/mai 1957. ubb-jg-n-0354-10, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

mange muligheter. De utvalgte bildene gjengir en brøkdel av virkelige hendelser, og reflekterer følgelig en minimal mengde med andre observasjoner, opplevelser og minner fra disse.[38]

Flyktninger

En annet hovedmotiv for Grinde var arbeidet med flyktninger, som var ledet av UNRWA – FNs hjelpeorganisasjon for palestinske flyktninger. De fleste av disse bildene viser palestinske flyktninger i forskjellige leirer spredt over flere land i Midtøsten. Motivene viser mennesker i alle aldre, familier og hus, og viser leveforholdene til flyktningene, samt hjelpearbeidet som foregikk rundt dem. Disse bildene kan deles i to hovedkategorier, en positivt ladet og en mer tragisk. Begge har viktige funksjoner i FNs billedkatalog.

I den første kategorien er det mange bilder som viser flyktninger på skole eller i arbeid, som gode resultater av FNs innsats. Vanlige motiver her er arbeid, klasserom og nye hus; visuelle tegn på håpet om et nytt liv. De inneholder dermed viktige ingredienser til FNs billedkatalog, der muligheten til en bedre fremtid framstår som et sterkt symbol og et godt argument for FNs arbeid.

Et mindre optimistisk innhold finnes i motiver fra de palestinske flyktningleirene. Her vises forholdene som flyktningene levde under, med slumpregete leirer, barn som leker i skitne omgivelser, unge jenter med babyer osv. Disse bildene hører til blant de som etterlater sterkest inntrykk. Tatt i betraktning Grindes beherskete stil er det her han i størst grad nærmer seg mer ladete motivtyper av mennesker i lidelse og skildring av håpløshet. Slike bilder både dokumenterer og sjokkerer. Deres funksjon er å vekke empati hos betrakteren, gjerne med økt støtte til FNs arbeid med flyktninger som resultat. Begge kategoriene ble brukt

Figur 9: UNRWA, Dekwaneh, Beirut, Libanon, apr/mai 1959. ubb-jg-k-0560, utsnitt av kontakopi. Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

side om side i informasjonsarbeidet.

Bilder av lidelse har en kunsthistorisk stamtavle og har blitt brukt på store deler av 1900-tallet for å reklamere for humanitært arbeid.[39] Effekten av slike bilder er viktigere enn selve innholdet, dvs. at det er mer nødvendig å innhente hjelp til den humanitære organisasjonen enn til de avbildete individene: «De gjør tjeneste som alibi for en stor del av vår humanisme».[40] Individuelle historier og kontekst ble ikke tatt med i det offisielle utvalget, som hovedsakelig dreide seg om FN-styrte begivenheter.[41]

FN-narrativ

«God informasjon» er denne artikkelens betegnelse på DPIs versjon av etterkrigstidens visuelle fredsarbeid. Tittelen peker mot billedkvaliteten: det er godt fotografisk håndverk, og det er en informativ billedtype. Og den peker mot informasjonsarbeidet som er ladet og grenser mot propaganda, om enn såkalt god propaganda.

Grindes billedmateriale fra Midtøsten viser en stil som er nøktern, med en viss distanse og en solid grundighet. Bredden i motivkretsen er stor, og bruken av symboler og virkemidler er mild, gitt tyngden i det globale fredsoppdraget. At Jørgen Grinde og DPI likevel var underlagt sterke føringer for det offentlige informasjonsarbeidet og dets innhold, blir tydelig når det blir satt i sammenheng med rammebetingelsene og historikken til FNs informasjonsvirksomhet.

Det er ikke mulig å rekonstruere eksakt hvilken immateriell bagasje Grinde hadde med seg til Midtøsten. Men Grindes oppdrag var meget komplekst, noe som

Figur 10: UNEF, Ras El Nagb, Egypt, april/mai 1959. ubb-jg-n-0534-10, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

trolig var med på å prege motivene, gjengivelsen og til slutt utvalget. Jørgen Grinde formidlet en institusjonalisert versjon av «etterkrigstidens humanitære fotografi». Når han fotograferte soldater fra Norge i Sinai-ørkenen, eller palestinske flyktninger i en leir i Libanon etterstrebet han et universelt bildespråk som virkemiddel. Han hadde organisasjonen FN og menneskerettighetene med seg i kofferten og på filmrullene som ble sendt til hovedkvarteret i New York. Disse ble utgangspunkt for formidlingen av historiske begivenheter i Midtøsten til verdens befolkning, sett gjennom perspektivet til FNs offisielle informasjonsmaskineri på 1950-tallet.

Noter

1 UNEF - United Nations Emergency Force ble opprettet etter Suezkrisen i Egypt i 1956. UNRWA - United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East er FNs hjelpeorganisasjon for palestinske flyktninger i Midtøsten, opprettet i 1949. UNREF - The United Nations Refugee Fund ble opprettet i 1954. UNSCO - United Nations Suez Canal Clearance Operations hadde som formål å gjenoppbygge Suezkanalen etter Suezkrisen i 1956.
UNTSO - United Nations Truce Supervision Organization er en FN-organisasjon som ble opprettet i 1948 med hovedkvarter i Jerusalem. UNHCR - Office of the United Nations High Commissioner for Refugees er FNs høykommisjonær for flyktninger.

2 Se Allbeson 2015

3 Marsh 2016

4 481 av disse finnes per juni 2021 i FNs fotoarkiv. Bildene er her publisert under initialene og kombinasjonene JG, GJ, GR, og noen få med hele navnet.

5 Nations 1946: 17
6 Se spesielt Marsh, Allbeson og Tifentale for denne tematikken.
7 Bergens Arbeiderblad, 23.7.1954, s. 2
8 ubb-jg-d-0031, 1966, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen
9 Se Bergens Arbeiderblad 23.7.1954, s. 2, og Bergens Tidende 7.12.1971, s. 2
10 ubb-jg-d-0053c, 1959, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen
11 Kolsrud 2004: 373, 386, 401
12 Szalai 1972: 97-98
13 Nations 1946: 17
14 Scott-Smith 2014: 51
15 Gordenker 1960: 360-373
16 Alleyne 2003: 93-102; Bacon 1952: 88-97
17 Bacon 1952: 94
18 Gordenker 1960: 362
19 Swift 1960
20 Alleyne 2003: 51
21 Allbeson 2015: 4
22 Tifentale 2018: 1
23 Se Tifentale 2019
24 UNESCO 1956: 3
25 Allbeson 2015
26 Ibid.: 383
27 Marsh 2017
28 Marsh 2017: 64
29 Ibid.: 67
30 Ibid.
31 Downes 1947: 178
32 Marien 2011: 313-317. Se også Tifentale 2019
33 Marien 2011: 315, Tifentale 2018: 2
34 Bacon 1952: 105-106
35 Bacon 1952: 85-86
36 Det var 11.000 norske soldater involvert i UNEF totalt i løpet av 11 år, i tillegg til ni andre deltagende nasjoner.
37 Bacon 1952: 23
38 Berger 2013: 59; Sontag 2003: 89
39 Sontag 2003: 40
40 Barthes 1975: 148
41 I dag kan Grindes bilder kan ses som et vitnesbyrd for tilstanden av fastlåsthet i denne humanitære krisen (se Berg, 2015), et uttrykk for at FN faktisk ikke har lykkes med arbeidet.

Arkiv

Bilder: ubb-jg-k-0001-0654, ubb-jg-n-0001-0654, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

Dokumenter: ubb-jg-d-0001-0095, Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

Litteratur:

Allbeson, T. (2015). Photographic Diplomacy in the Postwar World: UNESCO and the Conception of Photography as a Universal Language, 1946–1956. *Modern Intellectual History*, 12(2), s. 383-415

Alleyne, M. D. (2003*). Global Lies? Propaganda, the UN and World Order*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

Bacon, M. F. (1952). *An Analysis and Criticism of Public Information Methods employed by the United Nations*. Chicago: The University of Chicago

Barthes, R. (1975*). Mytologier* (E. Eggen red.). Oslo: Gyldendal

Berg, K. G. (2015). *The Unending Temporary: United Nations Relief and Works Agency (UNRWA) and the Politics of Humanitarian Assistance to Palestinian Refugee Camps 1950-2012*. (Ph.d.) avhandling), Bergen: University of Bergen

Berger, J., & Dyer, G. (2013). *Understanding a Photograph*. New York: Penguin Classics

Bevan, R. A., El-Messiri, A. M., Haksar, P. N., Lochner, L. P., Rodriguez-Fabregat, E., & Sokirkin, A. F. (1958*). Report of the Expert Committee on United Nations Public Information* (A/3928)

Downes, B. (1947). Photography at the United Nations. *Popular Photography*, 20, s. 44-47

Gordenker, L. (1960). Policy-Making and Secretariat Influence in the U. N. General Assembly: *The Case of Public Information. The American Political Science Review*, 54(2), s.359-373. doi:10.2307/1978299

Kolsrud, O. (2004). *En splintret stat: regjeringskontorene 1940-1945*. Oslo: Universitetsforlaget

Library, U. P. (2019). *Unmultimedia*

Marien, M. W. (2011). *Photography: A Cultural History (3rd ed.).* Upper Saddle River: Prentice Hall.

Marsh, C. C. (2016). *Promoting the UN's Communauté Humaine: Humanitarian Photography in Photo-Monde's Final Issues*. Paper presented at the Florida State University Art History Graduate Symposium, Tallahassee

Marsh, C. C. (2017). Promoting the UN's Communauté Humaine: Politics and Photography in UNESCO's Issues with Photo-Monde. *Athanor*, 25, s. 63-71

Nations, U. (1946). *Resolutions Adopted on the Reports of the Fifth Committee*. http://undocs.org/A/RES/13(I)

Scott-Smith, G. (2014). The UN and Public Diplomacy: Communicating the Post-national Message. I D Plesch & T. G. Weiss (red.), *Wartime Origins and the Future United Nations*. s. 36-55. London: Routledge

Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux

Swift, R. N. (1960). The United Nations and Its Public. *International Organization*, 14(1), s. 60-91

Szalai, A. (1972). *The United Nations and the News Media: A Survey of Public Information on the United Nations in the World Press, Radio, and Television*. New York: UNIPUB

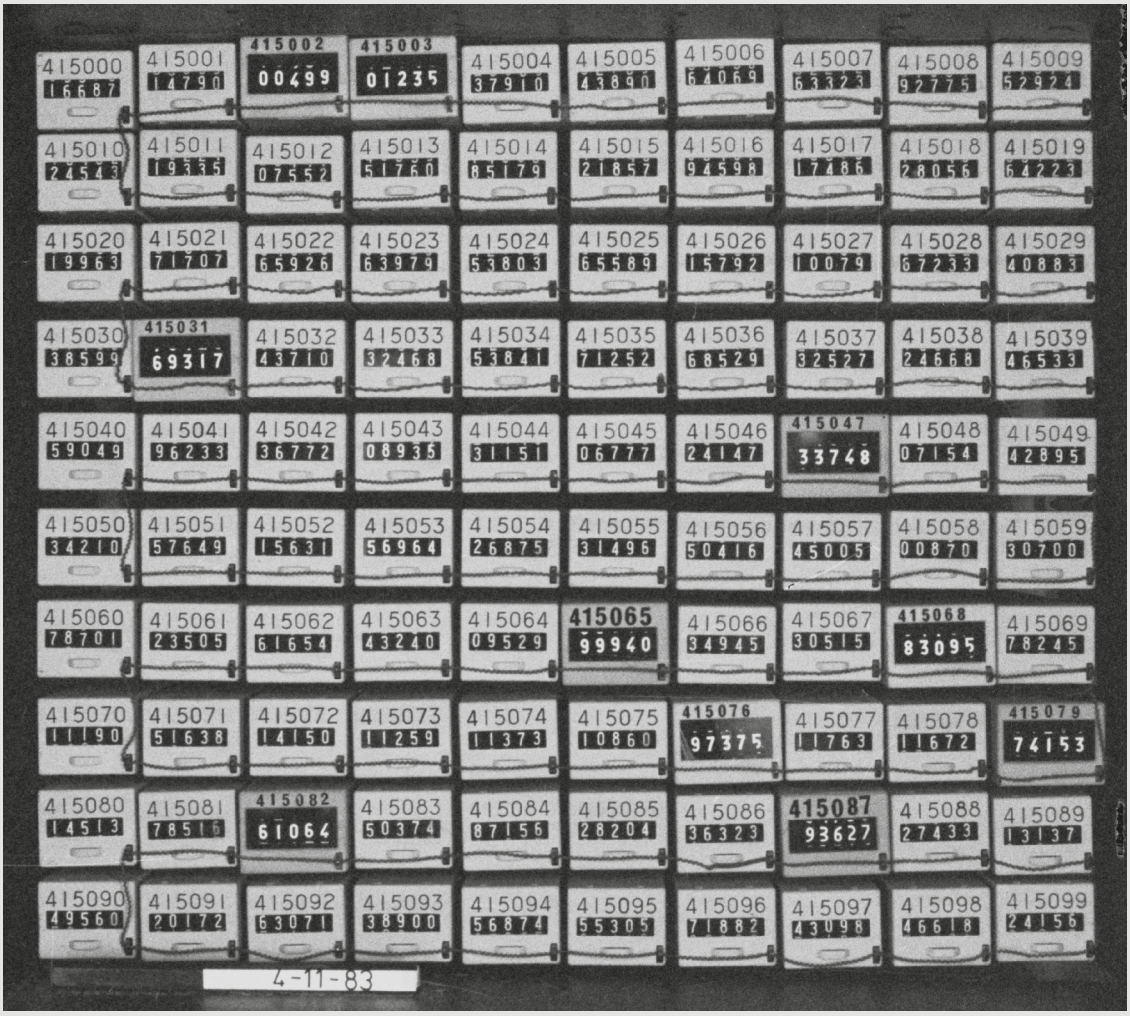
Tifentale, A. (2018). *The Family of Man: The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate*. Fk Magazine

Tifentale, A. (2018). *The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language*. Fk Magazine

Tifentale, A. (2019). FIAP Biennial in Photokina 1956: A Revolt Against the Universal Language of Photography. I *The Notebook for Art, Theory and Related Zones*, 26, s.120-146

UNESCO. (1949). *The Children of Europe: A UNESCO Photo Story*. The UNESCO Courier. In (Vol. II, 5-9). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000073912

UNESCO. (1956). *The Family of man: a camera testament*. The UNESCO Courier. In (Vol. IX, pp. 36) https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068278



Figur 1: Tellerverk 4.11.83. Foto: Svenn Kopperud/Televerket/Norsk Teknisk Museum.

Fagfellevurdert

Fotograferte samtaler

Arbeid for nøyaktighet og økonomi i Televerket

Sammendrag: *Tema for denne artikkelen er tellerfotografering, en type fotoarbeid knytta til telekommunikasjon, praktisert mellom 1930- og 90-tallet. Fotografier inngår i mange samtaler, i privatlivet og i de fleste sjangre av kultur, politikk og massemedier. Når det gjelder tellerfotografiene er de ikke objekt for hverken underholdning, samfunnsdebatt eller kuratering. De har én oppgave - å eksponere rekker av tall, med perfekt gjengivelse og lesbarhet. Med intervju som kilde ser jeg på tellerfotografering, i lys av kropp, håndverk og skriftkulturens mekanisering.*

Emneord: *fotohistorie, fotografer, telekommunikasjon, arbeidsliv, offentlighet*

Nina Bratland
Konservator
Norsk Teknisk Museum
nina.bratland@tekniskmuseum.no

Tema for denne artikkelen er *tellerfotografering*, en spesiell type fotoregistrering knytta til telekommunikasjon, nærmere bestemt i Televerkets betalingssystem for bruk av telefon.[1] Abonnentene betalte for hvor mange og lange samtaler de hadde hatt i løpet av en måned og disse tallene skulle avfotograferes fra tellerverk i alle landets telefonsentraler. De framkalte filmene ble dermed grunnlag for å skrive ut telefonregninger. Tellerfotografering kom i gang på slutten av 1930-tallet da de første automatiske telefonsentralene var etablert i Norge, og ble avvikla på begynnelsen av 1990-tallet med innføring av ny teknologi for samtaleregistrering.

Fotografier inngår i mange samtaler, i privatlivet og i de fleste sjangre av kultur, politikk og massemedier. Når det gjelder tellerfotografiene er de ikke objekt for hverken underholdning, samfunnsdebatt eller kuratering. De har én oppgave – å eksponere rekker av tall, med perfekt gjengivelse og lesbarhet. I dette ukompliserte punktet ligger også en nøkkelrolle for driften av en offentlig tjeneste og en ubeskrevet del av norsk fotohistorie.

Det var motivet, *tellerfotografiet*, jeg umiddelbart fikk interesse for da jeg kom over det første gang. Kombinasjonen av det lett avlesbare og noe gåtefullt. Etter å ha avklart bildets tid og sammenheng flyttet interessen seg mot fotografen og inntrykket av en historie om arbeid, utvikling og oppfinnsomhet, om tellerfotografens oppgaver.

I artikkelen ser jeg på dette arbeidet – fotografens kontinuerlige justeringer, forbedringer mot et produkt av nøyaktighet og kvalitet. Jeg går inn på arbeidsstedet plassert i automatiske telefonsentraler der fotografen tok plass med kropp og bevegelser, med verktøy, manuelle kameraer, analog film, lamper, strømforsyning og det som ellers trengtes. Spørsmålene som skal besvares er konkrete, og hensikten er å løfte fram en omfattende og betydningsfull fotografisk praksis fra utkanten av norsk fotohistorie og arbeidslivsforskning: Hvem var tellerfotografene og hvordan ble tellerfotografering utført i praksis? Hvordan var framgangsmåten for best mulig å dokumentere samtaletellere og bidra til presis datalagring i etatens økonomiske system?

Jeg er også interessert i hvordan faktorer som personlig innstilling, fotografenes faglige ressurser og eventuelle faglige fellesskap i etaten spilte inn på denne fotografiske praksisen. Når jeg vet at arbeidet med tellerfotografering ble gjort unna på én til tre dager hver måned er det også interessant å se på hva fotografene ellers var sysselsatt med og hva slags bakgrunn og utdannelse de hadde.

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Bratland-IDO.pdf

Figur 2: Tellerfotograf Svenn Kopperud, ca. 1980. Foto: Cato Normann/Norsk Teknisk Museum.

Bakgrunn: Et nært og eksotisk tema

Tellerfotografene har for lengst avslutta sitt arbeid i sentralene. Registrering av telefonsamtaler foregår nå på andre måter, digitalt og datastyrt. Denne historien er ukjent for de fleste. Men i krysningspunktet mellom fotohistorie og telehistorie kan dette området komme til syne, for eksempel ved det tidligere Telemuseet[2] i Oslo der jeg var ansatt da min interesse for tellerfotografering ble til. Temaet framsto som nært og eksotisk på samme tid. Jeg skrev en kort tekst til tidsskriftet *Fotografi*[3] for å ta det ut i lyset, men innså etter hvert at tellerfotografering fortjente noe mer.

Ved hjelp av det faglige nettverket ved Telemuseet kom jeg i kontakt med en tidligere tellerfotograf, Svenn Kopperud, som gjerne ville snakke om sine erfaringer, og var med på to intervjuer. Han ble min hovedkilde. I tillegg ønsket jeg noe utfyllende, som støtte og diskusjonspartner for Kopperuds historie. Her brukte jeg Facebook til hjelp. Gruppen «Televerket gjennom tidene», med over 3800 medlemmer, er møtested for en stor interessegruppe, nærmere bestemt «de som har vært ansatt i Televerket/Telegrafverket en gang i arbeidslivet».[4] Da jeg etterlyste tellerfotografer her i oktober 2020 fikk jeg 85 svar, der flere kom med nyttig informasjon. Blant disse svarte sju personer også på en liste med spørsmål jeg sendte dem på epost.

Selv i sin samtids dokumenter, litteratur og medier er det lite omtale av tellerfotografene og deres arbeid. Dette til tross for at relativt mange personer var sysselsatt med tellerfotografering gjennom de femti årene virksomheten var en del av norsk telekommunikasjons system. Det finnes mange generelle beskrivelser og fotografier fra automatiske telefonsentraler, nasjonalt og internasjonalt. Men foreløpig har jeg ikke funnet andre undersøkelser som tar spesielt for seg temaet tellerfotografering. Jeg bringer inn mitt eget kildemateriale, i form av intervjuer og spørsmålslister, for å

belyse dette området. Ved behandlingen av kildene bruker jeg kvalitativ metode og lar min hovedinformant, Svenn Kopperud komme til orde i teksten med et utvalg av egne beskrivelser og forklaringer. Tidsrommet 1960- til 1980-tallet er best behandlet, da dette er perioden Kopperud var i arbeid.

Jeg vil sette tellerfotografiet inn i mediehistorien ved å se det i sammenheng med andre typer nedskrivningsmetoder, fotosjangere og informasjonskanaler. Videre har jeg en fenomenologisk, eller subjekt-nær, tilnærming til det arbeidet med tellerfotografering jeg oppfatter som fysisk og kroppslig. Arbeid som repeteres og mestring som utvikles over tid kan være vansklig å beskrive med ord til andre, og kan forbli taus kunnskap. I likhet med etnolog Jonas Frykman har jeg erfart at kunnskap i en kultur blir underkommunisert, glemt og «aldrig blir registrerat av arkivens upptecknare, just för att det är en kroppslig, tyst kunskap.»[5] Det skal ikke mer til enn å være oppmerksom på dette i samtaler der kroppslige erfaringer er et tema. Frykman formulerer dette på beste måte helt i avslutningen av sin bok *Berörd. Plats, kropp och ting i fenomenologisk kulturanalys*: «Vad händer när man tar människan i kulturen som utgångspunkt i stället för kulturen i människan?»[6]

Der linjer kobles og samtaler registreres

Tellerfotograferingen var i gang i Norge fra høsten 1937. Aktiviteten var skjult for folk flest, sannsynligvis ikke fordi noen ønsket å holde det hemmelig, men fordi arbeidet var definert innenfor et administrativt og dermed lite utadvendt område. Fotograferingen hadde allikevel betydning for mange, alle som brukte telefon og var knytta til en telefonsentral av den automatiske typen, de som ble satt i drift fra 1920.[7] Telefonsentralen er stedet der linjene i telenettet blir koblet og trafikken registrert. Ved automatiske sentraler gikk koblinga av seg sjøl ved hjelp av en reléteknologi som virket med impulser basert på telefonnummerets rekke av sifre. Manuelle sentraler var til sammenlikning basert på at «snorer» ble flyttet for hånd mellom forbindelsespunktene.

Televerket var i stor grad tilstede i folks liv. Som en betydelig statlig aktør leverte etaten både telefontjenester og apparater.[8] Ved utgangen av 1960 var det registrert 740 430 telefonapparater i landet, befolkningstallet var samtidig på drøyt tre og en halv million. I 1980 var antallet telefoner 1 770 430[9] og antallet folk hadde steget til litt over fire millioner.[10] Tallene antyder, og mange husker, at telefonen var noe en delte med flere. Den sto på en hylle i gangen eller i stua og ringte med en lyd som kunne høres over hele huset. I telefonkatalogen, på hylla under, var alle kontaktene, private og offentlige. Hadde du ikke telefon hjemme kunne du gå til naboen og låne. Private samtaler hadde veldig dårlige kår på denne tida, men heldigvis fantes også telefonkiosker.[11]

Telefonabonnentene betalte en årsavgift, men de betalte også for hvor mye de hadde brukt telefonen i løpet av en måned. Aktiviteten ble målt og registrert med det som kaltes *tellerskritt*, bestemte tidsenheter som varierte i lengde avhengig av når på døgnet og hvor langt i geografien abonnenten ringte. Registrering av tellerskritt skjedde ved hjelp av elektromagnetiske telleverk, med en egen teller for hver abonnent. Fire eller fem sifferhjul på rekke viste tall opp til 9999 eller 99999 i et lite vindu. Og her kommer fototeknologien inn. Disse tallene ble fotografert, sammen med abonnentens telefonnummer, som var malt eller gravert ved tallvinduet.

Fra håndskrift til maskinskrift

Den første tiden med automatiske sentraler, før Telegrafverket satte i gang fotograferingen, altså fra 1920 til 1937, foregikk registreringen som nevnt med håndskrift. Distriktsdirektør i Oslo fra 1970 til 1985, Evert Bestorp, beskriver arbeidet i boka *Oslotelefonen 1880–1985*.[12] Tusen tellere ble lest og tallene skrevet ned på to og en halv time. Etter overgangen til fotografisk avlesing var det samme antallet unnagjort på ti minutter. To ulike registreringsmetoder, håndskrift og fotografering, her vurdert i forhold til skrivehastighet. Det var mye tid å spare på å gå over til fotografering, ingen grunn til å nøle selv om teknologien var ny på dette området i 1937.

Håndskriften hadde, med unntak av individuelle signaturer, en fallende status i offisielle sammenhenger. Pedagog og forfatter Einar Sigmund illustrerer det med en kronikk i *Østlandsposten* 9. juli 1935, bare to år før de første tellerkameraene blir sendt til Norge fra

Tyskland. Sigmund skiller skarpt mellom eldre tiders profesjonelle skrivere av offentlige protokoller og brev og samtidens jagende kontorskrivere: «Munkene skrev i all ro og mak den sirligste håndskrift («kaligrafi») mens kontormannen jager over papiret med en rask håndskrift, - hvis han da ikke bruker skrivemaskin.»[13] Når skriften i tidens løp har forandret karakter, blitt upresis, så skyldes det i første rekke nettopp kravet til hurtighet. Å skrive ned tall i telefonsentralene var noe som skulle gå fort.

I den industrialiserte, og etter hvert digitaliserte, verden hadde raske maskiner høy troverdighet og ble ofte oppfattet som mer presise enn mennesker. Men mekanisering av skriftkulturen var ikke gjort i en håndvending. Medieviter Friedrich Kittler framhever hvordan hånden er nært forbundet, ikke bare med kroppen, men med menneskers arbeid og uttrykk, spesielt ord og skrift. Mekanisering av skrivearbeidet var forventet å skape en grunnleggende omveltning og omdefinering av skriftkulturens verdier, det ville føre til en helt ny orientering av området og «create a wholly new order of things».[14]

Skriftkulturen er også del av rådende trender. Å sende fra seg et maskinskrevet brev har vært oppfattet som uhøflig og en håndskrevet tekst som gammeldags, langsom og uleselig. Ifølge Kittler er maskinskriving noe som totalt fjerner håndens status når det gjelder det skrevne ordet, og bryter ned selve ordet til å bli et rent kommunikasjonsmiddel: «Mechanical writing deprives the hand of its rank in the realm of written word and degrades the word to a means of communication.»[15] Maskinskriving fjerner individuelle variasjoner og forskjeller, «makes everyone look the same».[16] Og det var selve målet, å få fotograferingen av antall tellerskritt til å se helt like ut. Det eneste som skulle variere var sifrene, ikke hvordan de tok seg ut.

Et kamera er ikke en skrivemaskin, men begge er innretninger for nedtegnelse av informasjon, og i denne sammenhengen hadde de samsvarende og ønsket funksjon. Overgang fra håndskrift til fotografering i telefonsentralene var en mekanisering som bidro til rasjonalisering og visuelt sett mer enhetlig gjengivelse av samtaletallene. At det var mye håndverk som skulle til for å gjøre fotograferinga best mulig, kommer jeg tilbake til.

Tidens fotografiske omgivelser

Det første fotoutstyret, levert i 1937 av Zeiss Ikon, var fast montert ved tellerstativet i telefonsentralene. Kameraet, sammen med lamper, var montert på søyle og skinner med muligheter for vertikal og horisontal bevegelse.

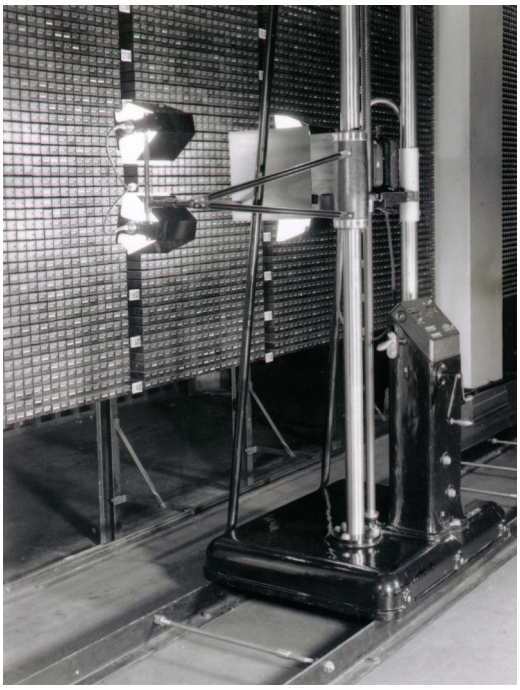
En mindre plasskrevende variant ble utviklet fra 1950-tallet. Alt nødvendig innhold var samlet i en bærbar boks: Kamera, lys, stort filmmagasin, og ferdige innstillinger. Boksen kunne lett fraktes og brukes i flere sentraler. Denne innretningen var aktuell i tidsperioden jeg har sett på.

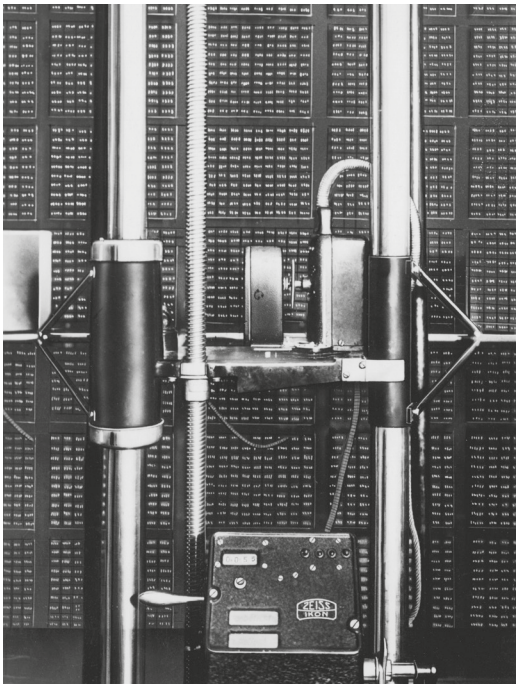
Praksisen med tellerfotografering kom i gang på et tidspunkt da fotografering generelt sett var vanlig og velkjent. Kameraer og film var fremdeles dyrt til daglig bruk, men allikevel forholdsvis lett tilgjengelig for de fleste. Høydepunkter som bryllup, barnedåp, jul og 17. mai var limt inn i fotoalbum, med ulik grad av presisjon. Fotografering var også et verktøy i andre av samfunnets institusjoner. Politi og rettsvesen hadde lenge brukt portrettfoto til identifisering og kontroll. Helsevesenet brukte foto blant annet til forskning, visualisering av sykdomstilfeller og til røntgenundersøkelser.

De store institusjonene hadde behov for å bygge tillit. Kanskje hjalp fotografiet til med dette. I dagsavisene var fotografier blitt en selvfølge fra midten av 1920-tallet. Ved nærlesing av *Arbeiderbladet* og *Fremtiden* fra 1920- til 40-tallet har jeg sett hvordan sjangeren «fotoreportasje» kunne bringe inn bilder fra en urolig verden med stor arbeidsledighet og krigstrusler, mens formuleringer som «bilder fra innsiden» og «sannheten om», gjerne åpnet dører til kjente virksomheter det var interessant å se på nært hold. Fotografiene bidro med kunnskap om hvordan samfunnet fungerte.

Kort tids datalagring

Noen fotoreportasje fra tellerfotografens arbeidshverdag har jeg ikke funnet. De fikk stort sett jobbe i fred med fotograferingen av telefonsentralenes telleverk, grunnlaget for regningene som skulle sendes ut. Filmene ble framkalt og levert til neste trinn i systemet. Oslo Telefonanlegg gir noen detaljer i et skriv til abonnentene fra 1955: «Filmen blir forstørret opp og avlest på en lysende mattskive. Denne





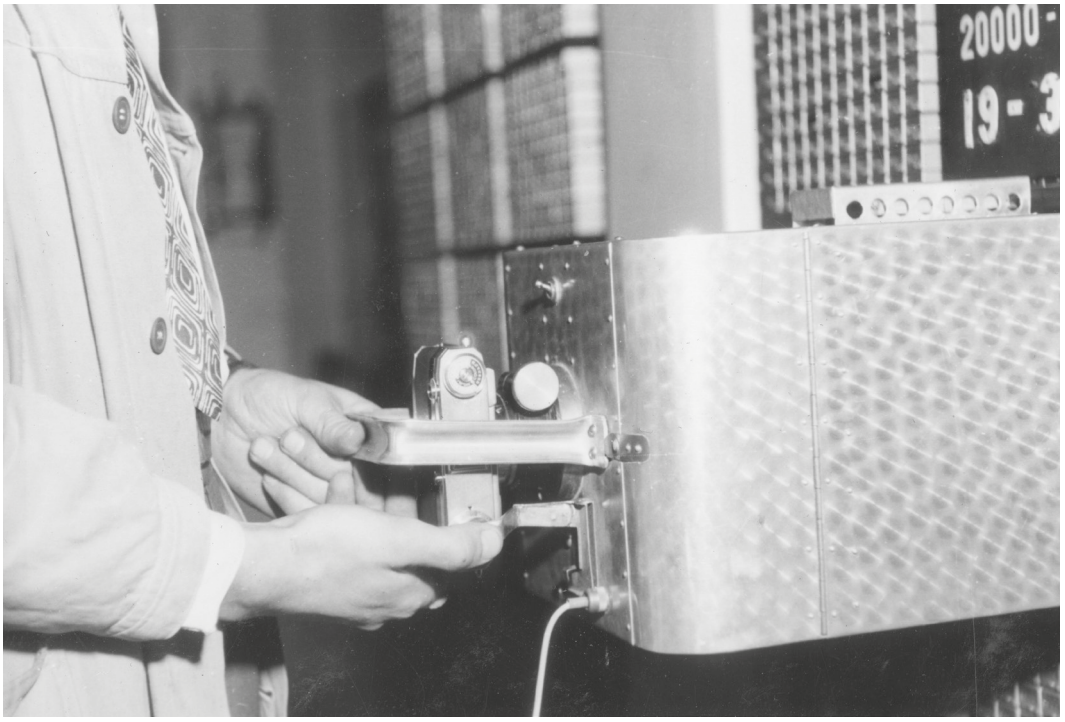
Figur 3 og 4: Stativ for tellerfotografering, ca. 1937. Foto: Norsk Teknisk Museum.

tellerstanden slås inn på et hullkort, og siden er det maskiner som utfører alt arbeid med utregning og utskriving av regningene.»[17] Her nevnes enda en lagringsenhet, hullkortet, som altså var en del av arbeidslinja sammen med fotografiet.[18]

Små notiser med informasjon finnes i avisene, men ellers var ikke dette en rutine som abonnentene vanligvis fikk innsikt i. Unntakene var hvis det oppsto diskusjon om telefonregninga var riktig. Da kunne papirkopier av fotografiene legges fram som dokumentasjon på at tallene på regninga stemte med avlesningen av telleren. Men det hadde ingen avgjørende betydning i en klagesak. Feil kunne selvfølgelig oppstå tidligere i systemet, ved svikt i tellemekanismen eller ved manipulering. Bildene hjalp uansett ikke til noen avklaring, de viste bare tellerens stilling ved eksponeringens korte øyeblikk. Fotografiet var altså først og fremst et rasjonaliserende ledd mellom å telle og beregne, en form for kort tids datalagring.

En ekstrajobb

Utbyggingen av automatiske telefonsentraler i Norge skjedde over mange tiår,[19] det samme gjaldt også for etablering av tellerfotografering. Televerkets avdelinger rundt i landet forholdt seg til sentrale bestemmelser i etaten, men det var også åpent for lokale vurderinger, for eksempel ved rekruttering av fotografer. Svenn Kopperud begynte som tellerfotograf i Oslo tidlig på 1960-tallet, da han tok over jobben etter en eldre fotograf som ønsket å gi seg. Ekstrajobben som tellerfotograf var ikke noe han søkte spesielt på, han ble spurt og han takket ja. For øvrig hadde Kopperud en full stilling i Televerket som teknisk tegner. Fotograferinga gjorde han i tillegg til vanlig kontortid. Ved et par tilfeller var det ekstraordinære utrykninger. En gang var det brann, en annen gang vannlekkasje i en sentral. Da måtte han ut og fotografere tellere sånn de sto da skaden inntraff. Vanligvis tok det tre dager hver måned å fotografere tellerne i Oslo og områdene omkring. I perioder var de to som reiste rundt og fotograferte, i tilfelle sykdom eller uhell.



Figur 5: Tellerkamera montert på lyskassett. Foto: Norsk Teknisk Museum.

«Jeg brukte tre hele dager. Alle sentralene i Oslo, alle i Asker og Bærum, helt ut til Hyggen, nesten i Drammen, Åros og Slemmestad den veien, Nittedal helt opp til jordstasjonen, alle i Lørenskog, Oppegård og alle på Nesodden. Da gikk det i ett kjør hele tida,» forteller han. Generelt sett omtaler Kopperud arbeidet som «greit», når han kom inn i rutinene. Jobben som teknisk tegner gjorde at han allerede kjente en del fagfolk i området. Sentralene hadde ligget på hans tegnebord, teknikere og bestyrere var del av hans nettverk.

Arbeid for nøyaktighet

Innenfor rammen av rutinene var det mange detaljer å forholde seg til i arbeidet med tellerfotografering. Kommunikasjonsfilosof Vilém Flusser argumenterer for at det fotografer holder på med ikke kan kalles arbeid.[20] Det virket kanskje mindre fremmed i 1983, da Flussers *Für eine Philosophie der Fotografie* ble utgitt, samtidig som de fleste av tellerfotografene var aktive. Informasjonssamfunnet hadde ennå ikke satt standarden for alle diskusjoner, men sto til rådighet for argumentasjonen: Fotografen produserer, behandler og lagrer symboler, på liknende måte som forfattere, malere, og komponister. «Arbeid» var industrisamfunnets egen kategori, med tilhørende objekter som verktøy, maskiner og arbeidere, det som skulle til for å forandre verden. Mange hardt arbeidende fotografer kan tas i forsvar her, men kanskje er tellerfotografene et spesielt godt eksempel på denne uholdbare distinksjonen. De fotograferte tall, altså symboler i den enkleste og mest direkte form. Men i tillegg besto arbeidet i å gjøre tallene mest mulig tydelige og å utvikle verktøy og rutiner så kvaliteten på gjengivelsen kunne opprettholdes og bedres.

Tellerfotografene utviklet i stor grad sitt eget utvalg av verktøy. Det første kameraet Svenn Kopperud brukte var han ikke så fornøyd med. Det var unøyaktig og lite rasjonelt når det gjaldt forbruk av film. Bildeområdet måtte maskes av og legges på tvers i den analoge filmen for å få plass til så mange ekspone-

Figur 6: Svenn Kopperud med koffert for tellerfotoutstyr. Foto: Norsk Teknisk Museum.

ringer som mulig på en vanlig «kjøperull», 50 bilder mot de vanlige 36. En pirkete jobb som heldigvis ikke varte så lenge neste kamera var av bedre kvalitet. Merket Robot var spesiallaget for oppgaven, blant annet med stort filmmagasin. Det å bli kjent med fotoutstyret, teste og utvikle det, var basert på en uløselig kombinasjon av faglige vurderinger og håndverk. To ruller med 30 meter film gikk med til den månedlige fotograferinga. En jevn strøm med bilder og filmer – hvordan skille dem fra hverandre? Ganske enkelt med en plate som første eksponering ved hver sentral, med tydelig angitt tid og sted. I tillegg til dato på hvert bilde: «vi fotograferte 'navneplata', som vi kalte det, først. Så fant vi på det at vi skøyv inn en tynn metallplate med dato på, så kom datoen med på hvert eneste bilde.»

For å være sikker på at bildeserier ikke skulle blandes tok Kopperud også ti bilder mellom hver sentral. Han leverte sjøl filmene både til framkalling og videre til etatens regningsavdeling. Når tellerne som skulle fotograferes ikke var godt nok merket med telefonnumre, måtte fotografen selv lime opp nummerlapper. Ståltråder og plombering som enkelte ganger kom i veien for fotoutstyret, ble også rettet opp ved tellerfotografens innsats.[21]

Arbeidet vi snakker om er variert, på mer eller mindre interessante måter, og det er variasjoner over begrepet håndverk – arbeid med hendene. Som nevnt over har tellerfotograferingen vært en del av skriftkulturens mekanisering. Friedrich Kittler hadde rett i at denne prosessen ville ta tid. Hendene er vårt nærmeste verktøy, det vi bruker når vi

møter på hindringer i nære omgivelser. Hender er ikke bare noe vi *har*, det er noe grunnleggende ved det vi *er*, tett knytta til ord og språk. Knytta til arbeid. «Through the hand occur both prayer and murder, greeting and thanks, oath and signal, and also the 'work' of the hand, the 'hand-work', and the tool», skriver Kittler.[22] Gjennom håndens arbeid bygges og utveksles også erfaring, en fysisk erfaring som tar plass både i kroppen og i rommet – her forstått helt konkret som telefonsentralenes ikke helt på forhånd tilpassede omgivelser. Mitt hovedinntrykk er at tellerfotografene selv la forholdene til rette for å gjennomføre det kontinuerlige fotoarbeidet, ved å bygge inn denne erfaringen i seg selv og sine materielle og sosiale omgivelser. Filosofen Maurice Merleau-Pontys synspunkt gir mening i denne sammenhengen: Kroppen er ikke en gjenstand i verden, men middel til vår kommunikasjon med den.[23] Kopperud forteller videre:

> Vi bygde om lyskassetten litt. Vi lagde en fjær der, som tente lampa samtidig og utløste kameraet, og den holdt, den røyk aldri. Og dessuten, i underkant av lyskassetten hadde vi skjært av en bit, for det var helt tett på begge sider, og det var trangt, men med den løsninga kunne du vippe kassetten litt ned. Det var mer smidig. Det er mye rart som oppstår underveis, med erfaringa.

«Lyskassetten» var den boksen der kamera og lamper var montert sammen, nøyaktig målt til å omfatte hundre tellerverk i én eksponering. Fotografene tilpasset detaljer ved kassetten til egne rutiner.

Jobben som teknisk tegner var en stor fordel for Kopperud når han ønsket å forbedre noe av utstyret knytta til tellerfotografering. Han kunne teste ut løsninger på tegnebordet.

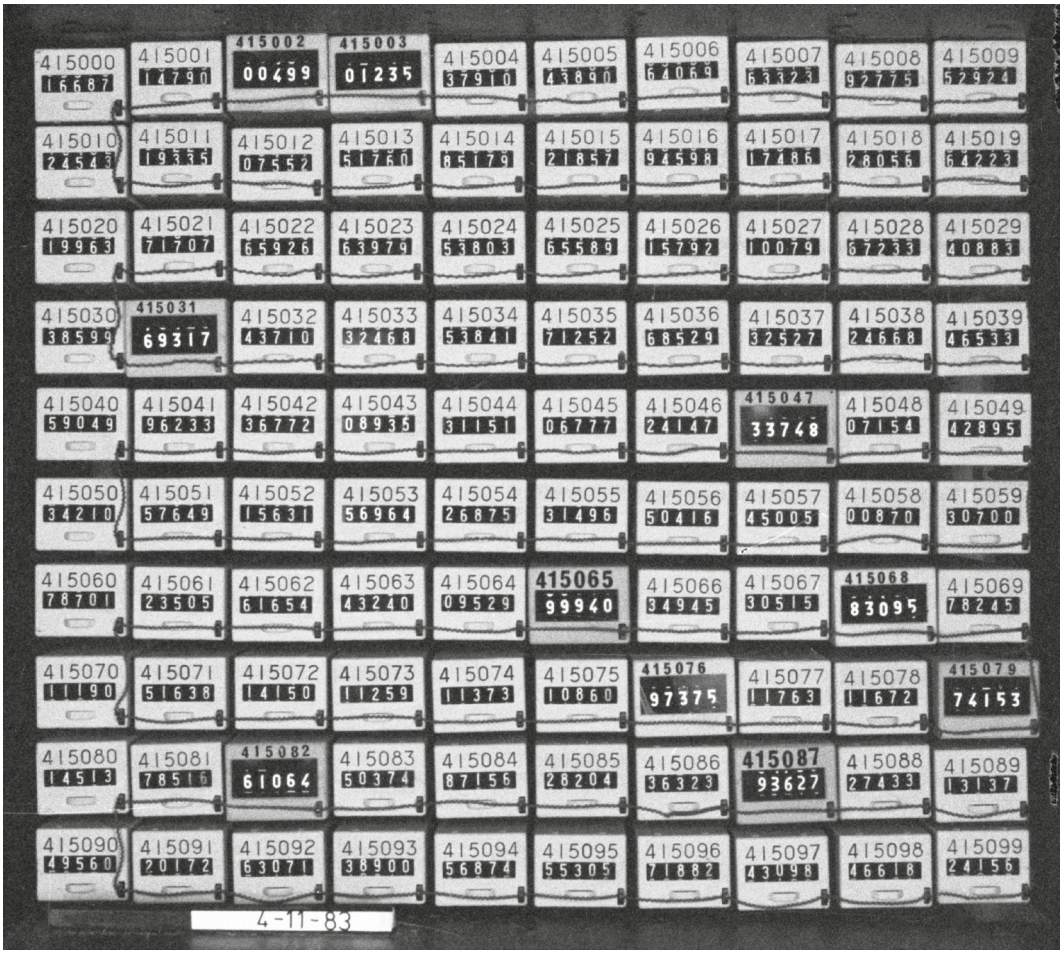
Lyskontroll og standardisering

Mens Svenn Kopperud begynte i jobben tidlig på 1960-tallet har de andre tellerfotografene jeg snakket med kommet inn i yrket seinere – en av dem på 70-tallet og de seks andre på 80-tallet. Denne tidsforskjellen mener jeg kan være årsaken til at de i større grad beskriver arbeidet som greit og uten særlig mange problemer. Kopperud var med på å utvikle og forbedre en del av utstyret han brukte på sentralene i Oslo. Løsninger som skulle bli standard for områdene der de andre seinere reiste rundt og fotograferte, i Askim, Kongsberg, Leknes, Lillestrøm, Otta, Ski, Steinkjer og resten av landet. Men for de aller fleste var reflekser i lyskassetten et stadig tilbakevendende problem.

Tellerverkene, disse små boksene, var laget av metall med plastdeler, materialer som lett kunne gi gjenskinn fra fotolampene. De som konstruerte systemet hadde tydeligvis ikke vært oppmerksomme på denne muligheten. Uønskede reflekser er et kjent problem også ved andre typer fotografering. Her var ett lite lysglimt nok til å viske ut et siffer eller to og dermed skape unøyaktig lagring av data. Framkalte filmer måtte ofte undersøkes med lupe for å sjekke om refleksene hadde gjort skade.

Situasjonen ble delvis løst ved å bruke polariseringsfiltre både foran lampene og foran kameraets objektiv.[24] Svenn Kopperud var stort sett selvlært innenfor arbeidsfeltet tellerfotografering, men når det gjaldt reflekser og filtre søkte han kunnskap utenfra, hos Oslo kameraklubb. Temaet var komplekst, det viste seg at filtre også stjal mye av lyset. Sterkere pærer måtte til, fra 100 til 200 watt: «Det ble varmt i kassene. De som ikke var vant til det klarte ikke å ta i håndtakene.» Kameraet var også avhengig av strømtilførsel, 24 volt. En transformator var derfor nødvendig del av tellerfotografens utstyr. «Jeg hadde 24 volt kamera og 230 volts lampe. Også måtte vi ha en ti meter ledning, for det var ikke alltid stikkontakten var helt i nærheten. Det hendte at sikringene gikk.» Han viser til en kabel med tydelig slitasje: «Hvis det ble brudd gikk jo sikringer og da smalt det fælt».

Kopperud hadde også en skreddersydd koffert, med plass til alt verktøy for tellerfotografering. «Kofferten» var noe han laget tidlig i sin karriere som tellerfotograf. Seinere ble liknende utstyr standard for alle som gjorde denne jobben. Det samme gjaldt heftene der han samlet alle praktiske detaljer, all nødvendig informasjon som skulle til for å utføre arbeidet. Prosesser og rekkefølge for hver eneste sentral. Flere enn han selv fikk nytte av disse, for eksempel den unge gutten fra Ski som Svenn Kopperud lærte opp i faget tellerfotografering før han sjøl avslutta sitt



Figur 7: Tellerverk 4.11.83. Foto: Svenn Kopperud/Televerket/Norsk Teknisk Museum.

arbeid på midten av 1980-tallet.

Mitt første intervju med Kopperud foregikk i Telemuseets gjenstandsmagasin, der relevante gjenstander som kameraer, lamper, kabler og annet utstyr forbundet med tellerfotografering ble innlemmet i samtalen ved sin fysiske tilstedeværelse. Vandringen i dette miljøet åpnet for flere mulige møtepunkter og samtaler. Felles gjenkjennelse gir utsikter til innlevelse og forståelse, også kalt intersubjektivitet. «Ja, jeg har selv holdt i et liknende kamera. Mm, jeg vet hvordan det er å stå øverst på den gamle trestigen.» Evnen til å bruke seg selv og egne erfaringer for å forstå øker: «Man använder sin kropp och sina sinnen», sier etnolog Jonas Frykman,[25] utsetter seg for samme muligheter og begrensninger, og forstår dermed (forhåpentligvis) intensjoner og handlinger hos den personen eller gruppen man studerer.

Tellerfotografiet, en presentasjon av det unike

Målet med fotoarbeidet i telefonsentralene er et riktig eksponert bilde av hundre tellere: Punktet i en kontinuerlig strøm. Alle tallene ser like ut, i betydningen like tydelige og lesbare. For øvrig kan bildet fungere beskrivende oppsummerende, som en visuell bekreftelse av tidligere gjennomgang: Hundre telleverk, nærmere bestemt samtaletel-

lere, som angir et antall tellerskritt i hvit skrift, og telefonabonnentens telefonnummer i svart skrift. Tellerverkene er plombert med en ståltråd som går langs alle enhetene, dette for å hindre manipulering. Under de 100 tellerverkene er det angitt dato for eksponeringen. Fronten på samtaletellerne måler forresten 3 x 2 cm., med et vindu på 2 x 0,5 cm.

Men er denne konkrete beskrivelsen av hva det *er,* mer enn det vi *ser*, tilstrekkelig for å forstå fotografiets rolle og egenart? Hva er det for eksempel mulig å se helt umiddelbart i bildet? Et harmonisk rutenett med hundre like store, rektangulære enheter, gjengitt i et varierende spekter av gråtoner, på svart bakgrunn. Rektanglene er påført to nummerrekker, mørke tall på lys bakgrunn og lyse tall på mørk bakgrunn. De mørke tallene er ordnet i rekkefølge, mens de lyse tallene ikke viser noen åpenbar indre logikk. En tråd går langs alle feltene, sånn knyttes de sammen i et fellesskap eller et stengsel. De hundre feltene er like nok til å skape en enhet, men forskjellige nok til å framstå individuelt. Bildet ser ut til å ha en datering i underkant, til venstre.

Videre kan fotografiet antyde visuelt slektskap med ulike typer overflater: et flislagt badegulv, et brettspill, et jordbrukslandskap, en parkeringsplass. Det kan minne om forstørrelsen av et ekstremt lavoppløst digitalt fotografi der pikslene blir hovedmotivet, på samme måte som mange materialer viser sine pikselerte bestanddeler når vi kommer dem nær nok. Hva er det vi avslører? Total oppløsning? Den tellbare grunnmuren for all eksistens? Eller begge deler? Forsker og fotograf William Henry Fox Talbot viste pikselert struktur med et stykke blonder han forstørret hundre ganger i 1839. Med en annen forstørrelse, av en type gittervindu med små kvadrater, gikk han inn i spørsmål om målbare enheter, kalkulering og lagring.[26]

Jeg vender tilbake til det konkrete opphavet med sjelden kreditering: Bildet i figur 7 er tatt av tellerfotograf Svenn Kopperud 4. november i 1983. Det er ett av flere på en analog testfilm han ga til Telemuseet v/Nina Bratland, høsten 2017. Valget av eksponering på filmen og videre digitalisering er utført av Even Attramadal, Teknisk museum. Det unike ved disse opplysningene er ikke oss som personer, men at eksponeringen av en samtaleteller sannsynligvis aldri tidligere er løftet fram som et unikt fotografi med full kreditering. Det er sånn sett ment som en demonstrasjon av at fotografiets rolle er å lese et øyeblikk, å vise *ett punkt* i en kontinuerlig datastrøm. Et bilde av noe som er gjort, noe som har skjedd, og noe som straks skal skje igjen.

Avslutning

Fotografene bygget opp en teknisk kunnskap som var spesialtilpasset arbeidet i sentralene. Det var en nødvendig bakgrunn. Forøvrig var det å fotografere samtaletellere i telefonsentraler et rutinearbeid med jevnlig innslag av feilretting og justering av utstyr og arbeidsmetoder — et kontinuerlig håndverksarbeid som foregikk *omkring* fotograferinga, i direkte kontakt med utstyret og utstyrets muligheter og begrensninger. Tellerfotografene la selv til rette for arbeidet i sentralene, utførte jobben med blikket, kroppen og hendene. Hele tida for å få alt til å gå raskt, friksjonsfritt og eksponeringene til å bli tydelige, informative og dermed gi en god form for datalagring.

Inntrykket er ikke at tellerfotografer er superarbeidere for et stadig høyere mål. Jobben går hånd i hånd med et mål som er stabilt. Fotografiet skal bringe samtaletallene videre på best mulig måte. Ett foto i måneden. Før-automatisk fotografering som skiller seg fra automatikken ved at den bruker hode og hender til å justere og forbedre egne metoder. Men ikke altfor mye, bare i den grad at fotograferinga fortsetter på tilsynelatende samme måte. Fram til digitaliseringen av «skrivearbeidet», noe mange antok ville skape en grunnleggende omveltning og omdefinering av skriftkulturens verdier, føre til en helt ny orientering av området og «create a wholly new order of things».

Noter

1 Televerket, navn mellom 1969 og 1994. Deretter Telenor
2 Telemuseet var en selvstendig stiftelse som ivaretok Telenors ansvar for bevaring av kulturminner innen sitt sektorområde. Slått sammen med Teknisk museum fra 1. januar 2018 https://snl.no/Telemuseet 11.06.2021
3 Bratland 2017: 90
4 Facebook-gruppe: Televerket gjennom tidene. 02.03.2021 https://www.facebook.com/groups/220288629177/permalink/10158574804794178

5 Frykman 2012: 79
6 Frykman 2012: 167
7 Overgangen fra manuelle til automatiske sentraler i Norge ble gjennomført ved en lang prosess fra 1920 til 1977. Espeli 2005: 10, 99-100, 447
8 Telefondriften i Norge startet med private selskaper, men alle ble innløst av staten, ved Telegrafverket/Televerket, mellom 1936 og 1974. Espeli 2005: 276
9 Telegrafverkets statistikk 1960, Teknisk museums arkiv
10 Statistisk sentralbyrå, historisk statistikk, 3.1 Hjemmehørende folkemengde https://www.ssb.no/a/histstat/tabeller/3-1.html 24.02.2021
11 Røde telefonkiosker, produsert og utplassert fra 1933 https://telenorkulturarv.no/telefonkioskene 10.6.2021
12 Bestorp 1990: 328
13 Østlandsposten. Larvik og omegns dagblad, 9.7.1935
14 Kittler 1999: 187
15 Kittler: 199
16 Kittler: 199
17 Oslo telefonanlegg. Skriv
18 «Hullkort - skiver med hull som er utstanset etter en bestemt kode». Holgerzon og Eriksson 1983: 6
19 Espeli 2005: 276
20 Flusser 1988: 28
21 Innretninger som skulle hindre manipulering av tellerne
22 Kittler 1999: 198
23 Merleau-Ponty 1994:34
24 Polariseringsfilter fungerer ved at det kun slipper gjennom lysbølger som faller inn med en viss vinkel. Den fysikalske termen er at lyset polariseres, derav navnet på filteret.
25 Frykman 2012: 150
26 Batchen 2002: 169

Litteratur

Batchen, G. (2002). *Each Wild Idea: Writing Photography History.* Cambridge, MA: MIT Press.

Bratland, N. (2017). Tellerfotografering. *Fotografi 2017 (nr. 6),* s. 90.

Bratland, N. (2018). Fotoalbum Digital praksis og prøvelse. *Mediehistorisk Tidsskrift (nr. 2),* s. 61-73.

Bestorp, E. (1990). *Oslotelefonen 1880–1985.* Oslo: Televerket Oslo distrikt.

Daston, L. og Galison, P. (2007). *Objectivity.* New York, NY: Zone Books.

Espeli, H. (2005). *Det statsdominerte teleregimet. Norsk telekommunikasjonshistorie, bd. 2.* Oslo: Gyldendal norsk forlag.

Flusser, V. (1988). *En filosofi för fotografin.* Göteborg: Bokförlaget Korpen.

Frykman, J. (2012). *Berörd. Plats, kropp och ting i fenomenologisk kulturanalys.* Stockholm: Carlsson bokförlag.

Holgerzon, G. og Eriksson, N-O. (1983). *Numerisk styring. Grunnkurs.* Oslo: Tiden norsk forlag.

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter.* Redwood City, CA: Stanford University Press.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi.* Oslo: Pax forlag.

Annet

Intervjuer med tidligere tellerfotografer. Tekst og lydopptak.

Figur 1: «Garasjen», Engabreen 1973. Foto: Arve Tvede/NVE.

Fagfellevurdert

Ingenmannsland

Brefotografier, vitenskap og materialitet

Sammendrag: *Artikkelen tar utgangspunkt i dokumentasjon av norske breer fra 1949 til 1979. Overvåking og måling av isbreer ble initiert basert på potensialet for vannkraft. Fra dag én ble fotografering brukt til dokumentasjon, analyse og formidling. Vitenskapelig objektivitet avhenger av at aktøren demonstrerer et bevisst og kunnskapsbasert forhold til fotografering. Dette var ikke nødvendigvis tilfelle med disse brebildene, der valget av opptaksmedium, tilrettelegging for fotografisk praksis og bruken av amatører i fotografisk forstand forsterker det fotografiske mediets grunnleggende subjektive natur. Støv, fingeravtrykk og riper sammen med estetikk, assosiasjoner og humor arkiveres som fysiske og emosjonelle spor av menneskelig aktivitet, og utfordrer samtidig naturvitenskapens ideal for nøyaktig, detaljert og realistisk bildebehandling. Det er mulig å hevde at disse brebildene befinner seg i et ingenmannsland der vitenskapens krav om objektivitet møter det subjektive potensialet i både det fotografiske mediet og hvordan mennesker handler.*

Emneord: *vitenskap, materialitet, isbreer*

Stig Storheil
Seniorrådgiver
Norges vassdrags- og energidirektorat
stst@nve.no

I en primitiv, trekantformet hytte, høyt oppe på breen Folgefonna, ligger to ungdommer og hører på stormen som uler ute. Selv om det ennå er sommer i lavlandet, nå i starten av september 1968, er været lunefullt høyt oppe og langt vest i Norge. Ungdommene vet at de har arbeidsoppgaver som venter, men skjønner at i dette været er det farlig å bevege seg utenfor hytta. Det skal måles nedbør og vannføring og det skal bores målestaker i isen. De to sommerassistentene har fått låne et kamera fra Norges vassdrags- og elektrisitetsvesen (NVE) sitt brekontor i Oslo, med beskjed om å dokumentere arbeidet.

Så snart været tillater det, er ungdommene klare til å ta opp arbeidsoppgavene sine igjen. De registrerer vær, temperatur, avrenning og tilvekst av snø. De måler vannføring, sedimenttransport og hvor mye breene vokser eller går tilbake. De spar seg fem meter dype snøsjakter, og de borer kjerneprøver. De bruker verktøy med navn som teodolitter, pluvius, flygler, nivelleringskikkerter, kjernebor, smeltebor og regnestaver.[1] Ungdommene opplever isolasjon, svært dårlig vær, farlige breturer, steinras, men også kameratskap, naturopplevelse, soling i hytteveggen og god mestringsfølelse.

Alt dette ble dokumentert ved hjelp av kamera. Fotoapparatene skulle primært fange opp arbeidet som ble utført, samt endringer og karakteristika ved breenes egenskaper og topografi. En gjennomgang av materialet som ble skapt i denne perioden viser at bremålerne i tillegg rettet blikket sitt mot hverdagsliv og naturopplevelser, et stykke fra det målbare oppdraget de utførte på breene. Likeledes mener jeg at fotografiets materielle aspekter danner en interessant kontrast til de naturvitenskapelige målemetodene.

Ser man på tidligere fotografisk dokumentasjon som er gjort i forbindelse med bremålinger har den et annet uttrykk enn NVEs brebilder. Arbeid utført av Norsk Polarinstitutt fra 1949 viser en strengere instrumentell tilnærming til bruk av fotografiet. Her ble produksjonen konsentrert rundt målbare glassplater, gjort etter såkalt fotogrammetrisk metode

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Storheil-IDO.pdf

Figur 2: Interiør hytte Folgefonna 1968. Foto: Per Sloth Carlsen/NVE.

(figur 4). Det vil si å bruke målbare fotografiske bilder til å bestemme geometriske egenskaper som form, størrelse og beliggenhet av objekter. Jeg har ikke kunnet finne indikasjoner på at NVE har brukt egne målbare foto i måling, forskning og forvaltning av norske isbreer. I stedet oppfordret NVEs brekontor ved Hydrologisk avdeling bremålere og sommerassistenter til å ta bilder, enten med egne kameraer eller med utlånskameraer fra kontoret i Oslo. NVE har ikke ansett det som nyttig å selv ta målbare bilder i tradisjonen etter blant andre Polarinstituttet. Man valgte heller å utstyre bremålere med småbildekameraer, og gjennomgang av NVEs arkiv, samt intervjuer med bremålere i ettertid, indikerer at det har manglet klare planer og instrukser på hva NVE skulle bruke dette fotomaterialet til.

Brebildene viser da også en tydelig løsere tilknytning til det vitenskapelige arbeidet som ble utført på breene. Bruken av fotoapparatene og fotografiene som ble produsert, speiler i stor grad hverdagsliv og opplevelser i tillegg til dokumentasjon av arbeid og oversikts- og detaljbilder av breenes topografi (figur 5).

Et flertall av brebildene ble tatt av sommerassistenter, med begrenset opplæring i fotografering. Kontrasten blir dermed stor til glassplatene tatt med fototeodolitt[2] som Norges Geografiske Oppmåling og Polarinstituttet tok: godt eksponerte, skarpe og målbare fotografier med spesifikk hensikt. Det mer eller mindre bevisste valget å satse på det såkalte småbildeformatet og med i stor grad amatører bak kamera, gir interessante bidrag til forskningsspørsmålene.

NVEs brebilder ser ut til å danne en kontrast til både annen fotografisk dokumentasjon og målemetoder. Med dette utgangspunktet reiser det seg en del interessante spørsmål. Hvordan kan bremåling og breforskning behandle det fotografiske mediet så ulikt? Hva sier det om forholdet mellom det fotografiske medium og naturvitenskapen, og hvordan

Figur 3: Tetthetsprøve, Svartisen 1973. Foto: Lars Evan Pettersson/NVE.

kan en slik tilnærming bidra til fortellingen om fotografiets iboende egenskaper? Dette er spørsmål jeg ønsker å undersøke. Fotografiets rolle i vitenskapen er interessant nettopp i møtet mellom vitenskapens forestilling om objektivitet og det formbare, troløse mediet fotografi. Begrepet «ingenmannsland» i tittelen henspiller på fotografiets rolle mellom vitenskap og opplevelse, virkelighet og representasjon, mekanikk og dømmekraft, og mellom idéer om objektivitet og mer prosaiske, materielle uttrykk. Samtidig kan ingenmannsland være en metafor for det øde og menneskетomme landskapet på isbreene.

NVEs samling av fotografier knyttet til bremålinger har blitt akkumulert ubrutt og mer eller mindre systematisk siden 1962. De tidlige fotografiene, før 1962, er del av NVEs fotosamling, men ikke tatt av NVE-ansatte selv. I arbeidet med artikkelen har jeg benyttet skriftlige og muntlige kilder. De skriftlige kildene har vært fotoregistre, dagbøker og reiserapporter knyttet direkte til bremålingene fra 1962 til 1974. I tillegg kommer publiserte artikler og upubliserte deler av NVEs arkiver som på ulike måter kan knyttes til bremålingene. Muntlige kilder har vært nåværende og tidligere ansatte i NVE, samt sommerassistenter med sesongmessig tilknytning til bremålingene. Materielt er det snakk om rundt 3.000 kontaktkopier og negativer, samt ulike digitaliserte representasjoner. Fotografiene er så forsøkt sett i lys av materialitet og ulike teoretiske tilnærminger, fotohistoriske og vitenskapshistoriske.

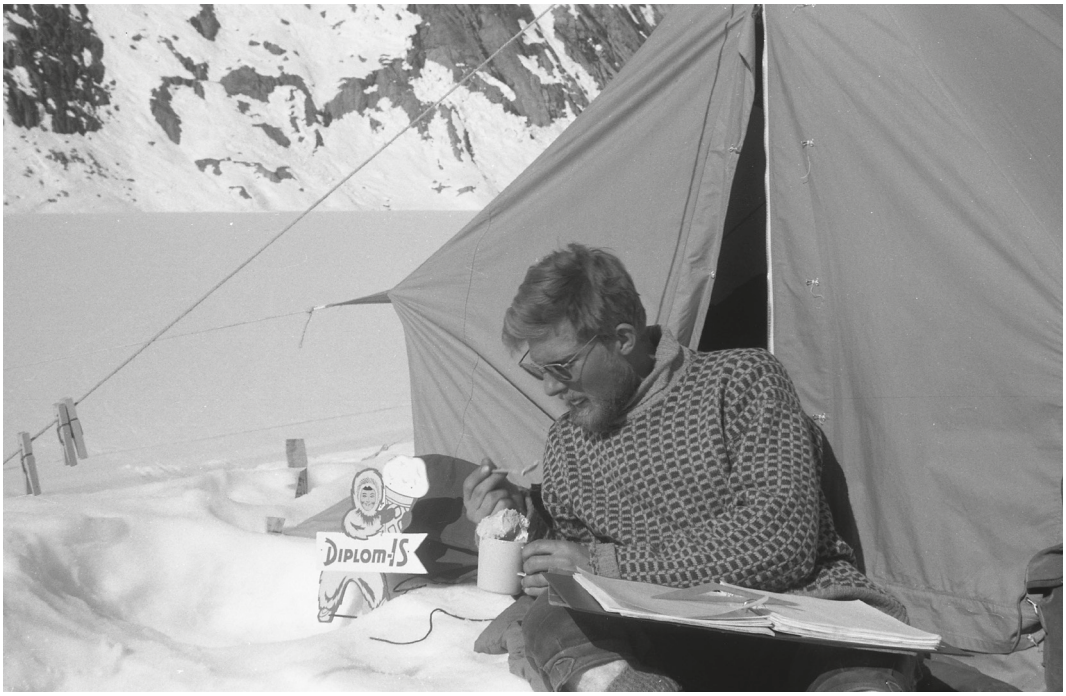
NVE og norske isbreer

Vassdrags- og energiforvaltningen i Norge kan spores helt tilbake til opprettelse av Canaldirectionen i 1804. *Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen*, som var den tidens navn, ble i 1921 etablert som samlende myndighet for ivaretakelse av vassdrags- og energisektoren i Norge, i dag Norges vassdrags- og energidirektorat, NVE. Et av direktoratene under NVE, Direktoratet for Statkraftverkene, så i begynnelsen av

Figur 4: Nigardsbreen 1953: Foto Olav Liestøl. NVEs fotoarkiv.

1960-tallet et betydelig kraftpotensial i avrenningen fra norske isbreer og anmodet Hydrologisk avdeling å sette i gang systematiske målinger og undersøkelser på de mest interessante breene. Hydrologisk avdeling ansatte Gunnar Østrem som statshydrolog og leder av brekontoret i 1962. Disse undersøkelsene dreide seg om målinger av massebalanse på Jostedalsbreen. Massebalanse vil si forskjellen mellom hvor mye isbreene vokser om vinteren på grunn av nedbør og hvor mye de minsker om sommeren på grunn av smelting. Videre målte man hvordan breene innvirket på avløp (figur 6).

Behovet for sterk industrireising etter okkupasjonsårene førte også med seg et parallelt behov for kraft. Stor og kraftkrevende industri skulle prioriteres, og staten som utbygger fikk en sentral rolle i dette arbeidet. Industriens forbruk av elektrisitet økte formidabelt i de første årene (med 84 prosent fra 1946 til 1950),[3] og NVE ved Direktoratet for Statkraftverkene sto for de fleste av etterkrigstidens store kraftutbygginger. Utbyggingene genererte også bedre økonomi til å foreta undersøkelser, og man så potensiale i andre kilder som tidligere ikke var regnet som mulig å utnytte. Isbreene var blant disse. Utover 1960- og 1970-tallet ble det ansatt flere glasiologer og hydrologer på breundersøkelsene, men sommerassistentene utgjorde ryggraden i feltarbeidet. Dette var ofte studenter som hadde interesse for isbreer og friluftsliv. I de travleste somrene var det ansatt 20–25 personer samtidig. Somrene ble brukt til målinger. Ansatte og assistenter bodde først i telt, senere satte man opp såkalte trekanthytter. Enkle og trange, men funksjonelle hytter med det nødvendige utstyr. Man brukte beina, ski, pulk, snøskuter, og noen ganger helikopter og fly til å komme seg opp på breplatåene (figur 7).



Figur 5: Nigardsbrevatnet 1962. Foto: NVE.

Fotohistorisk og vitenskapelig diskurs

Vitenskapshistorisk har koblingen mellom fotografiet og de vitenskapene som er aktuelle i denne sammenhengen tradisjonelt vært delt i to leire. På den ene siden har naturvitenskapene i stor grad forholdt seg til de aspektene ved fotografier som kan gjøre dem målbare og som støtter opp om naturvitenskapelig metode, for eksempel *terrestrisk*, eller landbasert, fotogrammetri og skråfoto fra fly og helikopter.[4] På den andre siden har human- og samfunnsvitenskapene interessert seg for sammenhengen mellom fotografi og naturvitenskap ut fra egne perspektiver, men satt opp mot naturvitenskapelig tankesett og metodikk for å tilstrebe et helhetsbilde av for eksempel ideen om isbreer. Et eksempel er idéhistoriker Sverker Sörlins tanker etter nylesing av sosiologen Bruno Latour: At naturen som aktør i et nettverk som også forskeren eller bremåleren deltar i, har «agens» nok til å ha konsekvenser for lett påvirkelige menneskelige observasjoner.[5] Isens opptreden er slik avhengig av omverden, ikke bare «naturlig», men også innskrevet med sivilisatoriske forutsetninger.[6] Latour selv beskriver at praktisk dokumentasjon ikke bare er avbildning, men avhengig av ulike assosiasjonskjeder mellom bilder, tekst og empiri, mellom representasjoner og virkelighet.[7] For eksempel har innsamlingen av store mengder data over mange år ført til at man etter hvert har kunnet vise til sammenhenger mellom isbreer og endringer i klima. De siste tiårenes radikalt økte bevissthet rundt disse sammenhengene har styrket breenes ikonografiske betydning for politikk og vitenskap. Bremålingene som dokumenteres gjennom NVEs fotografier bidrar dermed til et vitenskapelig helhetsbilde.

Bruken av fotografi i topografiske og andre vitenskapelige sammenhenger er nært knyttet til begrepet vitenskapelig objektivitet. Begrepet er stort og omfattende, og jeg velger å konsentrere drøftingen her om elementer der vitenskapen setter premisser for fotografimediet, og omvendt.

Forestillingen om objektivitet viser til et ideal om blindhet, «uten forstyrrelser, tolkning og intelligens».[8]

Figur 6: Sedimentprøveboring, Nigardsbrevatnet 1968. Foto: NVE.

Kravet til objektivitet må støtte de vitenskapelige hensikter, knyttet til forventninger om resultat. I tillegg kommer de nødvendige elementer av menneskelig tolkning. For hvorfor er objektivitet et sentralt begrep i møtet mellom vitenskap og fotografi? Kanskje fordi man i fotografiske eksempler møter forestillinger om vitenskapelig objektivitet i sin klareste form. Samtidig ser man etter hvert – i vitenskapelig fotografi – nødvendigheten av aktøren som avsender og mottaker, med sine intensjoner og tolkninger.

Det er ulike måter å forstå vitenskapelig objektivitet på. Vitenskapshistorikerne Lorraine Daston og Peter Galison deler for eksempel begrepet inn i tre epistemiske dyder: En følger en idé om å være tro mot naturen, det vil si higen etter sannhet. Den andre følger en idé om mekanisk objektivitet. Til slutt kan tanken om faglig dømmekraft danne grunnlaget for en forståelse om vitenskapelig objektivitet. Disse dydene følger hverandre til en viss grad kronologisk, der dyden å være tro mot naturen grovt sett representerte det før-fotografiske vitenskapssyn. Poenget med denne inndelingen er å vise når ideen om vitenskapelig objektivitet ble «allestedsnærværende og uimotståelig».[9]

I følge Daston og Galison handlet opplysningstidens ideal om å være tro mot naturen og å søke sannhet. Idealet forutsatte at observatøren hadde de rette egenskapene, med kombinasjonen et skarpt og kritisk blikk og evnen til å velge bort uvesentligheter. Vitenskapsforbildet var da den erfarne og kvalifiserte forskers utvalg av idealformer, i platonsk tradisjon.

En slik tilnærming var på mange måter ikke kompatibel med fotografiets nære tilknytning til visuell virkelighet, så fra ca. 1860 lød oppfordringen: «La naturen snakke for seg selv».[10] Den idealiserte norm fra tidligere ble forkastet til fordel for at forskeren trakk seg tilbake, motsto fristelsene i estetisering og forenkling, og så overlot arenaen til den mekaniske objektiviteten og dermed avbildningen, og dens nye verktøy, blant annet fotografiet. Interessant nok har også denne overgangen et moralsk aspekt: Menneskelige faktorer skulle undertrykkes og fjernes fra der de kunne påvirke den sanne vitenskapen. Samtidig så man selvsagt ikke helt bort fra det faktum at det følelsesmessige, intellektuelle og moralske var nettopp det som skiller menneske fra maskin. Maskiner kunne altså utføre oppgaver som ellers ville ha avslørt

Figur 7: På ski, Nigardsbreen 1962. Foto: Olav Dybwadskog/NVE.

menneskelige svakheter, som f.eks rutineoppgaver over tid.[11] Maskinene hadde heller ikke hang til teori og spekulasjon. Man kunne stole på maskinene, man kunne stole på kameraet.

Den mekaniske objektiviteten har på en måte fulgt fotografiet og andre typer avbildninger helt frem til våre dager, etter hvert i et nødvendig samspill med subjektive faktorer. Likevel som viktig premiss i enkelte, automatiserte avbildninger, også i vitenskapelig sammenheng. Innlemmelsen av fotografiet i denne type vitenskapelighet fordret blant annet en bevisst, spesifikk og prosedyrestyrt bruk. Ser vi på NVEs brebilder, ser denne spesifikke bruken av mediet 100 år etterpå ut til å ha forlatt slike prinsipper. NVEs brefotografier er verken spesielt bevisste, spesifikke eller prosedyrestyrte. Snarere er bruken av fotomediet i denne sammenheng styrt av tilfeldighet, individuell vurdering og følelser. Kan man da si at NVE ubevisst gikk over til det tredje av Daston og Galisons epistemiske dyder, nemlig over på den faglige dømmekraft?

I denne tredje fasen så man et comeback for forskeren, etter at de idealiserte avbildninger først ble avløst av den asketiske objektivitet og til slutt ønsket om å ville kompromisse i en tredje retning. Dette kaller Daston og Gallison «the interpreted image», der tolkning og selvet gjør comeback, men i par med den mekaniske avbildningen. I denne kombinasjonen kan man se en tilnærming mot en mer moderne oppfatning av fotografiets egenskaper: I skvis mellom en tilknytning til virkeligheten og forbundet med problemstillinger rundt autentisitet, bevisverdi, manipulasjon og valg.

Objektivitet og subjektivitet er ikke dikotomier i denne sammenhengen, men danner likevel noen interessante paralleller til fotografiet. Objektivitet, i betydningen undertrykkelse av selvet, men likevel avhengig av forskerens blikk og kompetanse, har vært idealet for vitenskapelig avbildning. I midten av det 19. århundre ble subjektets påvirkning sett på som en fare for sann vitenskapelig kunnskap, mens etter paradigmeskiftet i retning av fokus på faglig dømmekraft, er subjektiviteten blitt noe av en forutsetning for vitenskapelig aktivitet. Fotografiet kan sies å være det perfekte medium for å representere overgangene og paradoksene mellom tro på meka-

Figur 8: Temporær snøgrense, Engabreen 1970.Foto: Øyvind Skaugrud/NVE.

nisk objektivitet og innsmettet av dømmekraften: i ingenmannslandet mellom mekanisk og viljeløs avbildning av virkeligheten på den ene siden, og de utallige avhengigheter av fotograf, kontekst, samfunn og mottaker på den andre.

Sverker Sörlin hevder at humaniora og sosialvitenskapenes innvirkning på tradisjonelt naturvitenskapelige områder har hatt betydning for praksiser som historiefortelling og fotografering. Det er mulig å videre tenke seg at fotomediet i denne sammenheng har brobyggende egenskaper; at mediet tilbyr naturvitenskapen innsikt i andre vitenskaper og utenomvitenskapelige aspekter, og vice versa.[12] Når man bruker et slikt medium til et formål der forutsetningene er satt, kan det skje en transcendens som ikke nødvendigvis er lett å identifisere umiddelbart, men som kan ligge som subversive eller implisitte lag. Eksempler kan være at de estetiske elementene ved alle typer brebilder, også fotogrammetriske bilder (figur 9), kan forstyrre det intenderte ved bildene (måling) og enten svekke eller gi ny innsikt i resultatet. Feltdagbøker, fotografier og intervjuer kan representere alternative tilnærminger, der for eksempel gjenfotografering etter eldre fotografier og oppsøking av feltområder kan gi en nødvendig forståelse av helheten ved isbreene.

Sörlin er på sin side inspirert av Bruno Latour, som drøfter en mulig tilnærming mellom sosialvitenskapene og naturvitenskapene – nærmere bestemt ved at prinsippene fra teknologi og naturvitenskap blir overført til sosialvitenskapene. Naturvitenskapelig tilnærming er avhengig av en tilnærmet objektivitet gjennom pålitelighet, der data er det de gir seg ut for å være, og sammenlignbarhet. Variabler bør være av den art at de lar seg beskrive og passe inn i en definert ramme. Sosial- og humanvitenskapenes variabler er ofte av en annen type, der ulike aktører, som personer og grupper, har en til dels voldsom variasjon i hvordan de handler i gitte situasjoner.

Figur 9: Svartisen mot Istind 1954. Fototeodolittbilde. Foto: Alf Bergersen, Norsk Polarinstitutt. NVES fotoarkiv.

Disse variasjonene kan være vanskelig å forutse.[13] En mulig parallell til brebildene er at NVEs brekontor kan ha hatt forutsetninger om hvordan de ønsket at fotograferingen skulle utføres og resultere i, som bremålerne av ulike grunner ikke har fått med seg eller har kunnet etterleve. Dette kan dreie seg om at for mye er overlatt til tilfeldighetene, via de menneskelige variabler, uten at man har kunnet forutse disse. Latour formulerer et slikt paradoks ved vitenskap med sitatet: «The fate of a statement is in the hands of others».[14] Full kontroll kan ingen ha.

Det ligger også en begrensning i det å dokumentere hendelser der dokumentskaperen inntar en nøytral, passiv og ikke synlig rolle. Det vil si at hele bakteppet som fotografier blir skapt i ikke er en del av statusen fotografiet da får som dokumenterende medium. En måte å si det på er at de dokumenterende brebildene her dikter videre ut over den målbare virkeligheten og bringer inn andre aspekter som ikke nødvendigvis er intendert av oppdragsgiverne. Slik innebærer småbildekameraet med 35 mm filmformat per se en stor og radikal frihet i dokumentasjon og bildespråk og «svikter» den vitenskapelige intensjonen bak bremåling. Småbildekamera veier lite og er dermed fleksible å ta med og bruke under ulike forhold (eksempel: figur 10). De er delvis produsert for amatørmarkedet og har ikke like høy brukerterskel som mellomformat og tekniske kamera, som for eksempel ble brukt ved fotogrammetri. Ved å utstyre bremålerne med disse kameraene, paret med en manglende klar instruks om hva som skal dokumenteres, sitter NVE igjen med store mengder arkivalia som man ikke visste eller vet hva man skal bruke til, bortsett fra udefinerte ønsker om bruk i publikasjoner og formidling.[15]

Her kan det finnes en klar deling mellom de målbare data og medier som foretrekkes når det ønskes ulike tilnærminger til objektiv dokumentasjon. Disse

Figur 10: Boring i bremorener, Gråsubreen 1961. Foto: NVE.

er for eksempel fototeodolittbilder, skråfotoene som Widerøe tok fra fly, mer eller mindre tallbaserte måledata, og i nyere tid lidarskanning og satellittdata. På den andre siden finnes eksempler på at uten definerte mål og instrukser, sniker det subjektive, estetiske, assosiative, poetiske, humoristiske, kort sagt menneskelige seg inn og skaper en kontrast som jeg mener er utfyllende. Selv ved lesing av fotoregistre sees av og til momenter av humor og assosiasjoner. Sentrale spørsmål her er hvorvidt disse motsetningene er nødvendige, både for forskning og samlet sluttresultat. Kan inkluderingen av det menneskelige aspektet være en forutsetning for gode resultater? På samme måten som natur- og friluftslivsinteressene kanskje er viktigere enn ingeniør- og naturvitenskapelig interesse for å rekruttere til yrker som glasiologer, geologer og hydrologer. Utsikten til mange feltdøgn i spektakulær og krevende natur ser ut til å være en viktig faktor når man skal velge utdanning og yrker. De færreste mennesker trives med å strengt avlese måleresultater og mate dem inn i kalkyler uten sikkerhetsventiler i form av det som oppleves som adspredelser.

Brebildenes fysiske utgangspunkt

Vitenskap har som før nevnt hatt forventninger til fotografiets evne til objektiv, saklig og nøyaktig avbildning av den sansbare verden.[16] Videre har det eksistert en sterk oppfattelse av at fotografiet aldri kan fri seg fra sitt mekaniske og reproduktive utgangspunkt. Fotografiet møter sin begrensning som analogi til objektet, mer enn som selvstendig skapt bilde. Det som Yves Michaud, og blant andre Walter Benjamin, kaller det «magiske» aspektet ved fotografiet kan vise til garantien som ligger i at bildet representerer objektet. Høyere teknisk kvalitet kan oppfattes som å forsterke denne garantien.[17] Fotografiets identitet er på den måten evig koblet med og til dets opprinnelse. Fotografier av lavere teknisk kvalitet svekker koblingen til motivet. I denne tolkningen kan ikke NVEs brebilder sies å representere objektet. En mer nyansert tilnærming tar utgangspunkt i det sporet

av motiv som er resultat av den mekaniske prosessen – der fotografiet ikke blir en sannferdig avbildning, men «et spor av noen som er forsvunnet».[18]

Fotografiers «vakre og subtile» fremtoning kan i noen tilfeller fremstå som en nøkkel inn til en mer udefinerbar kvalitet som står i kontrast, men kanskje også i nødvendig samspill, med informasjonsverdien, og dermed med det vitenskapelige utgangspunktet. Som urbanhistoriker M. Christine Boyer skriver om kalotypiene[19] fra et prosjekt om å fotografere monumenter fra et arkeologisk perspektiv i Frankrike i 1851:

> It is obvious that the beauty and subtlety of the calotypes were far from purely informational. Their magical appearance always revealed antithetical details never subordinated to a more meaningful whole. They lent themselves to anecdote and reverie, shifting attention away from the factual and the precise, opening onto unforeseen horizons and associative memories.[20]

Selv om slike beskrivelser for det meste er forbeholdt fotografier med en høy grad av detaljrikdom og nyanser, som de mykt tonale kalotypiene, går det an å hevde at eventuelle magiske egenskaper ikke fremstår avhengig av graden av intersubjektiv skjønnhet, men av det fulle spekter av følelser fotografiene frembringer i leseren. Med det utgangspunktet kan også undereksponerte, detaljfattige, kornete og ripete amatørbilder fra norske isbreer på 1960- og 1970-tallet «åpne mot overraskende horisonter og assosiative minner» (figur 11).

Måten vi har vært vant med å tenke om fotografiets materialitet har vært via den originale papirkopien, nært forbundet med autentiske og estetiske verdier.[21] Ut fra dette perspektivet går det an å skille mellom ulike lag av materialitet, og igjen ulike lag av representasjoner: fra den lett gulnede fotokopien laget av en av de ikoniske fotografene fra 1800-tallet til det digitaliserte negativet der støv og merker ikke er retusjert bort. Det sistnevnte eksempel er, som brefotografiene, tilgjengelig for allmennheten via digitale representasjoner. I denne presentasjonsformen er også merker og støv digitaliserte, og det materielle fremstår dermed som digitale tolkninger.

Også i de ulike lagringer, bruk, presentasjoner og fremstillinger gjennom en samlings livsløp har materialiteten en viktig rolle. Når samlingen av brebilder for eksempel tilgjengeliggjøres på nettstedet Digitalt Museum, vises bildene gjennom et utall digitale skjermer, fra eldre smarttelefoner til store, høyoppløselige skjermer. Via de digitale plattformene kan bildene også skrives ut, komprimeres og deles på svært mange måter. Når tilgjengeliggjøringen spres videre, kan de digitale filene også manipuleres, samples og gjenbrukes i helt andre former og sammenhenger. Slik vil formen og måten bildene leses på skille seg tydelig ut fra hvilken materialitet man står ovenfor og hvilken materiell kontekst de leses i.[22]

Spennet mellom farger og sort/hvitt kan også leses inn som en faktor, nemlig poenget med at fotografier i store deler av dets historie har manglet farger, men likevel ble oppfattet som bevis på og representasjoner av virkeligheten: Hvilken rolle spilte denne faktoren for tvilen på, og etter hvert avvisningen av, fotografiet som noe i nærheten av objektivitet? Tilførte eller fjernet for eksempel farger noe i analysen av breflaten? Flere av brebildene er også tatt i dårlig lys under vanskelige forhold, som gjorde at kontrasten mellom det opplevde og det visualiserte ble ekstra stor (figur 12). I analysen av fotografiet i vitenskapens tjeneste er de mediespesifikke faktorene viktige, og bortsett fra gråtone/farger, kan også andre kjennetegn vurderes ut fra samme paradoks: småbildeformat, støv, fingeravtrykk, kjemikalieflekker, mekanisk skade. Alt dette er faktorer som forstyrrer idealet om vitenskapelig klarhet og som trekker oppmerksomheten i retning av fotomediets materialitet og begrensninger. Andre faktorer i bildeprosessen viser skiller i faglig dyktighet og må tas med i analysen: eksponering, valg av utsnitt, valg av motiv, kort sagt utnyttelse av fotografiets muligheter.

At brekontoret ikke så det som formålstjenlig å problematisere fraværet av farger, til dels store begrensninger i fototeknikk og kjemisk kvalitet, kan tyde på at en slik bruk av fotografiet på denne tiden ble sett på som begrenset vitenskapelig støtte, i motsetning til for eksempel fotogrammetriske glassplater. Det ovennevnte fenomen kan ha noe med det arkeologi- og fotohistoriker Stefanie Klamm beskriver

Figur 11: Nigardsbreen 1971. Foto: NVE.

slik: det at man ser på fotografiets evne til objektiv representasjon av virkeligheten kan forklare at det ikonografiske overstyrer materialiteten; det mediet kan forklare om motivet overskygger hensyn til gjennomgående kontekst og ivaretakelse av objektene «fotografier».[23] Enkelt sagt: Motivet er uendelig mye viktigere enn fotografiet.

Brefotografiene har en opprinnelig kontekst de er ment å leses i; som papirkopier eller kontaktkopier. Det er et vesentlig poeng at alle materielle og andre kontekster har endret seg på disse 50-60 årene. Både hvem som presenterer fotografiene, hvilke hensikter man har med presentasjonene og i hvilken form de presenteres har totalt endret seg. Interessant nok opplever vi likevel at vi relativt intuitivt kan gjenskape og tolke intensjonene ved fotografiene og hvilke materielle forutsetninger de som fotograferte og brukte disse bildene hadde.

Tilbake til Daston og Galison: «The photograph has acquired a symbolic value, and its fine grain and evenness of detail has come to imply objectivity; photographic vision has become a primary metaphor for objective truth.»[24] Elimineringen av mennesket som aktør i den fotografiske prosessen trekkes frem som det som best representerer vitenskapelig objektivitet. Den menneskelige viljen blir derfor faktoren som skiller subjektivitet og vitenskap.

Naturen blir da metaforen for det vitenskapelige idealet – og dermed aktøren i denne fortellingen. Naturen selv skal fremskaffe bildene – ikke fotografen.[25]

«Urenheter», som brebildene absolutt inneholder en del av, kan hevdes å både skyldes naturen og mennesket som aktører. Støvpartikler, hår, kjemiflekker, newtonringer, mekanisk skade, dobbelteksponeringer, fingeravtrykk: Subjektet (fotografen) og uønskede faktorer setter sine spor rent fysisk og blander seg inn, selv om inkluderingen av disse elementene viser at fotografiet har i seg muligheten for objektivitet. Det sensitive negativmaterialet gjør i mange tilfeller narr av et, i praksis forgjeves, mål om «ren»

Figur 12: Fra Nigardsbreen 1973. Foto: NVE.

avbildning. Her kommer også de ytre forholdene inn, som gjør det vanskelig å kontrollere og optimalisere fotograferingen. Dette dreier seg for det første om feltforholdene, der det nesten ikke lot seg gjøre å holde støv og skitt unna kamera, objektiver og film. Brekontoret hadde sannsynligvis heller ikke et stort søkelys på akkurat det. For det andre valgte brekontoret å ikke standardisere kameraer og optikk, men lot det i stor grad være opp til breassistentene selv å bruke sine egne apparater. På den måten sa man fra seg kontroll over faktorer som kvalitet på lysmålere og optikk. I tillegg er det en tredje, viktig faktor: dette er i stor grad fotografiske amatører, som ikke kan forventes å inneha kunnskap om hvordan man optimaliserer opptak, oppbevaring, renhold og eksponering. I de fleste tilfeller av fotoprosessen kom profesjonalitet først inn ved innlevering av film for fremkalling. Dette representerer et lite vindu der tilfeldighetene ikke fikk like fritt spillerom, før negativkonvoluttene kom tilbake til NVE og var prisgitt enda mer eksponering for støv, mekaniske skader og fingeravtrykk. Det foregående indikerer også at den ønskede vitenskapelige objektiviteten vil være avhengig av at aktøren fremviser et bevisst og kunnskapsbasert forhold til fotograferingen. Slik blir brefotografienes subjektivitet forsterket, og enda fjernere fra et naturvitenskapelig ideal: I valget av opptaksmedium, tilrettelegging av fotografisk praksis på breene og ved bruk av amatører bak kamera forsterkes det grunnleggende subjektive ved fotomediet ytterligere.

Fotomediet er spesielt godt egnet til å dokumentere hvilke egenskaper en spesiell bretunge har, gitt varianter i overflate, lys, nedbør og vær. Bruken av sommerassistenter og småbildekamera har kunnet sikre et større tilfang av materiale. Disse forutsetningene kan forklare noe av beveggrunnen for å bruke fotografiske amatører og småbildekamera til å skape en fotografisk samling som fremstår som vitenskapelig. Hvis man også inkluderer de mange bildene ret-

Figur 13: Trekanthytte, Vesledalsbreen 1971. Foto: NVE.

tet mot ikke-vitenskapelige motiver, som samlingen viser mange eksempler på, er vi på vei mot en større forståelse av verdien av NVEs brebilder.

Selv om bruken av fotomediet ved første øye-kast tilsynelatende ikke støtter opp om det vitenskapelige målearbeidet, kan man via en nærmere gjennomgang hevde at kombinasjonen av mediets egenskaper og de mange menneskelige distraksjonene man ser i motivvalg, gir en merverdi til vitenskapen. En merverdi det kan ta mange år og stadig nye blikk å anerkjenne.

På den måten problematiseres også sammenligningen mellom den vitenskapelige samlingen og den fotografiske samlingen. Fotografiets selvsagte rolle og autoritet i vitenskapelig sammenheng blir delvis erstattet med en ikke nødvendigvis kontrollerbar rolle som blir mer tydelig over tid.

Spekulasjon og avslutning

I NVEs gjenstandssamling finnes det ikke fototeodolitter, men det finnes stereoskopiske briller og stereoskoper, som kan indikere at man har brukt andres stereoskopiske bilder for analyse. En mulig, og plausibel, grunn til at NVE ikke selv benyttet seg av målekameraer er at Norges Geografiske Oppmålings og Polarinstituttets utstrakte bruk av landbasert (terrestrisk) fotogrammetrisk metode allerede hadde frembrakt tilstrekkelig gode brekart, og at det dermed ikke var ansett som nødvendig å fortsette med denne metodikken som komplement til andre målemetoder. En gjennomgang av NVEs rapportserie *Glasiologiske undersøkelser i Norge*[26] fra 1963 til 1983 viser at der det av ulike årsaker fortsatt var mangler i brekartene, var fotogrammetri i NVEs arbeid begrenset til flyfotografering, ofte i samarbeid med flyselskap som Widerøe. I de tilfeller at annen type fotografering er nevnt, er det i sammenheng med en kombinasjon av personlig erfaring og gjennomgang av småbildefotografiene som er tatt.

Figur 14: Temporær snøgrense, Ålfotbreen 1966. Foto: NVE.

En mulig forklaring på hvorfor fotografiet ikke ble brukt i streng vitenskapelig forstand er at man på et tidlig stadium så at denne typen vitenskapelig foto krever en så stor grad av profesjonalitet og erfaring at man innså at man ikke hadde ressurser til å skaffe seg det. En annen bruk av småbildefoto er for å dokumentere nyanser i breoverflaten, for eksempel for å identifisere temporær snøgrense og der breisen kommer frem under avsmeltet snølag (figur 14). Videre vises det konkret til at observatørers fotografier og dagboknotater har vært brukt til å bestemme albedoen, det vil si breens refleksjonsevne. Generell nytte av fotografier som dokumentasjon virker mer knyttet til bruk i ettertid, for eksempel å vite hvor trekanthyttene sto, hvordan snøputer[27] ble montert eller hvordan et smeltebor var satt opp.

Bruken av NVEs brebilder ser ut til å være mest knyttet til formidling, og da som illustrasjoner i faglige rapporter, som *Glasiologiske undersøkelser i Norge*, og i mer populærvitenskapelige publikasjoner, som NVEs intern- og meddelelsesblad *Fossekallen*.

Det er mulig å hevde at brebildene på mange måter befinner seg i et ingenmannsland mellom vitenskapens krav til objektivitet og subjektive og materielle uttrykk. Brukt som tilsynelatende støtte til forskningsarbeid tilfredsstiller disse dokumentasjonsbildene verken radikale vitenskapskrav eller krav til fri tolkning. I tillegg tilbyr småbildeformatet en per se ikke-nøyaktig dokumentasjon; fotografiet viser seg frem som verken det ene eller det andre, verken en autentisk avbildning av detaljer eller en individuell subjektivisme.

Utgangspunktet for bremålingene var potensialet de ulike breene kunne få for norsk kraftutbygging. Det er vanskelig å indikere om den relative uklarheten i bruken av fotografiet som dokumentasjonsmedium fikk konsekvenser for dette. De hydrologiske og glasiologiske målemetoder ser ut

til å ha utgjort et tilstrekkelig grunnlag for beslutninger og dermed forvaltningen av norske vann- og energiressurser. Fotografiet har i denne sammenhengen en mulig, men i stor grad uforløst rolle som del av helheten i formidling, kulturhistorie og som sammenligning og dokumentasjon av endringer over tid. Der man ser spor av det ikke-vitenskapelige i brebildene, kan slike spor være indisier på at fotomediet i denne sammenhengen først og fremst er forlengelser av følelsesmekanismene, og at bruken i vitenskap skjer på tross av fotografiets iboende egenskaper, og ikke på grunn av. Noe av fotografiets lokkelse er jo denne egenskapen som et utro medium, som uansett intensjon alltid kan tilby innblikk i det motsatte. Dette kan forklare den spesifikke bruken av brefotografiene, både før, under og etter at de ble laget. Når digitaliserte filer nå 50 år etter kan settes i nye sammenhenger, kan det gi nye muligheter til å få øye på hvor ingenmannslandet ligger og hvordan sammenhengen mellom fotografi og vitenskap kan være.

Noter

1 Nivelleringskikkert er et instrument for å måle høydeforskjellen mellom to eller flere punkter. Kjernebor kan ta opp prøver fra ulike dyp i en bre eller fra jorden. En variant av bor brukt i bremålinger er smeltebor, som er et apparat for boring i is ved bruk av kokende vann. Teodolitt er et vinkelmåleinstrument som kan avlese horisontale og vertikale vinkler med stor nøyaktighet. Et sylinderformet instrument for måling av regn kalles pluvius. I bremåling brukes også et flygel, det vil si et instrument for mekanisk måling av vannhastighet i et punkt i en elv, kanal eller turbinrør.
2 Fotoapparat montert på teodolitt, for målbare fotografier
3 Faugli 2015: 27
4 Andreassen, Elvehøy og Kjøllmoen 2002: 343-348
5 Sörlin 2018: 20
6 Sörlin 2018: 13-30
7 Vertesi 2016: 83
8 Daston og Galison 2010: 17
9 Daston og Galison 2010: 39-42
10 Daston og Galison 2010: 188
11 Daston og Galison 2010: 189
12 Sörlin 2018: 13-30
13 Latour 1990: 110-111
14 Latour 1990: 105-106
15 Basert på gjennomgang av NVEs arkiv
16 Daston og Galison 2010: 126
17 Michaud 1998: 734
18 Michaud 1998: 736
19 Eldre fotografisk teknikk
20 Boyer 2003: 53
21 Edwards og Hart 2004: 2
22 Edwards og Hart 2004: 3
23 Klamm 2016: 167
24 Daston og Galison 2010: 187
25 Daston og Galison 2010: 188
26 https://www.nve.no/hydrologi/bre/glasiologiske-undersokelser-i-norge-glaciological-investigations-in-norway/
27 Sensorer som regner ut snømengde

Litteratur

Andreassen, L, Elvehøy, H, Kjøllmoen, B. (2002). Using Aerial Photography to Study Glacier Changes in Norway. I *Annals of Glaciology 34*, s. 343-348.

Boyer, M. C. (2003). Retracing the Outlines of Rome: Intertextuality and Imaginative Geographies in Nineteenth-Century Photographs. I J. M. Schwartz og J. R. Ryan (red): *Picturing Place – Photography and the Geographical Imagination,* s. 21-55. London: Routledge.

Daston, L. og Galison, P. (2010). *Objectivity*. New York: Zone books.

Edwards, E. og Hart, J. (2004). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge.

Faugli, P.E (2015). Rjukan/Notodden - vannkraft og verdensarv - norsk vassdragshistorie, *NVE rapport nr 131*.

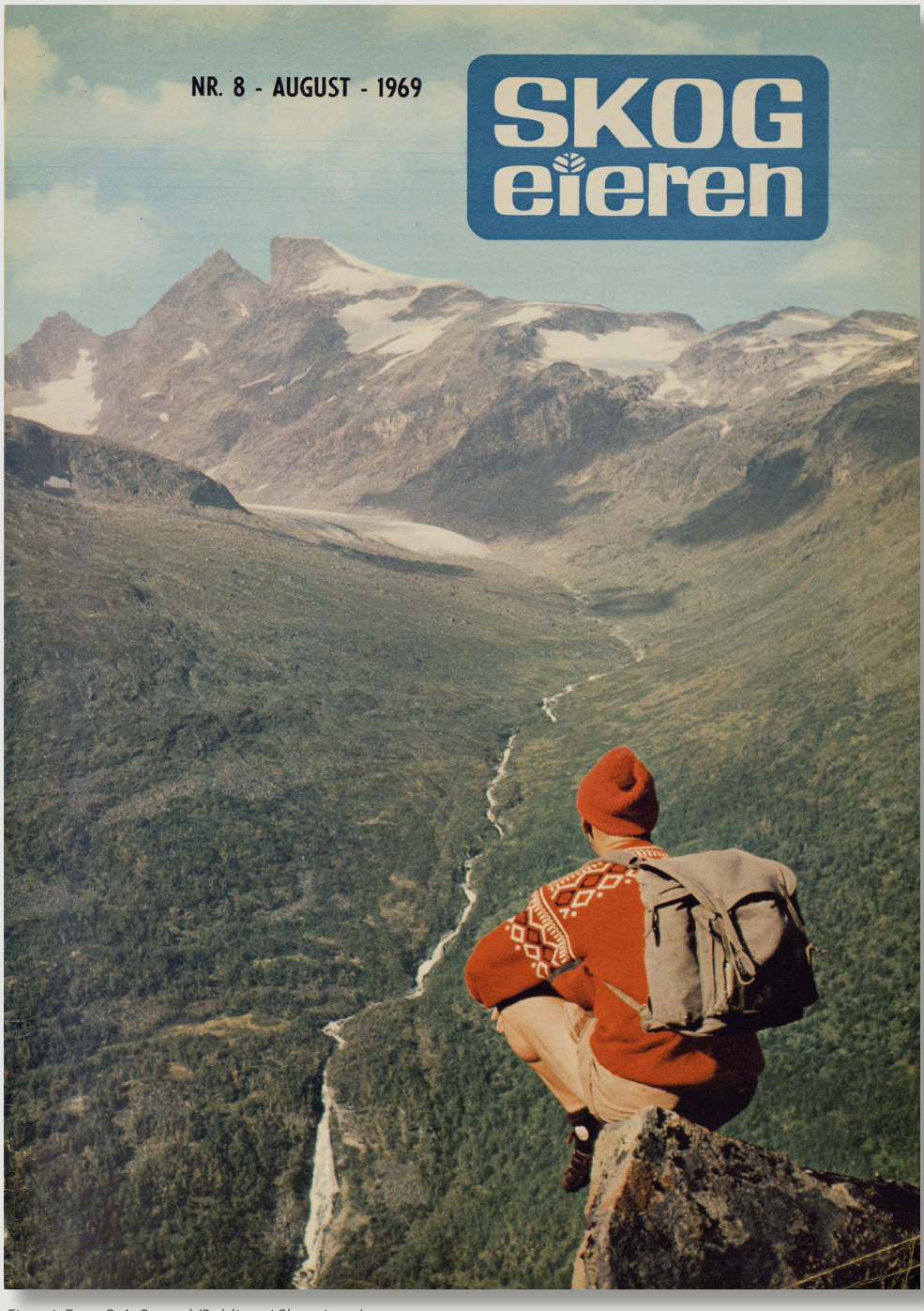
Klamm, S. (2016) Reverse – Cardboard – Print: The Materiality of the Photographic Archive and Its Function. I Mitman, G. og Wilder, K. *Documenting the World*, s. 166-199. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Latour, B (1990). Technology is Society Made Durable. I *The Sociological Review Vol 38*, Issue 1_suppl. California: Sage publishing, s. 103-131.

Michaud, J. (1998). Forms of looking. Philosophy and Photography. I M. Frizot: *The New History of Photography*, s. 732-745. Köln: Könemann.

Sörlin, S. (2018). Do Glaciers Speak? The Political Aesthetics of Vo/ice. I *Methodological Challenges in Nature-Culture and Environmental History Research*, s. 13-30. London: Routledge.

Vertesi, J. (2016). Mars in the Making: Digital Documentary Practices in Contemporary Planetary Science. I Mitman, G. og Wilder, K. *Documenting the World*, s.65-88. Chicago, IL: The University of Chicago Press.



Figur 1: Foto: P. A. Røstad (Publisert i Skogeieren).

Fagfellevurdert

Med ryggen mot kameraet

Bildebyråets ryggfigur i det norske landskapet

Sammendrag: *Det kommersielle bildebyrået baserer seg på stor omsetning av fotografier. Disse bildene må appellere raskt og effektivt til potensielle kjøpere, det vil si at de må kommunisere med virkemidler som er umiddelbart begripelige. I den sammenhengen er bruken av etablerte bildeskjema et viktig verktøy. I denne artikkelen diskuteres ett slikt bildeskjema, den ryggvendte figuren, i P. A. Røstads bildebyrå på nittenfemti- og sekstitallet.*

Emneord: *bildebyråer, fotografi, sjanger, fotohistorie*

Arne B. Langleite
Fotoarkivar
Norsk Teknisk Museum
abl@tekniskmuseum.no

Alle fotografiene som en ser i løpet av en dag presenteres for sluttpublikumet etter å ha blitt behandlet og utviklet gjennom flere instanser. Produksjonen og distribusjonen er tilpasset til hvilke oppgaver bildene skal fylle, og bildene er ofte utformet på måter som følger faste mønstre som produsenten håper skal kommunisere effektivt og klart. Slike bildeskjemaer, i betydningen at bildene følger visse regler for hvordan de er bygget opp, er gjenkjennelige, uavhengig av den konkrete bildeinformasjonen i bildet, slik som hvor bildet er tatt og hvem det er bilde av. Som forfatter og kurator David Campany uttrykker det: «such photographs are clichés, which really have no author at all. They are aggregate images: tropes, types, anonymous sets of pictoral conventions and attitudes.»[1]

Bildeskjemaer, eller klisjéer, har en lang historie innen den visuelle kulturen og brukes fordi de er etablerte som snarveier til betydning, mens de samtidig har potensiale til å fylles med mening ut ifra sammenhengen de skal brukes i og funksjonen de skal fylle.

En nyttig klisjé?

I denne artikkelen vil jeg ta for meg en spesiell type motiv, den ryggvendte figuren, og se på hvordan en slik skjematisk motivtype er spesielt nyttig for bildebyråer som selger fotografi. Jeg tar utgangspunkt i bildebyrået til Paul Andreas Røstad i perioden fra oppstarten på femtitallet og fram til syttitallet. Hvorfor har denne fotografen valgt å ta det som, når det kommer til stykket, er det samme bildet, gang på gang?

Dette er en motivtype som er dypt forankret i kunsthistorien, hvor det har hatt forskjellige funksjoner. I overgangen til et nytt medium, og til en kommersiell kontekst, hva bærer bildeskjemaet med seg? Hvordan har det seg at en motivtype kan framstå med stor kraft uavhengig av medietype og kontekst?

Den ryggvendte figuren er en av mange motivtyper som distribueres gjennom det kommersielle bildebyråsystemet. Bildene brukes ofte i kommersielle sammenhenger og utgjør en brikke i den moderne konsumkulturen.

Fordi bilder kommuniserer på måter som vi ikke nødvendigvis er klar over, er det viktig å tematisere hvordan bilder deltar i og bidrar til meningsdannelse. Vi lever i en bildekultur der mange av bildene er konstruert for å manipulere oss – det være seg til å kjøpe noe, mene noe eller reagere på en spesiell måte. Og selv om nesten hvert bilde er unikt, det er tatt på ett tidspunkt, ett sted, ett utsnitt som ikke kan gjenskapes, er produksjonen av dem likevel underlagt mønstre og handlingsmåter med røtter langt tilbake. Det er derfor et poeng å snakke om bildekulturen, ikke bare fotografi.

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Langleite-IDO.pdf

Figur 2: Foto: A. B. Wilse. (Skiløper betrakter Romsdalshorn).

Fenomenet ryggbilder

Den ryggvendte figuren er ikke en ny konstruksjon i bildekulturen. Å bruke mennesker eller dyr som kompositorisk element, som ikke er hovedtemaet for bildet, har vært vanlig praksis i malerkunsten. Et slikt element kan ha forskjellige funksjoner. Som «staffasje» kan de gi et inntrykk av skala, understreke hovedtemaet eller gi en følelse av dybde i bildet.[2] En anonym figur i bildet kan også heve et landskapsmaleri, som tradisjonelt hadde en lavere status,[3] opp mot de mer anerkjente sjangrene som omhandlet hverdagsscener (genremaleri)[4] eller allegoriske og historiske temaer (historiemaleri).[5]

Maleriet «Der Wanderer über den Nebelmeer» av Caspar David Friedrich (1774-1840) representerer en videreutvikling av figurens rolle i bildet. Til forskjell fra bilder der figuren kun har en kompositorisk funksjon er det et kjennetegn ved denne videre utviklingen at figuren har en viktigere rolle i bildet, og ofte rett og slett tar stor plass på bildeflaten. Slik er det umulig å se figuren utelukkende som et teknisk, kompositorisk element i bildet, den krever oppmerksomhet. En mer dominerende figur gir et større rom for betrakteren av bildet til å identifisere seg med figuren, og hvordan den betrakter landskapet.[6]

Denne muligheten for identifisering med figuren baserer seg på at betrakteren ikke ser figurens ansikt, ikke kan identifisere en person og dermed åpnes det opp et rom for å tre inn i figurens sted.[7]

I Norge er Theodor Kittelsens «Langt, langt borte så han noe lyse og glitre» et kjent eksempel på bruken av en slik ryggvendt figur. Bildet er del av en serie hvor Kittelsen illustrerte norske folkeeventyr.[8] Mens Askeladden i bildet kanskje ikke kontemplerer det sublime, slik det er vanlig å tolke at Friedrichs figurer gjør, dekker fraværet av et ansiktsuttrykk til mulighetene for en klar lesning av reaksjonen hans.

Allerede Knud Knudsen, som regnes som en av de første store norske landskapsfotografene benyttet seg av ryggvendte figurer. I et bilde som «Parti af Bøiumsbræen, Fjærland i Sogn» fra 1870-tallet refererer medieviter Peter Larsen og kunsthistoriker Sigrid Lien i sin *Fotohistorie* fra 2007 til Friedrich når de forklarer Knudsens plassering av to figurer som er «audmjukt hjelpelause framfor den veldige breen».[9]

Fotografen Anders Beer Wilse (1865–1949) satte rundt århundreskiftet i gang med å samle en stor mengde bilder som han klassifiserte som «Genere» i sin negativkatalog. Dette skulle utvikle seg til å bli det første moderne bildebyrået i Norge.[10]

Fotohistorikeren Trond Bjorli skriver:

> I disse opptakene kombinerer Wilse genremaleriets anonyme og idealiserte hverdagsbeskrivelser med fotografiets individualiserende og singulære blikk. Wilse skapte fortellende bilder ved å innlemme aspekter som følelser, ideer og narrativitet i fotografiene, elementer som tidligere var forbeholdt malerkunsten.[11]

I Wilses katalog ser vi allerede en oppdeling som synes å være svært typisk for de norske bildebyråene. En stor andel er topografiske opptak, men han produserer også mer direkte illustrative fotografier, som forsøker å gripe en stemning eller illustrere et konsept. Bjorli skriver videre: «Genrefotografier er hos Wilse bilder som metaforisk omskriver hendelser og motiver hentet fra virkeligheten – til noe annet.»[12]

Wilse hadde sterk innvirkning på senere norsk fotografi.[13] Markører for den norske identiteten som ryggsekken, skituren og tur i fjellet blir skapt som bildesymboler i Wilses fotografier.[14] Et usystematisk søk gjennom Wilses bilder av fjell og andre landskap på Nasjonalbibliotekets portal nb.no viser at også han var en entusiastisk bruker av den ryggvendte figuren som tankefullt betrakter et flott fjell eller annet landskap.

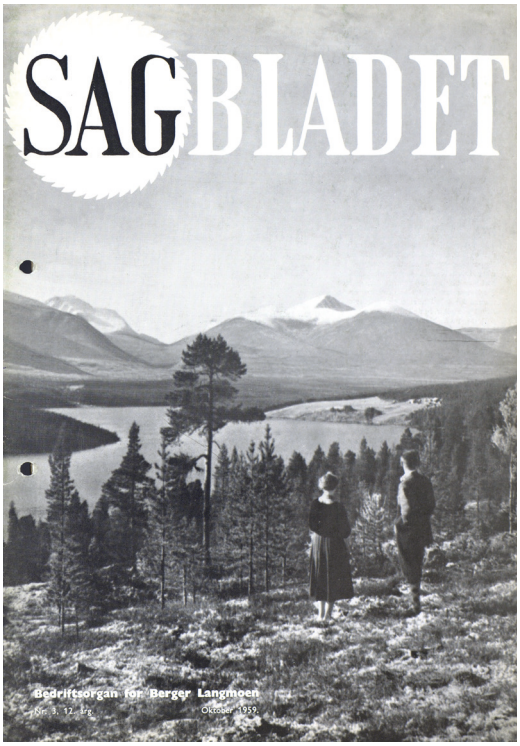
Verktøy for å snakke om bilder

Jeg tar spesielt utgangspunkt i Julian Jason Haladyns artikkel *Friedrich's Wanderer: Paradox of the Modern Subject* i diskusjonen av Caspar David Friedrichs bruk av den ryggvendte figuren.

Begrepet «bildeskjema» er en tillemping av sjangerbegrepet til å handle om bilder. Professor i språk og kommunikasjon, Martin Engebretsen, oppsummerer det slik:

> Sjanger forstås som en gjenkjennbar kommunikativ praksis, definert gjennom et sett av konven-

Figur 3: Foto: Ukjent (Publisert i Den unge Soldat).



Figur 4: Foto: Solvor Johansen (Publisert i Sagbladet).

Figur 5: Foto: Kjell Søgård (Publisert i Jakt Fiske Friluftsliv).

> sjoner utviklet over tid gjennom gjentatt bruk av visse typer ytringer i visse typer sosiale situasjoner. Konvensjonene kan knyttes til ytringens innhold og form, men det er deres intenderte funksjon i den sosiale situasjonen som over tid styrer både form- og innholdskonvensjonene.[15]

En ofte brukt tilnærming for å tolke bilder er å skille mellom *denotativt og konnotativt* nivå, begreper som er hentet fra semiotikken.[16] Det denotative er det som umiddelbart er synlig og kan beskrives i bildet, mens det konnotative tar for seg betydninger, assosiasjoner og mening.

Ryggfigurbildets konkrete, spesifikke innhold på denotativt nivå er nødvendigvis forskjellig fra bilde til bilde, men på et konnotativt nivå kan man si at bildet åpner opp for visse metaforiske bruksområder, samtidig som det kan fylles med mening ut fra konteksten det brukes i.[17] Meningsinnholdet i noen norske tidsskriftsforsider, utgitt på 1950- og 60-tallet, kan kanskje oppsummeres slik: Framtidsoptimisme! Profitt! Dominans! (Figur 3, 4 og 5.)
Bildet er vanligvis bygd opp slik: En eller flere figurer står med ryggen til kameraet og skuer utover et landskap. Figuren kan være ung eller gammel, kvinne eller mann og landskapet kan være fjell, skog eller sjø, men i de fleste tilfeller er figuren plassert på et høyt punkt i forgrunnen av bildet, med god plass til å skue utover bakgrunnen.

Historikeren John Lewis Gaddis går til kjernen av og påpeker også tvetydigheten i Caspar David Friedrichs «Der Wanderer über den Nebelmeer»:

> Suggesting at once mastery over a landscape and the insignificance of the individual within it. We see no face, so it's impossible to know whether the prospect facing the young man is exhilarating, or terrifying, or both.[18]

Denne tvetydigheten er et typisk karaktertrekk ved alle slike bilder, mangelen på et ansikt gjør bildet gåtefullt, og det er derfor mulig å, ved hjelp av konteksten, fylle det med det innholdet man har ønske om å presentere.

Opplevelsen av menneskets tilkortkommenhet i møte med den overveldende naturen er et viktig element, spesielt i den romantiske malerkunsten, og beskrives ved hjelp av følelsen av «det sublime», som overskrider «the ends of our power of judgement», som Haladyn uttrykker det.[19]

Filosofen Arthur Schopenhauer mener at det sublime «is caused by the sight of a power beyond all comparison, superior to the individual, and threatening him with annihilation».[20] Det sublime står i motsetning til det vakre, som er oversiktlig og disiplinert, som en park, et kulturlandskap eller en blomst.[21]

Turistforeningens årbok *Fjell og Vidde*, eller tidsskriftet *Snø & Ski*, som var blant publikasjonene som brukte mange av Røstads bilder, var neppe ute etter å illustrere en fullt så opprivende opplevelse, men likevel ville de formidle en mektig naturopplevelse gjennom bildene.

I tillegg til å formidle en opplevelse av det sublime, har den ryggvendte figuren flere funksjoner. For å parafrasere Haladyn: Figuren eksisterer i representasjonen (av landskapet), men ser også på det som er representert. Hans posisjon speiler vår egen plassering som betraktere som står foran maleriet (eller bildet): «By turning the figure away, Friedrich generalizes or universalizes the wanderer, thus enabling us to imaginatively occupy his presence.»[22]

Denne åpenheten er veldig nyttig når et bilde skal tilbys for salg, uten kunnskap om hva sluttbruken er. Siden den visuelle modellen gir rom for at betrakteren kan leve seg inn i den avbildete figuren, kan bildet fungere i mange sammenhenger, både for å friste betrakteren til å ønske seg til fjells, men også til å reklamere for tursko eller snakke om store, uhåndgripelige temaer.

For å illustrere fleksibiliteten til denne motivtypen må det også nevnes at en fortsatt finner store forekomster av skjemaet i bildebyråer, på sosiale medier som Instagram og datingmarkedsplasser som Tinder. Det er utenfor denne teksten å skulle gå inn på alle disse, men det illustrerer at dette skjemaet har en uttrykkskraft som overskrider tidsperioder og bruksområder.

Materiale og metode

Paul Andreas Røstad (1908–1986) var en fotograf som drev sitt eget enmanns bildebyrå, altså som hovedsakelig fotograferte for salg. Røstad publiserte sitt første bilde på forsiden av *Urd* i 1945, og etablerte seg som fotograf i første halvdel av 1950-tallet.[23]

I en tid hvor det virker som det var mindre konkurranse[24] var det bitte lille enmannsbyrået en modell som kunne fungere, selv om Røstads sønner i et intervju understreker at det ikke ble gjort store penger. Etter sigende kom det til skatteettersyn hos Røstad fordi det ble oppfattet som usannsynlig at det skulle gå an å leve på så liten omsetning som firmaet rapporterte inn.[25]

Det er ikke vanskelig å spore hvor, i hvert fall deler av, bildesalget til Røstad foregikk. Basert på søk på nb.no finner vi eksempler på publiserte bilder i *A-magasinet*, *Turistforeningens årbok, Fjell og Vidde*, bøker som skulle markedsføre Norge og det norske som *Gløtt av Norge*, *Det nye Norge*, *Slik er Norge*, *Norway Today* og dagspresse som *Morgenbladet*, *Dagningen*, *Vårt Land*, *Nationen* og *Lillehammer Tilskuer*.

Arkivet etter Røstad er del av Dextra-samlingen på Norsk Teknisk Museum. Røstads materiale utgjør omtrent 50.000 papirkopier i svart-hvitt, og anslagsvis under 1000 fargebilder på dias. Samlingen inneholder hovedsakelig bilder av norske steder og landskaper, landbruk og noe mennesker. Bildene er ordnet i fotoesker etter tema, som ofte er svært knapt formulert, for eksempel «Jotunheimen», «Kuer», «Ungdom».

Dette er et system hvor påskrift og metadata bare utgjør en del av gjenfinningssystemet. Den viktigste informasjonen satt nok i fotografens hode og kunnskap om egen produksjon. Ifølge sønnene var Røstad mye på farten rundt i redaksjoner og hos andre kjøpere med sekken full av bilder. Det er med andre ord mulig å anta at kunden ikke selv forsøkte å finne fram i systemet, men heller at man tok kontakt med Røstad med en forespørsel hvorpå Røstad plukket ut noen varianter som kunden kunne velge fra.[26]

Høsten 2021 er 21.000 bilder av Røstad digitalisert på Teknisk museum. En gjennomgang av den digitaliserte delen av materialet frambringer omtrent 400 tilfeller av motivtypen.[27]

Å søke i systemet etter bildeskjemaet som diskuteres i denne artikkelen er fåfengt. I arkivet etter Røstad er slike bilder kategorisert topografisk, det vil si at de dukker opp under stikkord som «Jotunheimen» eller «Dovre», og er ikke søkbare under for eksempel «ryggfigur», «mann» eller «turist». Men der jeg finner eksempler på denne typen bilde i bruk, altså publisert, er det svært ofte for bildets metaforiske potensiale det har blitt valgt, ikke fordi det er et bilde av et konkret sted. Det vil for eksempel i mange tilfeller ikke klargjøres i tekst eller kreditering hvor bildet er tatt, og bildet oppfyller slik kun en rolle som illustrasjon av et begrep eller konsept, heller enn å fungere som informasjon om et sted.

For å falle innenfor parametrene for et ryggfigurbilde slik det diskuteres i denne artikkelen, må bildet vise vanligvis én, men noen ganger flere figurer med ryggen vendt mot kameraet, som skuer utover et landskap. Ansiktet skal ikke være gjenkjennbart, så bilder der figuren er i halvprofil, eller man ser noe av ansikt eller uttrykk, er valgt bort. Det er også bilder der figuren er i aktivitet, for eksempel er bilder der figuren er på vei på ski innover i landskapet ikke med, mens hvis den samme figuren står stille på skiene sine og ser innover i landskapet er bildet tatt med i utvalget. Der det er flere mennesker i bildet er bildet valgt bort hvis de for eksempel er i samtale heller enn å skue utover (og innover).

For å forsøke å spore opp publiserte tilfeller av motivet har jeg søkt på Nasjonalbibliotekets nettside nb.no i publiserte bøker, aviser og tidsskrifter etter bilder som er kreditert «Foto: P. A. Røstad».

Per 1. juni 2021 er det 344 treff på utvalget «Foto: P. A. Røstad» i aviser, tidsskrifter og bøker. Noen utgivelser inneholder flere enn ett bilde av Røstad, så totalt finnes det 1004 bilder. Av disse er 25 bilder eksempler på ryggmotivet.

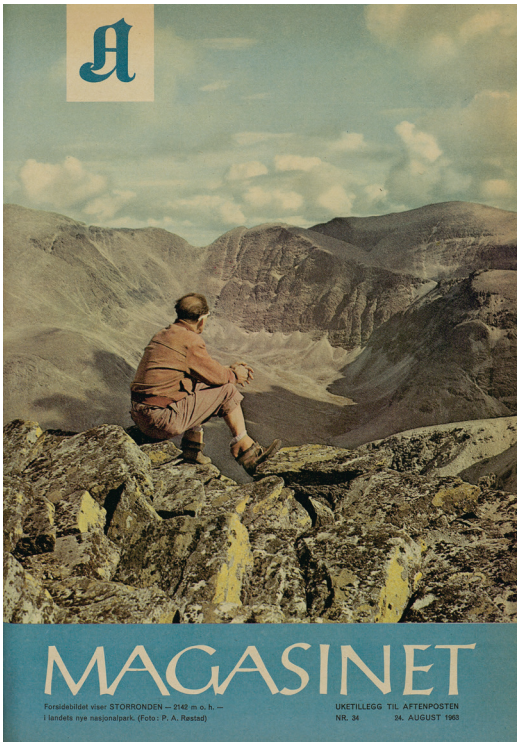
Søket begrenser seg til det materialet som er digitalisert av Nasjonalbiblioteket, og vil dermed ikke være komplett når det gjelder Røstads publiserte bilder. Dessuten har jeg funnet eksempler på bøker som inneholder gjenkjennbare bilder av Røstad på nb.no, men hvor fotografen ikke er kreditert. Det finnes også tilfeller av alternative skrivemåter på navn og kreditering, som ikke har blitt inkludert. Utvalget er likevel godt nok til å kunne identifisere noen tendenser, siden det inneholder mange av publikasjonene Røstad leverte bilder til.

Bildebyrå er bildebutikk

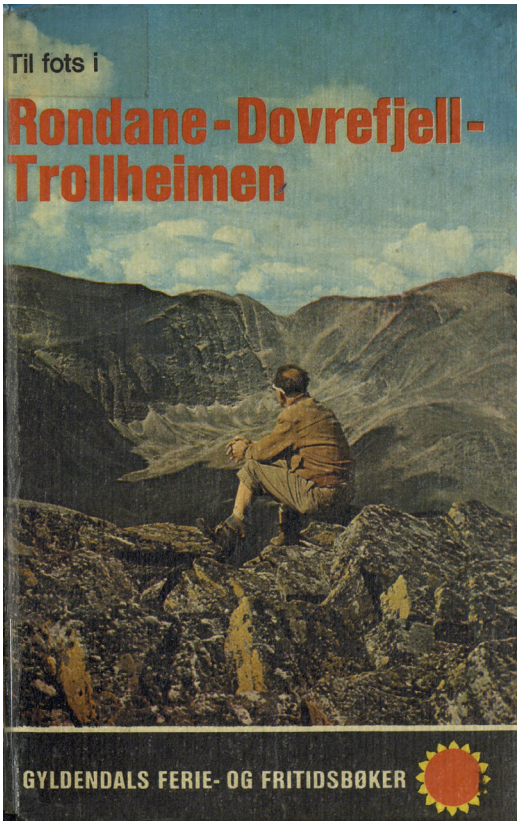
Professor i kommunikasjon Paul Frosh, som har skrevet mye om framveksten av det moderne bildebyrået, mener det ligger en brøk i bunnen for driften av bildebyråer, om det er et lite enmanns, som Røstad sitt, eller et gigantisk konglomerat som Getty Images: Du tjener omtrent X kr pr Y antall bilder pr. år.[28] Denne brøken er ikke konstant, men gir en pekepinn for både fotograf og byrå på hvor stor omsetning man kan håpe på. Ikke alle bilder selger, selv om profesjonelle byråer og fotografer har erfaring med hva kunden trenger, men det finnes ingen 100 prosent sikker formel for suksess. Derfor er det behov for å produsere mange bilder, for å sikre driften.

Den grunnleggende forskjellen mellom en fotograf som jobber på oppdrag og en som leverer til bildebyrå, er at oppdragsfotografen vet hvem kunden er og oftest hva bildet skal brukes til. Kunden vil i mange tilfeller gi en detaljert beskrivelse av hvilke behov som skal dekkes og hvordan bildet må se ut. For en fotograf som leverer til byrå ser situasjonen helt annerledes ut, da hverken kunde eller bruk er kjent, og man produserer i håp om et salg i framtida.[29] Et slikt bilde må fungere på forskjellige plan: Det må appellere til kundens forventning om hvordan et bilde av det aktuelle motivet skal se ut, det må være i tiden, og det må greie balansen mellom å formidle en idé eller informasjon klart og tydelig, men samtidig ikke være for spesifikt, for da vil det miste muligheten til å fylles med den informasjonen kunden trenger å formidle videre til sine kunder eller sluttmottager.[30]

Med et slikt bakteppe av økonomisk nødvendighet er det skjematiske et nyttig verktøy i produksjonen av bilder. Et etablert skjema gjør at en slipper en mengde avgjørelser, det er mindre behov for å ta kreative valg. Kjøperne jobber også ofte etter etablerte mønstre, og trenger materiale som passer inn, så eksperimentering er ikke nødvendigvis en



Figur 6: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i A-magasinet).



Figur 7: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i Til fots i Rondane-Dovre-Trollheimen).

nøkkel til suksess. Som Frosh påpeker er kunden til bildebyråer nesten alltid profesjonelle bildekjøpere som bearbeider bildet videre i en layout for redaksjonell publikasjon, reklame og annen markedsføring. Et overordnet bildeskjema med små variasjoner gjør at kunden kan jobbe med en idé forut for valget av bilde, og velge det som passer best med resten av layouten eller uttrykket for øvrig.[31]

Det viktigste kriteriet for suksess for et bildebyråbilde er at det selges flere ganger, og dermed gir god avkastning på investeringen i produksjon og formidling. Frosh viser til at fotografer som jobber for bildebyråer ofte kopierer bilder som selger godt, for å forsøke å gjenskape en suksess.[32]

Videre hevder Frosh at det ofte er en selvforsterkende prosess bak hva som selger. Byråene markedsfører sine bilder, og de profesjonelle kjøperne, selv om de vet at det finnes et enormt utvalg i byråenes samlinger, velger ofte de bildene som er lettest tilgjengelig, det de ser nå, heller enn det de kan håpe på å se hvis de går videre. Tidligere foregikk byråenes markedsføring gjennom kataloger, der kunder ofte valgte å kjøpe bildene i katalogen heller enn å søke videre i materialet.[33] I dag er det hjemmesiden som er salgskanalen, og de bildene som er på forsiden eller kommer øverst i søk har størst salgskraft. Hos Røstad på femtitallet var det litt enklere prosesser, fotografen valgte selv ut bildene han presenterte for kundene, og styrte dermed til en viss grad hvilke bilder som ble solgt.

Disse prosessene er med på å sementere at enkelte bildetyper og bildeskjemaer etablerer seg og selger godt. Det som selger blir repetert, dermed øker volumet av en viss type bilde som selger enda bedre siden det er stadig flere av bildetypen.

Figur 8: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i Rondane).

Eksemplets makt

Røstads fotografi i figur 6 er publisert i fire tilfeller (figur 6, 7, 8 og 9). En variant av samme motiv er publisert tre ganger (figur 10, 11 og 12). Jeg vil argumentere for at varianten av bildet kan regnes som praktisk talt det samme bildet, all den tid stedet, posituren, og figuren er den samme. I den ene varianten har figuren bar overkropp og kameraet er forskjøvet litt til høyre. Det ser ut til at det er tatt noen minutter før det andre, ut ifra hvordan skyggene kastes.

Dette er et eksempel på ett enkelt bilde som har solgt flere ganger. Totalt finner jeg 25 publiserte bilder av Røstad som passer til bildeskjemaet ryggfigur. Med andre ord er Røstad her inne på en type bilde som ser ut til å selge, og som det kan være potensielt lukrativt å produsere flere av.

I eksemplene ser vi også at Røstads kunder har tilpasset bildet. Det er både beskåret helt forskjellig, og har faktisk blitt speilvendt i det ene publiserte tilfellet. Dette er med på å understreke inntrykket av at fotografier solgt gjennom bildebyråer fyller en funksjon i en større sammenheng, der sannhetsgestalten og integriteten til det personlige uttrykket er mindre vesentlig enn hvordan bildet kan tilpasses en sluttfunksjon.[34]

At fotografen, som nevnt over, også produserer varianter av bildet ser man i flere tilfeller. I dette eksempelet er det varianter med og uten jakke på. Solas posisjon tyder på at bildet med bar overkropp er tatt først, kanskje når fotografen har kommet opp på utsiktpunktet, mens det påkledte bildet ser mer komponert og gjennomtenkt ut. Kameraet er flyttet noen skritt mot venstre for å vise et litt annet utsnitt av fjellandskapet og figuren har noe mer vital utstrå-

Sommer i Lillehammer og Gudbrandsdalen

G og LT Turist-Pluss

Nr. 133 B 1979 Opplag: 30.000

Utsikt fra Veslesmeden mot Rondeslottet og Storronden. *(Foto: P. A. Røstad).*

Begivenheter i Gudbrandsdalen

Lillehammer og Gudbrandsdalen har litt av hvert å by både fastboende og tilreisende av begivenheter i sommer. Først ute er Lillehammer med Husmannsdagene. De arrangeres i tiden 13. til 17. juni og er lagt til Maihaugen. Det er et omfattende arrangement som vil inneholde en rekke aktiviteter med husmenn og husmannsvesenet i sentrum. Flakk i hel følger Lillehammerdagene som avvikles i tiden 18. -24. juni. Dette er et årlig arrangement.

På Vinstra blir det i tiden 22. til 24. juni trekkspillfestival. Trekkspillere fra hele Norges land setter hverandre stevne der, og det ymtes noe om rundt 500 deltakere. Lørdagskvelden den 23. skal hele 26 forskjellige dansemusikkensembler spille til dans. Til festivalen er også samtlige distriktskappleik-vinnere fra de senere årventeden.

Allerede helgen etterpå blir det Nörden-treff på Vinstra. Det er Nord-Fron avdelingen av Foreningen Norden som står som arrangør, og til treffet er ventet folk fra bygdas vennskapskommuner i Sverige, Danmark og Finland.

Det årlige Per Gynt-stevnet går av stabelen i tiden 3. til 12. august – på Vinstra.

Ellers kan nevnes Vonheimstevnet i Gausdal i august, hestesliipp i Sikkildalen i slutten av juni og trekkspillfreit i Vågå samt andre mindre kappleiker på feie i Ottadalen.

Dette er hva som er klart i det Sommer-Pluss går i trykken.

Gudbrandsdalen og Lillehammer Tilskuer gir nå for tredje gang ut et spesialnummer beregnet på turister som besøker Lillehammer og Gudbrandsdalen. Hensikten er nå som før å gi en oversikt over hva landets største turistdistrikt har å by på, gjennom artikler, reportasjer og bilder. For våre daglige lesere håper vi at bladet kan gi en del interessant lesestoff samtidig som det kan være en hjelp og støtte når slekt og venner kommer på besøk og trenger litt videre orientering enn man i farten kan gi dem.

Dette turistnummeret har til dels stoff som har vært brukt før, tilbudene er jo stort sett de samme fra år til år selv om de stadig forbedres og blir flere, men vi har prøvd å kvalitere det og supplere med nye ting.

«Sommer i Lillehammer og Gudbrandsdalen» blir – i tillegg til våre vel 19.200 faste abonnenter – også sendt hoteller og andre turist-steder via turistkontorene i et antall av ca. 8.000. Også andre som måtte ha interesse av dette spesialnummeret, kan få det gratis.

De fleste av dagens turister har kanskje ikke tid til å stoppe særlig lenge og bli kjent med mennneskene der de farer. Da går de glipp av mye. Vi håper at dette nummer kan bidra til at flere vi lære dette distriktet og innbyggerne her å kjenne og at de kanskje stopper litt lenger enkelte steder enn haatverks-tidsplanen skulle tilsi.

Ha det på G i Gudbrandsdalen!

God sommerferie!

Fra Per Gynt-stevnet på Vinstra.

Litt om innholdet:

Lær deg knepene ved fluefiisking, heter det i en artikkel om sportsfiske. Hvis vi det gjør vil vi trolig få mye større utbytte av fisketuren. Lillehammer og Gudbrandsdalen har mange tuvin og elver hvor fisken biter mer eller mindre villig. Side 12.

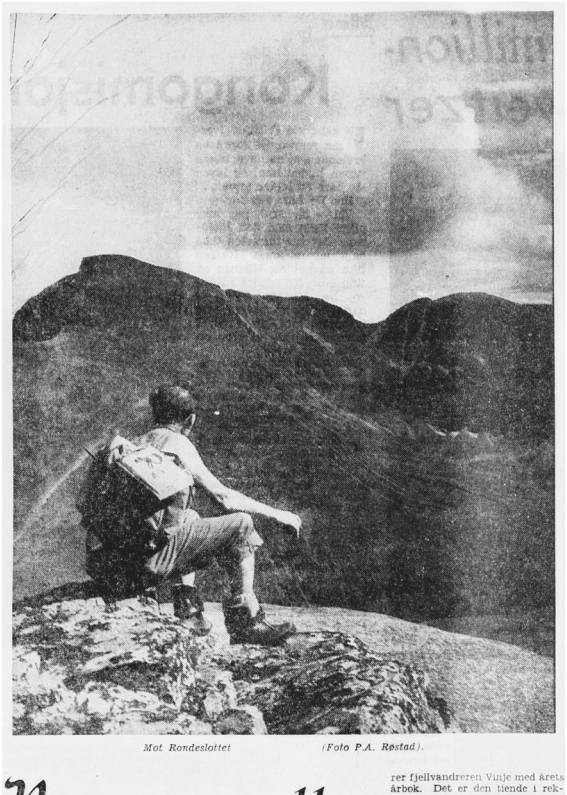
På Dovrefjell, nærmere bestemt ved Vålåsjøen, finner vi Dovregubbens hall. Her residerer Eskel Oxsum Berg som driver en kombinert skysstasjon og museum. Dovregubbens Hall er et sted med særpreg. Side 11.

Selv om Gudbrandsdalen er en dal med Lågen rennende i dalbunnen, har dalen faktisk ingen bakside. Det er like vakkert over alt om man ferdes langs Ås på solsiden eller langs bakasdeveien. Side 7.

Rolv Ødegaard var en fjellmann uten like. I løpet av sitt liv besteg han hele 814 fjelltopper som alle var over 2.000 meter over havet. Side 9.

Campingsesongen er kort og hektisk, både for camperne og for de som driver plassene. Gudbrandsdalen har et vell av campingplasser, hvor det i tidens fremover venles et yrende liv. Ingrid Plassen i Sør-Fron driver Enden Camping, og hun gir nå trauke dager i møte. Side 12.

Figur 9: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i Gudbrandsdølen 14/6/1979).



Mot Rondeslottet (Foto P.A. Røstad).

Fot på ferien

REISERADIOEN

Mysuseter — midt i fjellet

Mysuseter — fem kilometer fra Norges første nasjonalpark — Rondane. Fra setergrenda fører T-merkede varder inn til Rondemassivet — med Rondvassbu og Peer Gynt-hytta som særlig ettertraktede hvileplasser. Her finnes ingen bilveier, ingen nye hytter eller hoteller — selv tørre, gamle trær er fredet.

Høyt kan man komme.
(Foto: P. A. Røstad)

No ser eg atter slike Fjøll og Dalar

Vår vakreste fjellsang har 100-årsdag i morgen

DET skal finnes i alt 60 greske byer som sloss om å være Homers fødested.

Her til lands har vi en parallell: Om lag 60 forskjellige plasser gjør krav på å være stedet hvor Aasmund Olafson Vinje skrev vår vakreste fjellsang «Ved Rundarne».

Men det som ingen strides om, er tidspunktet da han skrev sangen. Det skjedde på vei til kroningsferden i Throndheim 1860. Den 18. juli var han nede i Øysterdalen som han sier, den 25. juli kom han til Hjerkinn. I den uken som ligger mellom er det at barndomsminnene fra Telemark «strøymer på» ham under fjellmarsjen, og dikterhugen former de kjente strofene som Grieg siden tonesatte og som nordmenn har sunget seg glad i gjennom hundre år.

VI feirer hundreårsminnet i disse dager, og mangen Vinje-venn har funnet «Perdaminni fraa Sumaren 1860» fram igjen og oppdaget mer av poesi, visdom og beisk humor enn vi greidde å vriste ut av de sidene som var nynorsk pugg og pensum for få eller mange år siden.

Den Norske Turistforening feirer fjellvandreren Vinje med årets årbok. Det er den tiende i rekken som Carl Just har redigert, og den har Vinjes eget fjellrike som hovedemne. På det vakre fargeomslaget tegnet av Øystein Jørgensen har Vinje sjøl satt seg på steinen sin og tørket svetten av pannen. Og så følger diktet i hans opprinnelige målform — det første verset ser slik ut:

No ser eg atter slike Fjøll og Dalar
som deim eg i min fyrste Ungdom saag,
og sama Vind den heite Panna svalar;
og gullet ligg paa Snjo, som fyrr det laag.
Det er eit Barnemaal som til meg talar
og gjer meg tankefull, men endaa fjaag.
Med Ungdomsminne er den Tala blandad:
det strøymer paa meg, so eg knapt kann anda.

SØNDAGEN nærmest hundreårsdagen, i morgen 17. juli, blir det stevne ved Vinjestøtten i Storelvdal til ære for sangen og mannen som skrev den. Vår fremste Vinje-kjenner professor Olav Midttun skal holde festtalen. Det var Midttun som etter nøye granskinger pekte ut plassen for bautaen. Skipsreder Samuelsen på Koppang bekostet den reist, og den ble avduket i august for 10 år siden.

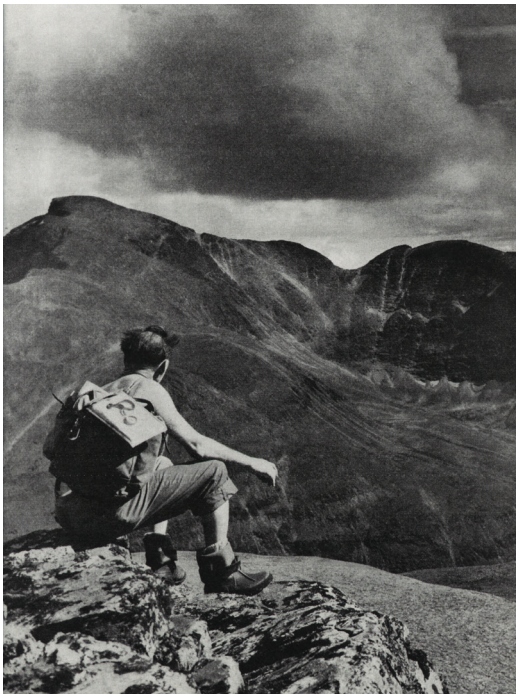
— Det er riktig at flere andre steder er nevnt som plassen der Vinje skrev «No ser eg atter —», men personlig er jeg overbevist om at Vinjestøtten står der sangen, iallfall en del av den, ble skrevet, sier professor Midttun til Vårt Land. Inspirasjonen må han ha fått her i det flate lendet hvor han ser profilen av Høgronden i daløpningen. Det minte ham om Gaustatoppen slik han så den fra sitt barndomshjem i Vinje i Telemark. Ja, han har nok gått og mintes hele den søndags ettermiddagen da han kom over de ødslige fjellviddene fram til seters i kveldingen.

DET er ungdomstiden og hjembygden alle minnene fra det som engang var, som strømmer tilbake og fyller Vinjes sinn, skriver h.r.advokat Edvard Løchen i en fin stemning om de

(Fortsettelse side 8)

Figur 11: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i Fjell&Vidde 1960).

Figur 10: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i Programbladet nr. 33 1973).



Figur 12: Foto: P. A. Røstad (Storronden, publisert i Vårt Land. (1960).

ling. Det finnes også i samlingen etter Røstad tilfeller av bilder som er praktisk talt identiske, bortsett fra at figuren har byttet til en genser med en annen farge, eller at ryggfiguren finnes både i stående og sittende posisjon. Dette er med på å understreke bildebyråets funksjon som leverandører av halvfabrikata, hvor en formgiver i neste trinn av produksjonsprosessen kan velge det bildet som passer best til uttrykket. Det er helt vanlig for en fotograf å ta flere eksponeringer, og prøve ut varianter, men i en situasjon der fotografen presenterer et helt ferdig produkt, vil fotografen bestemme seg for en av variantene, og presentere den.

Askeladden i landskapet

Bildetypen som diskuteres er et bilde av en mann på tur i fjellet, og i mange av de publiserte tilfellene er det akkurat dette som skal illustreres. Allikevel er det enkelte av disse bildene som ikke kan annet enn å løsrive seg fra det konkrete og løfte seg til å antyde noe mer. Hva gjør at enkelte bilder hos mange betraktere vekker assosiasjoner utover det konkrete avbildede, mens andre ikke gjør det? Hvordan kan en variant av et skjema lykkes med å transportere betrakteren og vekke følelser og assosiasjoner, mens et annet ikke har den samme effekten?

Mens bildene følger det samme skjematiske oppsettet, kan det virke som om det er ganske små forskjeller i komposisjon og innholdselementer som løfter det ene men ikke det andre. Figur 13 er et av de mest effektive bildene jeg har funnet i den forstand.

Dette fotografiet ble publisert i *Snø & ski* i 1969. Bildet fungerer spesielt effektivt når det gjelder å vekke en stemning eller en følelse. Det er ganske balansert og symmetrisk, men ikke helt. Figuren står praktisk talt midt i bildet, og vi ser hele figuren rett bakfra, ikke i halvfigur eller halvprofil. Han står på en knaus med utsikt over skogområder med blåne etter blåne innover i landskapet. Omtrent midt i bildet ligger et vann som en vertikal bølge gjennom hele bildet. Mellom oss som betrakter og figuren er det en liten bjørkebusk til venstre i bildet. Denne forrykker balansen og fungerer kanskje som det nødvendige destabiliserende elementet som pirrer.

Landskapet er ikke dramatisk, men det kan likevel karakteriseres som oppslukende siden det fortsetter innover i landet, og det ikke er tegn til bebyggelse eller andre folk. En rolig, bølgende skog. Landskapet er typisk norsk. Figuren har på seg topplue, gummistøvler og en typisk norsk lerretssekk med en bylt, sannsynligvis et telt eller en sovepose spent på toppen. I motsetning til mange av Røstads andre ryggbilder er figuren stående, med en fot hevet på vei til neste skritt, noe som øker inntrykket av en aktiv og handlende karakter, heller enn ettertenksom.

Umiddelbart minner bildet mer om Kittelsens Askeladd enn Friedrichs vandrer. I dette bildet handler det mindre om det sublime suget, og mer om å vekke assosiasjoner til en norsk karakter i et norsk landskap. Ifølge Larsen og Liens forståelse av Herders kulturbegrep slik det ble utviklet på slutten av 1700-tallet finnes det en nasjonalkarakter, som er preget av materielle forhold, klima og geografisk miljø. Denne ideen preget identitetsarbeidet i Norge etter unionsoppløsningen i 1814, og det norske landskapet ble sett på som nøkkelen til å forstå det norske folket.[35]

Figur 13: Foto: P. A. Røstad (Publisert i Snø & Ski 1969).

Hvis vi tar utgangspunkt i ideen om Askeladden som typisk for den norske karakteren kan vi oppsummere kvaliteter som tilsynelatende dum og døsig, men egentlig full av eventyrlyst, mot, hjelpsomhet og idealisme.[36] Til slutt seirer han og vinner kongsdatteren og halve riket.[37]

Fotografiet trekker også på andre nasjonale bildeikoniske elementer slik de ble diskutert i sammenheng med Wilse tidligere, som topplua og ryggsekken.

I dette eksempelet kan det vekkes assosiasjoner på flere nivåer. For det første en referanse til Kittelsens maleri av Askeladden som ser mot Soria Moria, og de kvalitetene vi tillegger den karakteren. Fotografiet er på ingen måte en blåkopi, og kanskje er det riktigere å si at alle bilder som passer inn i dette bildeskjemaet fører til slike konnotasjoner. Her ser vi nok en spesielt vellykket utføring av skjemakonvensjonene, hvor komposisjon og bildeelementer fungerer harmonisk og godt sammen. For det andre er det de mer universelle indikatorene som topplua og sekken, som ville vekke lignende assosiasjoner uansett hvilket bilde de dukker opp i.

Potensielt nyttig, potensielt innbringende

Disse bildene fyller flere roller. Det er en innebygd åpenhet i bildeskjemaet som gjør at de både kan fungere som en avbildning av ett konkret sted, og samtidig illustrere abstrakte størrelser og følelser, som for eksempel ambisjon, fortvilelse eller dominans over et landskap eller naturen (naturkreftene).

På den måten er bildet potensielt nyttig i mange sammenhenger, og har derfor høyt salgspotensiale.

Ikke minst er det et behov i bildebyråer for å produsere mange bilder, og i den sammenhengen er muligheten til å kunne følge et skjema et nyttig verktøy. Det er behov for å ta færre valg, og letter produksjonen.

Det er interessant hvor robust og mye brukt bildeskjemaet er, selv om sammenhengen det brukes i utvikler seg. Mens figuren i landskapet i utgangspunktet fylte en praktisk, komposisjonsteknisk funksjon, skjer det, med Friedrich, en dreining der mennesket settes i sentrum. Ryggfiguren symboliserer nå individets møte med naturen. I både Wilses og Røstads bilder er figuren en representant for den norske personen i det norske landskapet, åpent for å fylles med mening, men samtidig fullt av symbolikk og assosiasjoner knyttet til det norske og nordmannen.

Noter

1 Campany 2020: 174
2 Wikipedia 2021b
3 Wikipedia 2021a
4 Brun 2005a
5 Brun 2005b
6 Haladyn 2016
7 Spadoni 1999
8 Danbolt, Flottorp, Brudevoll, Homlong & Thorbjørnsen 2009
9 Larsen & Lien 2007: 107
10 Wilse & Bjorli 2015
11 Wilse, Bjorli, Seim 2015: 5
12 Bjorli 2014: 45
13 Wilse, Bjorli Seim 2015
14 Ibid.
15 Engebretsen 2013: 17
16 Se for eksempel Roland Barthes klassiske essay Bildets retorikk fra 1964.
17 Ledin & Machin 2018
18 Gaddis 2002
19 Haladyn 2016: 47
20 Ibid.
21 Danbolt,Flottorp, Brudevoll, Homlong, & Thorbjørnsen 2009
22 Haladyn 2016
23 Langleite, A. 2017, Langleite A.B. 2017
24 Langleite 2013
25 Langleite 2017
26 Ibid.
27 Enkelte av disse treffene er kopivarianter av det samme bildet, så det reelle tallet kan være noe lavere.
28 Frosch 2003
29 Frosh 2003
30 Ibid.
31 Frosh 2002
32 Frosh 2003
33 Ibid.
34 Blaschke 2016
35 Larsen & Lien 2007
36 Wikipedia 2021c
37 Esborg 2021

Litteratur

Bjorli, T. E. (2014). *Et fotografisk gjennombrudd: fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900–1910*. Bergen: Universitetet i Bergen.

Blaschke, E. (2016). *Banking on Images: The Bettmann Archive and Corbis (First ed.)*. Leipzig: Spector Books.

Brun, H.-J. (2005a). Genremaleri. I P. Henriksen (Red.), *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon* (4. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Brun, H.-J. (2005b). Historiemaleri. I P. Henriksen (Red.), *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon* (4. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Campany, D. (2020). *On Photographs*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Danbolt, G., Flottorp, V., Brudevoll, K., Homlong, B. & Thorbjørnsen, K. (2009). *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (3. utg.) Oslo: Samlaget.

Engebretsen, M. (2013). *Visuelle samtaler: anvendelser av fotografi og grafikk i nye digitale kontekster*. Bergen: Fagbokforlaget.

Esborg, L. (2021). Askeladden. Hentet 2021.06.10 2021 fra https://snl.no/askeladden

Frosh, P. (2002). Rhetorics of the Overlooked. *Journal of Consumer Culture, 2, 171-196.*

Frosh, P. (2003). *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. Oxford: Berg.

Gaddis, J. L. (2002). *The Landscape of History: How Historians Map the Past*. Oxford: Oxford University Press.

Haladyn, J. J. (2016). Friedrich's "Wanderer": Paradox of the Modern Subject. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review,* 41(1), 47-61. Hentet fra http://www.jstor.org/stable/43855855

Kjeldsen, J. E. (2015). *Retorikk i vår tid: en innføring i moderne retorisk teori* (5. oppl.) Oslo: Spartacus, Scandinavian Academic Press.

Langleite, A. (2013). Samtale med Unni og Mårten Teigen.

Langleite, A. (2017). Samtale med P. A. Røstads sønner. (Røstad, Kristian og Røstad, Pål Olav.)

Langleite, A. B. (2017). Et møte med Paul Andreas Røstad. *Fotografi* 50 (2017), nr. 1, s. 38-43.

Larsen, P. & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget.

Ledin, P. & Machin, D. (2018). *Doing Visual Analysis: From Theory to Practice.* Los Angeles, CA: SAGE.

Spadoni, R. (1999). The Figure Seen from the Rear, Vitagraph, and the Development of Shot/ Reverse Shot. I *Film History, 11(3),* 319-341. Hentet fra http://www.jstor.org/stable/3815205

Wikipedia. (2021a). Hierarchy of genres. Hentet 2021/09/10 2021 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Hierarchy_of_genres

Wikipedia. (2021b). Staffage. Hentet 2021/03/01 2021 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Staffage

Wikipedia. (2021c). Askeladden. Hentet 2021.06.08 2021 fra https://no.wikipedia.org/wiki/Askeladden

Wilse, A. B. & Bjorli, T. (2015). *Wilse: mitt Norge*. Oslo: Press.

Wilse, A. B., Bjorli, T., Seim, M. F. (2015). *En ny kunst: Wilse - bildet av Norge: fotografisk og nasjonal modernisering ca. 1900-1940*. Oslo: Norsk folkemuseum.

80-28-9. Rigg i midnattsol [sic]. Fotograf: ukjent, utgiver: To-foto, ca. 1986. © Beskyttet av opphavsrett.

Fagfellevurdert

Oljeplattform i solnedgang
Postkort fra norsk oljeindustri 1970-2021

Sammendrag: *Helt fra begynnelsen av 1900-tallet ble industri og ny teknologi avbildet på postkort for å markedsføre Norge som moderne og framgangsrikt. Mot slutten av århundret forsvinner derimot rykende fabrikkpiper ut av prospektkortet på grunn av en økende miljøbevissthet. Denne artikkelen ser på hvordan én av industriene, norsk petroleumsvirksomhet framstår i postkortfotografiet; når industrien oppstår som motiv, hvilke ulike motivtyper som gjengis, og når industrien blir borte fra postkortmotivet. Ved å se på ulike motivsjangre fra oljeindustrien, viser artikkelen at det norske postkortfotografiet beveger seg på tvers av allerede etablerte kategorier for forskning på fotohistorie, og derfor trenger sin egen sjanger i forskningen på det kulturhistoriske fotografiet.*

Emneord: *fotohistorie, oljeindustri, postkortfotografi, postkorthistorie, prospektkort*

Guro Tangvald
Forskningsbibliotekar
Nasjonalbiblioteket
guro.tangvald@nb.no

«Kva tid såg du sist eit postkort med fabrikk på?».[1] Spørsmålet er hentet fra den humoristiske postkortboka *Sjå, Ingebjørg! – før i tida: tekst og postkort i aspik* fra 2009.

Postkortets historie i Norge er nesten like gammel som den industrielle revolusjon, og helt fra begynnelsen av 1900-tallet var bedrifter og fabrikkanlegg viktige postkortmotiv. Dette ble spesielt synlig etter 2. verdenskrig da Norge skulle gjenoppbygges, velstand og kjøpekraft heves, og ny industri prioriteres. I tillegg til fjorder, snødekte vidder, bunader og gamle tradisjoner ble det viktig å markedsføre Norge som moderne og framgangsrikt. Landet skulle iscenesettes for tilreisende, både fra inn- og utland, og postkortfotografiet var sterkt til stede i det offentlige rom som et viktig element for å konstruere selve *bildet* av landet, og videreutvikle vår nasjonale identitet. I tillegg til fossefall mot blå himmel ble elementer som nye biler, kjøpesentre, og ikke minst fabrikker og andre tegn på teknologisk utvikling, vanlige postkortmotiv. Men på 1990-tallet skjedde det et skifte. Industrien er fortsatt viktig for norsk økonomi, men den forsvinner fra postkortmotivet. Derav spørsmålet til Ingebjørg.

Denne artikkelen ser nærmere på hvordan én av disse industriene, norsk petroleumsvirksomhet, framstår i norsk postkortfotografi. Oljeindustrien er en viktig næringsvei for Norge, og er brukt i postkort for å promotere landet som et moderne reisemål. Industrien har flere klare, visuelle elementer, for eksempel oljeplattformen, som gjør den enkel å identifisere som motivkrets. For å vise hvordan oljen kom inn som et industrimotiv på 1970-tallet, for så å forbli i postkortet lenger enn mye annen industri inntil den forsvinner på 2000-tallet, trekker jeg også inn postkort fra blant annet Norsk jernverk og gruvedriften på Svalbard.

I denne artikkelen er ordet *postkort* forstått som et kort av kartong, vanligvis rektangulært, med et bilde på den ene siden og plass til en kort tekst, mottakers navn og adresse, samt frimerke og poststempel på den andre. Grunnlagsmaterialet er hentet fra postkortkategorien prospektkort.

I *Bokmålsordboka* defineres *prospektkort* som: «postkort med fotografi, særlig av et landskap, en bygning eller lignende, på den ene siden».[2] Prospektkortet er vanligvis fra et identifisert, geografisk sted, eller har tilknytning til et slikt via f.eks. bunader e.l.,

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Tangvald-IDO.pdf

men i ytterkanten av denne gruppen kort kan man også finne titler som *Vinterstemning* og *Midnattssol*, hvor det geografiske stedet ikke er angitt. Disse kortene regnes likevel inn under kategorien prospektkort. Kortene jeg har sett på har i hovedsak formatet 10,5 x 15 cm, det såkalte storkortformatet. Grunnen er at dette var standardstørrelsen i perioden artikkelen behandler.

Når postkort og prospektkort heretter brukes om hverandre i teksten, mener jeg kort som faller innenfor disse kriteriene.

Behovet for forskning på nyere postkortfotografi

Det er skrevet mye om det norske postkortet og dets historie, men litteraturen omhandler i hovedsak den såkalte gullalderen, ca. 1900-1920-tallet. I 1988 kom boka *Vennlig hilsen: postkortets historie i Norge*[3] og i 2005 kom *Norske postkort: kulturhistorie og samleobjekter.*[4] Disse er begge viktige oversiktsverk, men omhandler bare så vidt tiden etter 1940. Det er også publisert mye lokalhistorisk litteratur med oversikt over eldre postkort. Typiske eksempler er «Hilsen fra …»-bøkene: *Helsing frå Suldal*,[5] *Hilsen fra Frelsesarmeen*[6] m. fl. Kjennetegnende for disse utgivelsene er at de ikke omtaler postkort som selvstendige dokument, men bruker dem som illustrasjoner for å beskrive et annet tema.

Også i den internasjonale litteraturen er det postkortets gullalder som er best dokumentert,[7] men det har vært tilløp til behandling av nyere postkorthistorie. Det er for eksempel utgitt flere bøker med bildene til den britiske postkortfotografen John Hinde[8] som virket fra midten av 1950-tallet fram til 1972.

Innenfor fotohistoriefeltet har heller ikke nyere postkortfotografi fått plass. Postkortets gullalder er nevnt hos Reiakvam[9] og Erlandsen,[10] men i boka *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*[11] blir postkortfotografiet ikke behandlet, ei heller i verket *80 millioner bilder: norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*.[12] Dette kan skyldes at postkortfotografiet har mange paralleller til tidlige landskapsfotografer som Knud Knudsen, Axel Lindahl m. fl. Disse utviklet og tilpasset landskapsbildet for et turistmarked, hvor også prospektkortet befinner seg. Postkortet lener seg tungt på det tradisjonelle landskapsfotografiet, men jeg mener dette er en for snever kategori å plassere det i.

Postkortfeltet er stort og mangefasettert. Ved å kartlegge hvilke motivtyper som finnes fra norsk oljeindustri og bruke disse som eksempel, vil jeg vise at postkortet beveger seg innenfor flere sjangre for kulturhistorisk fotografi, uten egentlig å passe helt inn i noen av dem. Denne bevegelsen tydeliggjør postkortfotografiets unike struktur og behovet for en helt egen sjanger. Feltet er lite undersøkt, og denne artikkelen er et ledd i å kartlegge området, og øke kunnskap om og forståelse av nyere, norsk postkortfotografi.

Oljeindustri i Nasjonalbibliotekets postkortsamling

Ifølge *Pliktavleveringslova* med forskrifter avleveres to eksemplarer av alle postkort produsert i Norge til Nasjonalbiblioteket.[13] Dette gjelder alle kort produsert for salg eller annen offentliggjøring utenfor en privat krets. Pliktavlevering ble lovfestet allerede i 1815, og skulle tilsi at Nasjonalbibliotekets samlinger inneholder hele den norske postkortproduksjonen. Ved stikkprøver av enkelte kommuner viser det seg at samlingen er til dels svært mangelfull. Det er flere produsenter, også blant de store forlagene, som ikke har avlevert sin produksjon. For å fylle ut er det anskaffet et betydelig antall prospektkort via innkjøp og donasjoner. I tillegg har Nasjonalbiblioteket produksjonsmateriale (negativ, dias, prøvetrykk osv.) fra flere større postkortforlag. Samlingen er likevel ikke komplett. Til artikkelen er det derfor benyttet noe tilleggsmateriale fra samlinger i andre institusjoner og hos private.

Prospektkortsamlingen ved Nasjonalbiblioteket er ordnet på fylke og kommune.[14] For å finne motiv fra oljeindustrien, har jeg gjennomgått postkort fra kommuner hvor industrien har vært framtredende ved for eksempel konstruksjon og verftsdrift, uttauingspunkter osv. Kommunene jeg har sett på er Hammerfest (Finnmark), Harstad (Troms), Stavanger (Rogaland) og Tromsø (Troms). Jeg har også sett på kort fra Sandefjord (Vestfold) hvor Framnæs Mekaniske Værksted har bygget og reparert oljeinnretnin-

ger. Gjennom arbeidet med innkjøp til samlingen, fant jeg også ett motiv fra Åndalsnes (Rauma, Møre og Romsdal) hvor Norwegian Contractors bygget plattformer til Frigg-feltet på midten av 1970-tallet. Dette kortet er også innlemmet i det empiriske materialet. Av de 107 feltene som har produsert olje og gass på norsk kontinentalsokkel, ligger brorparten i Nordsjøen.[15] Disse hører geografisk sett ikke til noen kommune, og er i Nasjonalbibliotekets samling plassert under emneordet «olje». Disse kortene er også med i mitt materiale.

Norsk oljeindustri var ikke ny på 1970-tallet, heller ikke på postkort. Som eksempel kan man på DigitaltMuseum (Sør-Troms museum) finne svart/hvitt-postkort fra Vestlandske Petroleumscompagnis anlegg i Samasjøen, Harstad. VPC importerte og solgte petroleumsprodukter fra 1891. Jeg har valgt å avgrense mitt materiale til den perioden Norge selv hentet opp olje. Motiv med tankanlegg for oppbevaring av importerte produkter er derfor ikke med i mine tall. Jeg har heller ikke undersøkt om det finnes postkort fra oljeselskapenes kontorbygg e.l. på land, da jeg ønsket å konsentrere meg om elementene som skiller motivkretsen fra andre postkortmotiv.

Postkortfotografi skapt med fargefilm ble utbredt i Norge mot slutten av 1950-tallet. Fra begynnelsen av 1960-tallet hadde fargene helt skjøvet ut svart-/hvitt-motivene, så artikkelens materiale er kun fargekort. Svart-/hvitt-opptak kunne bli brukt som et estetisk valg også i nyere kort, men dette har jeg ikke funnet.

Til sammen har jeg funnet 28 ulike fotografiske motiv knyttet til norsk oljeindustri i Nasjonalbibliotekets samling. I dette tallet har jeg ikke telt med ulike varianter av samme kort, for eksempel samme motiv ugitt med rett og bølgete kant. Med to unntak som behandles senere i teksten, har materialet jeg har funnet ved søk i eksterne samlinger samme motivtyper som kortene hos Nasjonalbiblioteket. Dette gjør meg trygg på at det jeg har funnet er representativt, selv om Nasjonalbibliotekets samling ikke er komplett.

Industri i det norske postkortmotivet

Postkort med industrimotiv ble produsert fra begynnelsen av 1900-tallet. Fra Norsk Hydros oppstart i 1905 er for eksempel hvert aspekt av virksomheten rundt Rjukan og Notodden svært godt dokumentert i postkort. Monumentale betongbygg og røyk fra fabrikkpiper viste velstand og modernitet. Etter 2. verdenskrig ble denne typen motiv svært viktige for å demonstrere for tilreisende, men også for lokalbefolkningen, hvor fort Norge hadde reist seg. I suvenirbutikken sto kort med industrielle motiv side om side i postkortstativet med de nasjonalromantiske kortene.

På slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 60-tallet var jernverket på Mo et symbol på teknologisk nyvinning. Norsk Jernverk ble vedtatt bygget i 1946, men produksjonen startet ikke før i 1955. Jernverket representerte utnytting av norske råvareressurser og nyskaping.[16] For alle som etter hvert fikk arbeid ved verket, betydde det også faste arbeidsplasser og materiell velstand. Jernverket var del av prosessen for å utvikle Norge til en moderne industrinasjon. Folketallet på Mo og i Nord-Rana steg, og den harde industriarkitekturen var noe man stolt viste fram. Kort 1 er bygget opp som et helt tradisjonelt landskapsfotografi. I forgrunnen til høyre er et furutre som skaper dybde i motivet, omtrent midt i bildet vannet som med sin skarpe farge skaper et skille mellom den grønne forgrunnen og den blå bakgrunnen, og de hvite fjelltoppene som gir et inntrykk av en evig fjellheim. Til høyre i forgrunnen er det plassert et vanlig postkortelement: en figur i rød genser som skaper blikkfang og kontrast. Og langs hele midten av motivet er det et stort industriområde med fabrikkpiper og røyk.

I boka *Photography and Landscape* fra 2012 ser forsker på miljøhumaniora, Rod Giblett, på historien til landskapsfotografiet med et blikk sterkt farget av miljøvern.[17] Boka ender i en argumentasjon for at det må skapes en egen retning innen kunstfotografi som fokuserer på bærekraftig utvikling. Før han kommer til konklusjonen ser han på landskapsfotografiet med et blikk som også kan benyttes på postkortmotiv. Giblett definerer landskapsfotografi som «the creative, photographic inscription of the visual appreciation for the surfaces of the land».[18] Landskapsfotografiet trenger altså ikke å avbilde uberørt natur, bare gjengi landskapets overflate. John Brinckerhoff Jackson, foregangsperson innen forskning på kulturlandskap, går enda lenger og sier at *landskap* er et: «system of space superimposed on the

Kort 1. 2049/28. Mo i Rana. Fotograf: ukjent, utgiver: Mittet & Co, ca. 1965.

face of the land […] to serve a community».[19] Jackson sier dermed at det ikke defineres som et *landskap* før det har spor av mennesker. I disse definisjonene av landskapsfotografi passer motivet fra Mo i Rana godt inn. Giblett skriver om smelteverksmotivene til den amerikanske landskapsfotografen Carleton Watkins, som virket i siste halvdel av 1800-tallet, at: «nature and industry were shown in these photographs to be organically harmonious».[20] I motivet fra Mo i Rana inngår industrien som en integrert del av landskapet. Dette er måten industrilandskapet framstår i norske postkort fram mot 1980-tallet: i harmoni med skog, fjell og fjord. På 1980-90-tallet skjer det derimot en endring, og industrien er ikke lenger attraktiv som postkortmotiv.

I boka *Kunsten å lese bilder* påpeker medieforsker og fotohistoriker Peter Larsen hvor viktig den voksende miljøbevisstheten var for endringer i det norske postkortmotivet. Med utgangspunkt i et postkort fra Ålvik, Hardanger, skriver han (kort 2):

> […] en vel så viktig årsak [til at industrimotiver forsvant fra postkortene på 1980-tallet] er selvsagt at det i løpet av 1970-tallet skjedde noe med folks holdning til den kraftintensive industrien og dens konsekvenser for miljøet. I 1968 kunne man selge postkort fra Hardanger der severdigheten var et dampende, forurensende smelteverk. Ti år senere var det umulig.[21]

Ved gjennomgang av postkortproduksjon fra for eksempel Mo i Rana og Ålvik, ser jeg at industri og særlig rykende fabrikkpiper og andre industrielle inngrep i naturen i stor grad forsvinner fra motivene i tiårene etter at kortet fra Ålvik ble utgitt. Å promotere Norge som et moderne land handlet ikke lenger om store fabrikkanlegg, men om natur og aktiviteter som var i tråd med miljøsaken.

Kort 2. O-51-71. Norway: Ålvik, Hardanger. Fotograf: ukjent, utgiver: Normanns Kunstforlag, ca. 1968/69.

Ut fra mitt materiale finner jeg at det tar noe lengre tid enn det Peter Larsen antyder, og som jeg skal vise videre i teksten, var det to typer industri som holdt stand i postkortstativet lenge etter at fabrikkrøyken forsvant.

Det norske oljeeventyret

På baksiden av et postkort fra California utgitt i 1947 finner man følgende informasjon: «93% of all Crude Oil produced in the state comes from Southern California, some fields being so closely drilled that from a distance they resemble forests.»[22] Kortet er fra en tid hvor framtidsoptimisme og troen på rikdom og velstand gjennom olje var stor, og en kan i dag kanskje trekke litt på smilebåndet av beskrivelsen. Men selv om oljeindustrien kom mye senere i Norge enn i USA, var den ikke mindre viktig i promoteringen av landet som en moderne industrinasjon og som et aspekt man ønsket å framheve for tilreisende. Den ble heller ikke framstilt på en mindre idyllisk måte i postkortet.

I 1969 fant Phillips Ekofisk, et av de største oljefeltene noen gang funnet til havs.[23] Produksjonen fra feltet startet 15. juni 1971, og det norske oljeeventyret var i gang. Oljen ga et nytt løft til den norske økonomien, og postkortprodusentene fanget raskt opp potensialet for nytt innhold i prospektkortene. Oljeeventyret ble innlemmet i motivmangfoldet, og som smelteverket i Ålvik og Jernverket på Mo ble oljeplattformer gjengitt i postkort på lik linje med andre attraksjoner. I et prospektkort fra Harstad, utgitt av To-foto ca. 1989 er oljeplattformen gjengitt som en av byens severdigheter i et flerbildekort med tre små fotografier plassert i øvre halvdel av kortet, og ett stort bilde som utgjør hovedbilde.[24] Plattformen er gjengitt i midten av de små bildene, og omkranses til venstre av Adolfkanonen fra 2. verdenskrig som står på Trondenes fort, og til høyre av Trondenes kirke

Kort 3. L-F-60. Norge: Oljeboreplattform ved Stavanger. Fotograf: ukjent, utgiver: Normanns Kunstforlag, 1977. © Beskyttet av opphavsrett.

fra 1400-tallet. Hovedbildet i flerbildekortet er et kveldsprospekt med et nordlyslignende grønnskjær.

I kort 3 er plattformen plassert sammen med sommerlige elementer som båtliv og barn i badetøy. Motivet er stramt komponert med rette linjer som går igjen i barn og plattform. Etnolog Susan Barr skriver i boka *Hilsen fra Svalbard* fra 2011 om hvordan det å bruke personer som staffasje i bildene er en måte å illustrere «kontrasten mellom det lille mennesket og den mektige naturen».[25] I postkortet fra Stavanger er det ikke bare det lille menneske mot den mektige naturen, men det myke og sårbare barnet mot det harde og industrielle uttrykket i betongplattformen. Samtidig fungerer plattformens gule topp som en slags erstatning for sommersola for å skape det perfekte sommerbildet.

I 1981 ga Norsk fly og flyfoto AS ut et postkort fra uttauingen av Statfjord B (kort 4). Kortet er et flerbildekort med tre ulike fotografier av plattformen. Bildene innrammes i en skarpt rød, grafisk ramme av samme typen som var vanlig å bruke i flerbildekort med fosser, fjell og nasjonalromantikk. Til sammenligning utga for eksempel Normanns kunstforlag fra 1970-tallet og oppover flere kort med storslått natur fra Geiranger med tilsvarende røde ramme (kort 5).

Portrett, dokumentar og reportasje

En oljeplattform er ikke et levende individ, men hver rigg er unik og kan tildeles menneskelige attributter. I Nasjonalbibliotekets samling finnes det 9 plattformportretter, dvs. hvor oljeinstallasjonen framstår som hovedmotiv og vises på en måte som går utover ren dokumentasjon.

På lik linje med et godt portrett framhever postkortene plattformens karakter og naturlige miljø. Osebergfeltet gjengis for eksempel i røff sjø og mørk himmel for å understreke at det barske miljøet ikke er for hvem som helst. Statfjord B[26] og Ekofisk

Kort 4. 20. Statfjord B Tow Out. Fotograf og utgiver: Norsk Fly og Flyfoto A/S, ca. 1981. © Beskyttet av opphavsrett.

Center[27] er fotografert mot blå himmel og blikkstille hav for å tydeliggjøre installasjonenes skarpe farger og tilgjengelighet. Som fotografiene stolte foreldre får laget av sine barn hos portrettfotografen, framstår oljeportrettene som forseggjorte skrytebilder, og beveger seg dermed også inn mot reklamefotografiet. Dette får også støtte i baksidetekst. Postkortet fra Statfjord B, opplyser at dette er: «Verdens største flytende konstruksjon, verdens største slep, verdens dyreste plattform, verdens største forsikring, verdens største lagerenhet for olje, verdens mest komplette plattform ved uttauing, verdens største dekksvekt ved uttauing og høyde 271 m.»

Sju av postkortene i samlingen viser oljeplattformene under konstruksjon og uttauing. Enkelte av motivene tar i bruk klare fotografiske virkemidler som linjer, lys og kontrastfarger, mens andre er mer nøkterne og rett fram i sin gjengivelse av de uferdige riggene. Motivene befinner seg i grenselandet mot dokumentar- og reportasjefotografi, men med sine postkortblå himler, skarpe kontraster, sommerkledde barn og grafiske elementer beveger de seg også utenfor grensene til disse sjangrene.

Framskritt og tradisjon

I promoteringen av Norge som et verdensledende land innenfor oljeleting og -teknologi kunne oljeplattformene framstå som harde, monumentale, og til dels skremmende med sine enorme konstruksjoner og sprutende flammer. Det var også viktig å holde på gamle tradisjoner i markedsføringen av Norge som turistland. Bunader, stabbur og fjordinger var fortsatt noe turister ønsket å oppleve. I postkortet kunne dette oppnås ved å sidestille det helt moderne og industrielle med mer tradisjonelle og myke elementer. I Nasjonalbibliotekets samling finner jeg blant annet et portrett av riggen West Epsilon i Sleipner B-feltet, utgitt i 1997 av ukjent utgiver. Fotografiet kunne

Kort 5. T-13-89. Norway: Geiranger. Fotograf: ukjent, utgiver: Normanns Kunstforlag, utgitt ca. 1974. © Beskyttet av opphavsrett.

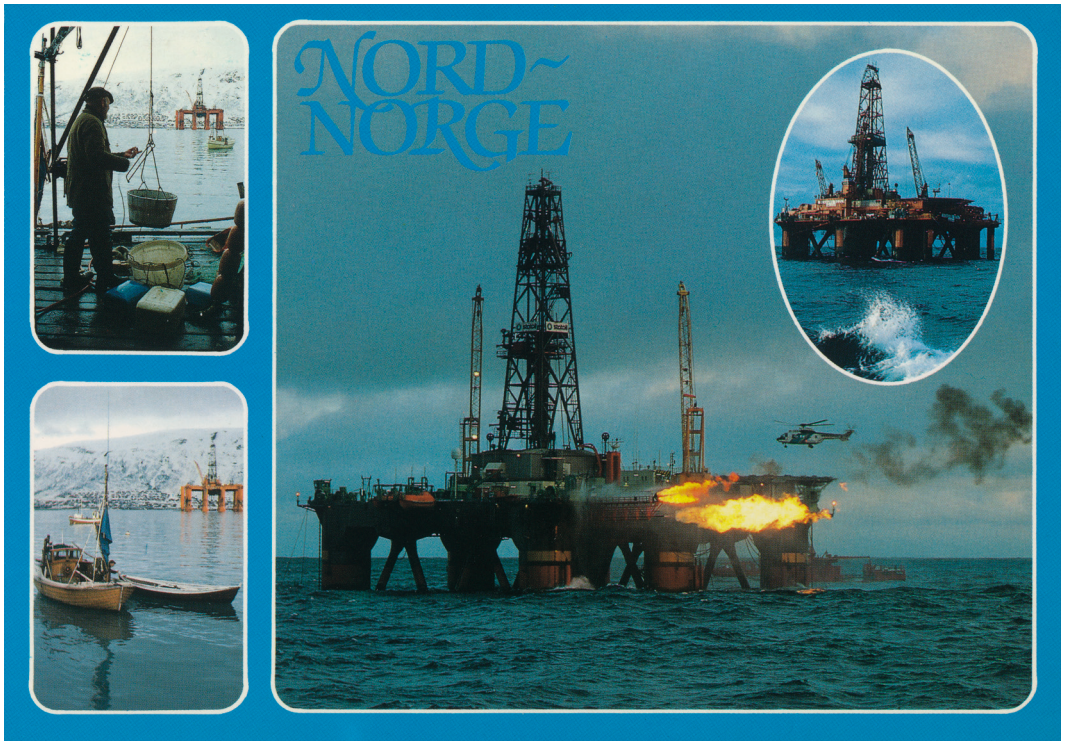
framstått som industrielt og flatt, men plattformen er avfotografert med en tradisjonell seilbåt i tre som sammenstiller framskritt og tradisjon og gir mulighet for turisten til å oppleve begge verdener. Den samme effekten oppnås i flerbildekortet med tittel *Riggbesøk i Tromsø* (kort 6), hvor det voldsomme inntrykket av flammene fra plattformen stilnes noe ved å vise elementer fra den tradisjonelle fiskerinæringen. Som et portrett gir de sprutende flammene i kort 6 definitivt plattformen styrke og karakter, men postkortet er også ment for å vise at de to næringene kan eksistere sammen i harmoni, uten at den ene forskyver den andre.

Oljeplattform i solnedgang

Den tyske fotografen Elmar Ludwig som jobbet for den britiske postkortfotografen John Hinde, uttalte: «Sunsets always sell, there's nothing better than a sunset. You wouldn't believe it; these things sell like mad. You can't really have enough sunsets.»[28] Klisjéen «elg i solnedgang» har blitt en fellesbetegnelse for denne typen prospektkort som med mørke silhuetter og oransje og rosa fargetoner romantiserer motivene.

I Nasjonalbibliotekets materiale finnes det fem varianter av oljeplattform i solnedgang og midnattssol. Det mest dramatiske gjengis i kort 7. De fire andre viser et mykere lys med oransje, lilla og rosa toner. I disse framstår installasjonene mindre voldsomme, og føyer seg inn i linjene til fjellformasjoner og nattehimmel. Istedenfor tung industri promoteres en romantisk oljedrøm.

I samme kategori som «plattform i solnedgang» tilhører også fem kort som viser oljeriggene i aftenlys og kveldsstemning. Fire av disse har prosaiske titler som *Hammerfest, verdens nordligste by* og *Rigg på havna i Hammerfest*. Men ett av kortene har en mer poetisk tittel: *Rigg i vinterlandskap* (kort 8). Tittelen er med på å forsterke det romantiske motivet



Kort 6. 87-6. Riggbesøk I Tromsø. Fotograf: ukjent, utgiver: To-foto, ca. 1990. © Beskyttet av opphavsrett.

som gjengir den opplyste plattformen mot det blå vinterlandskapet. Sammen med tittelen til kortnummer 80-28-9, *Rigg i midnattsol* [sic] (åpningsillustrasjonen), også fra To-foto, tilhører kort 8 kategorien postkort hvor geografisk sted ikke er angitt, men som allikevel regnes som prospektkort.

Den forsvunne oljearbeider

Mange postkort viser én eller flere personer plassert i motivet. Som i kortet fra Mo i Rana brukes de som staffasje for å skape blikkfang, kontrast og dybde. Det er også et virkemiddel som lar turisten plassere seg selv i motivet. I et landskap med mennesker er det enklere å se for seg at du selv har vært. I gruvemotivene fra Svalbard er det ofte med gruvearbeidere for å vise aktivitet, og for å la turisten delta. Men i kortene fra oljeindustrien er oljearbeideren påfallende fraværende. Hvor er hen? En oljearbeider har gjenkjennelige, visuelle elementer som lett kunne vært benyttet på postkort: hjelm, oransje kjeledresser, tungt utstyr over skuldra osv. I Nasjonalbibliotekets materiale finner jeg ingen.

I en privat samling har jeg funnet to motiv som viser oljearbeidere. Postkortene har nummer 800/537 og 812/40, og er utgitt av Husmo-foto i samarbeid med FsH (Frimerker som Hobby). De ble produsert i forbindelse med utgivelsen av fire frimerkemotiv fra norsk offshore-industri i 1985. Kortene var rettet mer mot frimerkesamlere enn mot turister, og faller derfor utenfor det vanlige prospektkortet. En grunn til mangelen på mennesker i oljepostkortene kan være at turistene ikke kommer om bord på plattformene. Man ser dem bare fra land eller båt, og trenger dermed ikke illustrere noen form for aktivitet eller deltakelse. De avbildede plattformene kan også få et mer imponerende uttrykk når de fremmedgjøres på avstand uten et menneskelig ansikt. En mulig målgruppe for salg av oljekortene som mangler i denne

Kort 7. 832/133. Uttauingen av produksjonsplattformen «Statfjord C» i juni 1984. Fotograf: antatt Arnulf Husmo, utgiver: Husmo-foto, 1984. © Beskyttet av opphavsrett.

antakelsen, er oljearbeideren selv. Kort med motiv fra plattformene ble også solgt om bord,[29] slik at arbeiderne kunne sende dem hjem til familie og venner.

Det sublime oljelandskapet

I tidligere nevnte *Photography and landscape* deler Giblett tradisjonelt landskapsfotografi inn i tre estetiske kategorier: «the sublime, the picturesque and the beautiful».[30] For å skille mellom det vakre og det sublime, ser han blant annet til filosofene Edmund Burke og Immanuel Kant. Burke mener det sublime fokuserer på «great and terrible objects», mens det vakre også kan handle om det som er smått og tiltalende. Kant framhever i tillegg at det sublime må være enkelt, mens det vakre kan være ornamentert og utsmykket. Kant går videre, og deler det sublime inn i «the dynamically sublime» og «the mathematically sublime». Det matematiske sublime setter fornuften over naturen og selvet, mens det dynamiske demonstrerer hvordan vi blir bevisst vår overlegenhet over naturen. Det er kanskje underlig å snakke om postkort med oljeinstallasjoner i samme åndedrag som kunst, men jeg vil påstå at noen av disse motivene berører grensen til det sublime; det overveldende og makeløse. Giblett påpeker at det tidligere var opp til naturen å framkalle det sublime, mens moderne industri nå er i stand til å skape den samme følelsen av ærefrykt.[31] Kort 3 og 9 er eksempler. I byprospektet rager de enkle, monumentale betongbena over både det menneskeskapte landskapet og de uberørte fjellene. I sommerbildet framstår plattformen som noe nesten surrealistisk i alt det blå. Den ruvende betongen representerer vår erobring og temming av naturen.

Den kanadiske fotografen Edward Burtynsky har gjennom 2000-tallet arbeidet med å dokumentere menneskets spor i landskapet. Gjennom flyfoto har han skapt sublime og til dels grafiske kunstverk

Kort 8. 81-48-2. Rigg i vinterlandskap. Fotograf: ukjent, utgiver: To-foto, utgitt ca. 1984. © Beskyttet av opphavsrett.

med motiv fra blant annet oljeindustri og australske gruvelandskap. Kurator ved The National Gallery of Canada, Lori Pauli, sier om Burtynsky: «as an artist who is aware of the impact of industry upon the environment, he is fascinated by […] the way in which technology has inadvertently created sublime landscapes.»[32] Sett fra et miljøperspektiv problematiserer Rod Giblett denne typen kunstfotografi. Han mener estetiseringen av inngrepene i landskapet distanserer oss fra det skadelige, og gjør det lettere for oss å godta miljøødeleggelsene. Giblett plasserer fotografier som Burtynskys innunder det som er kalt «toxic sublime». Postkortfotografiet hører ikke innunder kunstfotografiet, men Gibletts betraktninger kan allikevel brukes om postkortmotivene fra oljeindustrien. Motivene er skapt for å framstille den norske oljen i et rent positivt, og til dels vakkert, lys. De skal promotere Norge som en sterk og moderne nasjon det er spennende for turister å besøke. Sett med vår tids øyne opphøyer, rosemaler og romantiserer de en virksomhet vi vet er skadelig for miljøet.

Forsker ved the European Centre for Photography Research, Alfredo Cramerotti skriver: «photography is often a political act, even more so when forming a collective image of a place.»[33] I Nasjonalbibliotekets samlinger finner man, allerede fra slutten av 1970-tallet, postkort hvor oljeindustrien framstilles som en miljøsynder. Disse kortene faller ikke innunder definisjonen for prospektkort, men ble brukt i miljøvernsaksjoner fra foreninger som Norges Naturvernforbund. Prospektkortene på sin side demonstrerer derimot at oljen kan sameksistere med vakker natur og gamle tradisjoner, og blir på denne måten, sannsynligvis ufrivillig, et ledd i en politisk sak for å fremme Norges økonomi gjennom olje. Giblett, som ser på landskapsfotografiet med en klar agenda i forhold til bærekraft og miljøbevissthet, er kanskje

Kort 9. M-2152/103. Stavanger. Fotograf: ukjent, utgiver: Mittet & Co., ca. 1986. © Beskyttet av opphavsrett.

noe streng når han snakker om «the unholy alliance between nature, nation and corporation»[34] i forhold til landskapsfotografi, men i lys av Giblett er det i dette området solskinnsbildene av oljen befinner seg.

Kunstkritiker John Berger sier: «The past is never there waiting to be discovered, to be recognized for exactly what it is. History always constitutes the relation between a present and its past.»[35] Med andre ord må glansbildene av oljeindustrien som presenteres for oss i postkortene, ses på i lys av sin tid, men man må også være oppmerksom på at måten vi ser bildene på samtidig er farget av vår egen tids konvensjoner. Oljekortene kan nok i dag framstå som naive i sin postkortblå framstilling av oljen, men motivene handler ikke bare, slik Giblett kanskje mener, om makt over naturen, men om stolthet over norsk skaperevne og optimisme for framtiden.

Fra aktualitet til nostalgi

Utover på 1980- og 90-tallet forsvinner den «rykende industrien» ut av postkortmotivet. Av hensyn til en økende miljøbevissthet var det ikke røyk fra fabrikkpiper turistindustrien ønsket å promotere. Det at oljeproduksjonen kom i gang først på 1970-tallet gjør at denne industrien oppstår som motivtype i det tidsrommet annen industri er i ferd med å forsvinne ut av postkortet. Oljeplattformer kunne gi tilreisende den følelsen av eksotisme man ofte søker på reise, uten at det gikk på bekostning av Norges rykte i miljøsaken. Så sent som i 1987 uttaler postkortprodusent og engros-selger, Knut Olsen i firmaet R. Brekke Eftf. i Narvik: «Bevisst har vi kuttet ned på utvalget av alle kortene som viser samer stående ved siden av reinsdyr. Vi ønsker heller å vise fram litt av det moderne Nord-Norge, med blant annet oljeplattformer.»[36] Sitatet illustrerer hvorfor oljeindustrien levde som postkortmotiv lenge etter at annen industri var «visket ut» fra *Bildet* av Norge. Ikke bare var oljeindustrien fortsatt til stede i postkortet, den ble ofte valgt til fordel for de mer tradisjonelle motivene.

Men så snur det: Kortet fra West Epsilon, utgitt 1997, er det nyeste kortet jeg finner i Nasjonalbibliotekets samling. Utover på 2000-tallet finner jeg ingen prospektkort knyttet til olje som industri. Den dukker kun opp som et historisk element, blant annet med motiv fra Norsk Oljemuseum i Stavanger. I 2008 hadde oljeplattformene vært ute av postkortmotivet lenge nok til at motivet i kort 3 ble ansett som en kuriositet. Det ble da brukt som forsidemotiv på andreutgaven av boka *Hilsen fra Lykkelandet*, en bok som ser på 1960- og 70-tallets postkort med et humoristisk og nostalgisk blikk.

Oljeindustrien som postkortmotiv har nå blitt en del av fortida, noe vi ser på gjennom det fotohistoriker Geoffrey Batchen kaller «a distorting haze of modernist nostalgia».[37]

Gruvedrift på Svalbard

På Svalbard er gruvedrift og kullkraftverk fortsatt en viktig næringsvei. Dette er opprettholdt i postkortene, og gruveaktivitet går igjen i flere ulike motiv, også i 2021. I Normann Aunes nyeste postkortkatalog kan det bestilles postkort av gruvearbeidere med sotete fjes.[38] Selv om miljøkonsekvensene av kull som energikilde er allment aksepterte, har altså ikke gruvedriften på Svalbard forsvunnet ut av postkortet slik som oljen. Gruveindustrien gjengis ikke bare som en turistaktivitet hvor man besøker historiske, nedlagte gruver, men som en aktiv og fullt levende industri. Jeg er usikker på hvorfor gruveindustrien har overlevd i postkortet, når olje og annen industri har forsvunnet. En grunn kan være gruvedriftens dype, historiske røtter som er mye eldre enn vår oljetradisjon. En annen grunn kan være at gruvedrift er noe besøkende på Svalbard faktisk kan oppleve på kroppen ved å besøke museumsgruvene.

I 2017 vedtok Stortinget at gruveaktiviteten i Svea og Lunckefjell[39] skulle legges ned, og i 2021 besluttet ledelsen i Store Norske Spitsbergen Kullkompani å avvikle driften i Gruve 7,[40] den siste kullgruva i drift i Norge. Oppryddingsarbeidet skal være ferdig i 2028. Det vil i de nærmeste årene være interessant å se hva som skjer med gruvedriften i Svalbard-postkortene. Det gruvemotivene i dag viser, er at deler av den norske industrien fortsatt holder stand i postkortet.

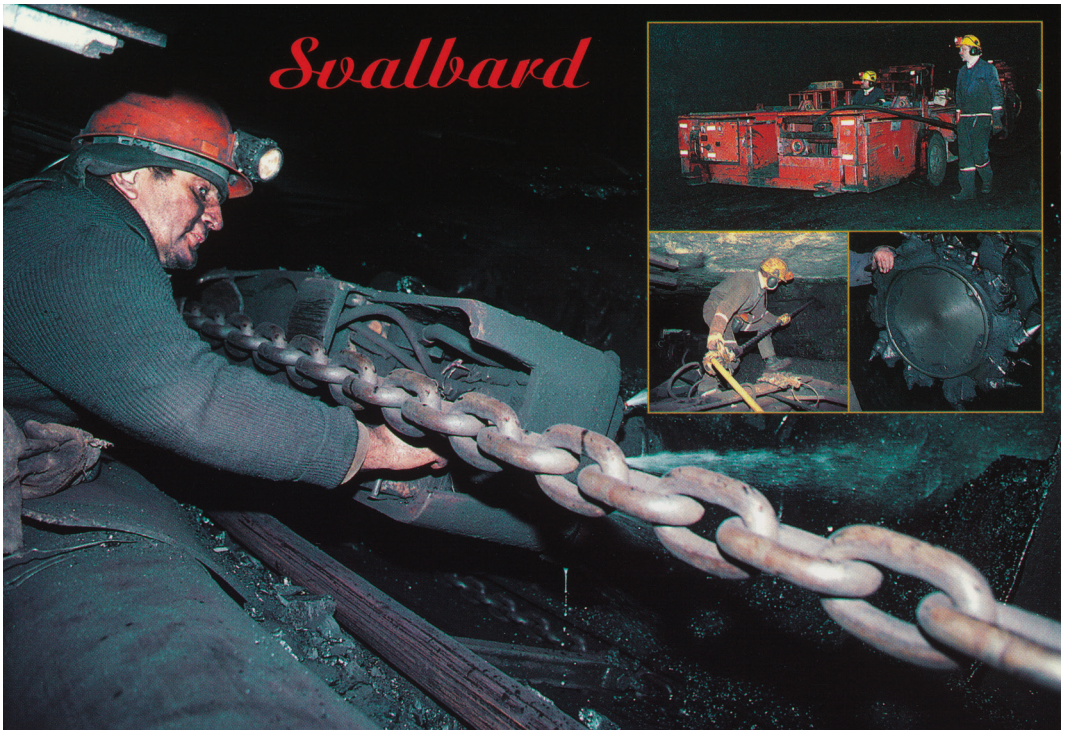
En egen plass for postkortfotografiet i fotohistorien?

Antall oljerelaterte kort i Nasjonalbibliotekets samling er noe mindre enn forventet. Selv om oljen er en viktig næringsvei, er den likevel begrenset til noen få geografiske steder. Dette er med på å begrense antall utsalgspunkter for kortene. Jeg hadde allikevel forventet å se flere motiv fra hver plattform; fra ulike vinkler, i ulike værforhold e.l. Det at turister kun ser plattformene på avstand, kan ha begrenset salget av kortene, og dermed forklare det lave antallet kort fra hver installasjon.

Det som har overrasket mest i arbeidet med materialet er fraværet av mennesket. Vårt fotavtrykk er definitivt til stede i konstruksjonene som ruver over naturens konturer, men bortsett fra barna i kort 3 og fiskeren i kort 6, er det ingen mennesker i motivene. Jeg hadde forventet å finne oljearbeideren, både som et visuelt symbol for å gi oljeindustrien et mykere og mer tilnærmelig ansikt, og som en erstatter for den som skulle sende kortet hjem til familie og venner. Jeg er usikker på hva som er grunnen til fraværet. I materialet fra gruveindustrien er gruvearbeideren med sitt sotete ansikt tydelig til stede i postkortmotivet, det samme gjelder i motiv fra annen type industri.[41] Igjen så kan dette skyldes distansen oljeplattformen ses fra, men jeg tror ikke dette er hele svaret.

Et annet punkt som har tredd fram under arbeidet er det sublime og voldsomme i disse bildene. De enorme konstruksjonene som rager over landskapet, frambringer følelser av ærefrykt og kan med vår tids blikk krysse grensen over i det Freud kalte «the uncanny».[42] De framkaller en følelse av ubehag det er vanskelig å klart definere opphavet til. På den tiden postkortene ble produsert var de idylliske, skrytende og framtidsoptimistiske. I dag er det lett å betrakte kortene som noe mer urovekkende. I kort 3 kan man for eksempel forestille seg hvordan de sårbare barna ser utover havet mot en dystopisk framtid. Som John Berger påpeker, vil man alltid se på fortiden i lys av nåtiden, men for å få en riktig forståelse av dette materialet må det undersøkes i kontekst av sin samtid og sin funksjon.

Postkortfotografiet kan ses i lys av teorier fra kunstfotografiet, men hører i historieskrivningen til under



Kort 10. Norge. Kullgruvedrift på Svalbard. Fotograf: T. Risholt, Torfinn Kjærnet, utgiver: Aune Forlag, 1997. © Beskyttet av opphavsrett.

kulturhistorisk fotografi. Med sine klart definerte konvensjoner - blå himmel, smilende mennesker, skarpe kontraster, midnattssol og storslått natur - formidler det glansbilder av øyeblikk vi har opplevd som ligger utenfor hverdagen. På lik linje med reklamefotografiet er det et oppstilt bilde av virkeligheten.

Jeg forsøkte å plassere postkortene fra oljeindustrien inn i etablerte kategorier fra det kulturhistoriske fotografiet, som landskapsfotografi, portrett- og dokumentarfotografi. Selv om alle kortene har ett eller flere element som veier tungt for å plassere dem i én fotografisk kategori, kan de fleste også plasseres i en eller flere andre grupperinger. Inndelingen viste seg derfor å bli flytende og lite nyttig. Materialet beveger seg fram og tilbake mellom sjangrene, og trekker virkemidler fra alle for å oppfylle sin funksjon. Ved å overføre disse erfaringene til å gjelde hele produksjonen av prospektkort i nyere tid hvor antall ulike motiv vil være enda større, er det svært tydelig at postkortet trenger sin egen historieskriving.

For å kunne utføre den forskningen dette feltet fortjener, må det anerkjennes som en helt egen sjanger, og skrives om med grunnlag i den. Det er mange blanke flekker i historien til det nyere, norske postkortfotografiet, men ved å innse at det er et eget felt innenfor fotohistorien, har man kommet et stykke på vei.

Noter

1 Huus 2009: 69
2 Språkrådet & Universitetet i Bergen 2020
3 Ulvestad 1988
4 Ulvestad 2005
5 Roalkvam 2008
6 Eikeseth 2010
7 Eksempel: Cure 2018
8 Eksempel: Lee 1993, Abadie & Beale 2007
9 Reiakvam 1997
10 Erlandsen 2000
11 Larsen & Lien 2007
12 Ekeberg & Lund 2008
13 Pliktavleveringslova 1989, Nasjonalbiblioteket 2021
14 Ikke oppdatert for siste kommune- og regionsreform

15 Tollaksen, Smith-Solbakken & Ryggvik 2020
16 Børresen 1995: 1
17 Giblett & Tolonen 2012
18 Giblett & Tolonen 2012: 15
19 Jackson 1984, sitert i Pauli 2009: 10
20 Giblett & Tolonen 2012: 77
21 Larsen & Lien 2008: 301
22 896. A southern California Oil Field. Utgiver: Longshaw Card Co., ca. 1947. I privat eie
23 Norsk oljemuseum 2020
24 87-25. Harstad. Fotograf: ukjent, utgiver: To-foto, ca. 1989
25 Barr 2011: 54
26 24. Statfjord B. Fotograf og utgiver: Norsk fly og flyfoto AS, ca. 1981
27 829/562. Ekofisk Center. Fotograf: ukjent, utgiver: Husmo-foto, ca. 1986
28 Lee 1993: 64
29 L. J. Nedland, ansatt på Oseberg og Gullfaks B fra 1998 personlig kommunikasjon, 29. og 30. mai 2021
30 Gilbett & Tolonen 2012: 63
31 Giblett & Tolonen 2012: 25
32 Pauli 2009: 11
33 Giblett & Tolonen 2012: 9
34 Giblett & Tolonen 2012: 18
35 Berger 2008: 11
36 Falch 8. august 1987: 3
37 Batchen 2008: 130
38 Normann Aune 2021
39 Bergersen & Mogård 2018
40 Bårdseth 4. mars 2021: s. 8
41 Eksempel: H-14-98. Norge: Mår kraftverk, Rjukan. Kontrollrom. Utgiver: Normanns kunstforlag
42 Giblett & Tolonen 2012: 81

Litteratur

Abadie, M. & Beale, S. (red.). (2007). *Nothing to Write Home About: Celebrating the Heyday of the British Holiday Postcard: A Collection of John Hinde Postcards and their Messages*. London: Friday.

Barr, S. (2011). Postkort fra Svalbard. I B. Løvland & G. Sandbo (red.), *Hilsen fra Svalbard: postkort, frimerker, poststempler* (s. 53-57). Oslo: Dreyer.

Batchen, G. (2008). Snapshots. *Photographies,* (1:2), s.121-142. https://doi.org/10.1080/17540760802284398

Berger, J. (2008). *Ways of Seeing* (ny utg.). London: Penguin books.

Bergersen, T. & Mogård, L. E. (2018, 16. januar). Gigantopprydding på Svalbard: - Et helt samfunn skal fjernes. *NRK*. Hentet fra https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/gigantopprydding-pa-svalbard_-_-et-helt-samfunn-skal-fjernes-1.13868182

Børresen, A. K. (1995). *Drømmer av stål: A/S Norsk jernverk fra 1940-årene til 1970-årene* (Skriftserie fra Historisk institutt nr. 10). Trondheim: Historisk institutt, Universitetet i Trondheim.

Bårdseth, A. (2021, 4. mars). Gruve 7 er ryddet i 2028. *Svalbardposten,* s. 8.

Cure, M. (2018). *Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Eikeseth, P. H. (2010). *Hilsen fra Frelsesarmeen: 261 postkort fra inn- og utland*. Oslo: Frelsesarmeen.

Ekeberg, J. & Lund, H. Ø. (Red.). (2008). *80 millioner bilder: norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*. Oslo: Press.

Erlandsen, R. (2000). *Pas nu paa!: nu tar jeg fra hullet!* Våle: Inter-View.

Falch, K. (1987, 8. august). Narvik er byen der det myldrer av kort. *Fremover,* s. 3. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_fremover_null_null_19870808_85_181_1

Giblett, R. & Tolonen, J. (2012). *Photography and Landscape*. Bristol: Intellect.

Huus, E. (2009). *Sjå, Ingebjørg – før i tida!: tekst og postkort i aspik*. Bergen: Kapabel.

Johansen, E. & Sørum, Steffen (Red.). (2008). *Hilsen fra Lykkelandet: 60- og 70-tallets Norge på postkort* (2. utg.). Oslo: Cappelen.

Larsen, P. & Lien, S. (2008). *Kunsten å lese bilder.* Oslo: Spartacus.

Larsen, P. & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget.

Lee, D. (1993). *Hindesight*. Dublin: The Irish Museum of Modern Art.

Nasjonalbiblioteket. (2021). Pliktavlevering. Hentet fra https://www.nb.no/pliktavlevering/

Normann Aune. (2021). Turistkort. Hentet fra https://normannaune.no/turistkort/

Norsk oljemuseum (2020, 2. september). Ekofisk. Hentet fra https://snl.no/Ekofisk

Pauli, L. (2009). *Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky* (6. utg.). Ottawa: National Gallery of Canada i samarbeid med Yale University Press.

Pliktavleveringslova. (1989). Lov om avleveringsplikt for allment tilgjengelege dokument (LOV-1989-06-09-32). Hentet fra https://lovdata.no/lov/1989-06-09-32

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

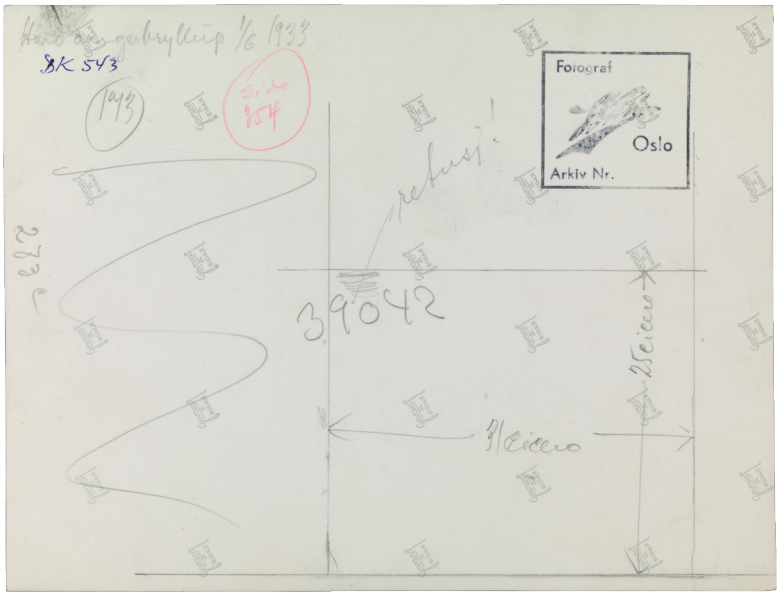
Roalkvam, R. (red.) (2008). *Helsing frå Suldal: postkort 1890-1960*. Sand: Suldal sogelag.

Språkrådet & Universitetet i Bergen. (2020). Bokmålsordboka. Hentet fra https://ordbok.uib.no/

Tollaksen, T. G., Smith-Solbakken, M., Ryggvik, H. (2020, 30. november). Petroleumsfeltene på norsk kontinentalsokkel. Hentet fra https://snl.no/Petroleumsfeltene_p%C3%A5_norsk_kontinentalsokkel

Ulvestad, I. (2005). *Norske postkort: kulturhistorie og samleobjekter*. Oslo: Damm.

Ulvestad, I. (red.). (1988). *Vennlig hilsen: postkortets historie i Norge*. Oslo: Aventura.



Figur 1 og 2: Forside og bakside av original i Cappelens Billedarkiv, Nasjonalbiblioteket. Forsidens venstre kant tilsvarer baksidens høyre kant. Fotograf: Anders Beer Wilse, 1933. Brukt i bind 1 av Vår gamle bondekultur, *1951- utgivelsen.*

Fagfellevurdert

Bedre enn originalen?

Fotografier som halvfabrikata i bokproduksjon på 1950- og 60-tallet

Sammendrag: *Undersøkelser av fotografisk arkivmateriale i kombinasjon med trykte versjoner åpner for bedre innsikt i behandling av fotografier i publiseringsprosesser, og større forståelse av spor på originaler gir bedre kildekritisk kompetanse. Artikkelen retter oppmerksomheten mot originalfotografier i forlaget J. W. Cappelens bildearkiv, nå i Nasjonalbiblioteket. Bruks- og bearbeidingsspor ses i sammenheng med gjengivelser i to sakprosaverk,* Vår gamle bondekultur *fra 1951/-52 og* Norge *utgitt i 1963. Undersøkelsen belyser hvordan fotografier har blitt omformet, og hvorfor endringer ble utført. Metoden er en gjennomgang av bruks- og bearbeidingsspor på et utvalg originaler, og diskusjon av forholdet mellom noen av originalene og gjengivelser på trykk. Nærmere 90 % av originalene har spor av bearbeiding, som beskrives med tre hovedformer: endring av størrelse, beskjæring og retusjering. Bearbeidingene har hatt både tekniske og estetiske begrunnelser. Visuell retorikk pekes på som et fagfelt med interessant teoretisk tilbud for dette forskningstemaet.*

Emneord: *fotohistorie, reprofoto, bokutgivelser, bildebearbeiding, retusjering, visuell retorikk*

Jens Petter Kollhøj
Forskningsbibliotekar
Nasjonalbiblioteket
jenspetter.kollhoj@nb.no

I første halvdel av 1900-tallet er Anders Beer Wilse en suksessrik fotograf, og et flott navn å smykke en norsk bokutgivelse med. I 1932 utgir Reproducørernes Landsforening en jubileumsbok, der Wilse bidrar med en hyllest til kvaliteten på reproduksjonsarbeid. Han mener at trykte versjoner ofte er bedre enn hans egne originaler:

> Jeg må ofte uttale at gjengivelsen er bedre enn originalen, idet vedkommende som har hatt med etsningen å gjøre har forstått å styrke de svake punkter – der kan jo ha vært en mangel ved originalen – på en sådan delikat måte at reproduksjonen virkelig er blitt bedre enn billedet han har hatt å arbeide med.[1]

Wilse må ha hatt tekniske svakheter ved fotografiene i tankene, men uttalelsen kan favne mer. Kanskje han også ønsket å gi ros for kompositoriske forbedringer, som å fjerne forstyrrende elementer, eller å retusjere inn sky-formasjoner i en tom himmel?

Sitatet er velegnet som inngang til denne artikkelen. Trykte gjengivelser av fotografier i aviser, blader og bøker har lenge stått sentralt i offentlig meningsdannelse, i formidling av og diskusjoner rundt handlinger, holdninger og verdier. Derfor er det vesentlig å være klar over at ingen fotografier kan gjengis på trykk uten å transformeres i en reproduksjonsprosess. Alle fotografier må overføres til rasterbilder for å muliggjøre gjengivelse i en boktrykk/høytrykkprosess, i seg selv en radikal bearbeiding. I tillegg kan andre former for bearbeiding utføres, med sterke eller svake endringer av de fotografiske uttrykkene.

Uten undersøkelser av hvordan fotografier har blitt behandlet i publiseringsprosesser vil vi ha mangelfull forståelse av fotografisk mangfold. Å undersøke arkivmateriale i kombinasjon med trykte versjoner vil gi dypere forståelse av påskrifter og spor på originaler, og dermed også økt kildekritisk kompetanse.

Denne artikkelen er også publisert separat, med følgende url:
http://medietidsskrift.no/content/uploads/2021/11/MHT-2021-36-Kollhoj-IDO.pdf

Reproduksjonshistorie: et lite belyst felt

Reproduksjon av fotografier har i liten grad blitt behandlet innenfor norsk fotohistorie og mediehistorie. Verken historiker Roger Erlandsen eller medieviter Peter Larsen og kunsthistoriker Sigrid Lien behandler tematikken i sine fotohistoriske oversiktsverk.[2] Mediehistorisk finnes enkelte relevante arbeider. I en artikkel om teknologiutviklingen i norske aviser i perioden 1940-2010 berører historiker Tor Are Johansen gjengivelse av fotografier. Han beskriver blant annet hvordan offsetteknologien og automatiske klisjémaskiner innebar forenkling og bedre teknisk kvalitet, og hvordan teknologisk utvikling fikk konsekvenser for arbeidstakerne.[3] Kulturviter May Tove Nyrud har også interessert seg for reproteknikk og produksjon av klisjéer, i en artikkel om Stavanger Aftenblads bildebruk og visuelle uttrykk i perioden fra 1893 til 1940.[4] Men verken Johansen eller Nyrud er opptatt av forlagsvirksomhet og boktrykk. Det er heller ikke den svenske kunsthistorikeren Anna Dahlgren, som i sin undersøkelse av bearbeidede fotografier i aviser, reklame, propaganda og kunst på 1990-tallet bruker begrepene *montasje*, *hybrid* og *forvrengning*.[5] Dahlgren vektlegger synlig observerbare bearbeidinger i gjengivelsene, og digitale verktøy.

Min undersøkelse supplerer og utvider perspektivene fra Johansen, Nyrud og Dahlgren. Et mål er å bidra til økt forståelse av hvordan fotografier har blitt behandlet i publiseringsprosesser, og dermed bidra til et mer inkluderende medie- og fotohistorie-begrep. Med støtte hos fotohistorikeren Geoffrey Batchen kan fotografiske gjengivelser på trykk plasseres sentralt i fotohistorien. Batchen har lenge interessert seg for hvordan fotografiens historie kan framstilles på en måte som yter rettferdighet til kompleksitet og mangfold i fotografisk erfaring, og har understreket behovet for å inkludere *reproduksjon* og *spredning* i fotohistorisk forskning.[6] Jeg vil legge til at å tette hull i fotohistorisk forskning og formidling også handler om å inkludere en sentral gruppe fagutdanna yrkesfotografer – *reprofotografene*.

Forskningsspørsmål

Et forlags bildearkiv, kombinert med gjengivelser på trykk, gir et utmerket kildegrunnlag for å undersøke behandling av fotografisk materiale i reproduksjons- og publiseringsprosesser. Bildemateriale fra Gyldendal Norsk Forlag og J. W. Cappelens Forlag er nå i Nasjonalbibliotekets samling. Portrett- og emnearkivene fra Gyldendal og Cappelen inneholder mange bilder med spor og markeringer på forsider og baksider. Noen av sporene er forlagsinterne, f.eks. arkivreferanser, men mange indikerer bruk og bearbeiding, f.eks. instrukser til reproduksjonsvirksomheter. Ferdige bokutgivelser befinner seg også i Nasjonalbibliotekets samling, og det vil være sentralt for forståelsen av prosessene å se på forholdet mellom spor på originaler i arkivet og gjengivelser på trykk. Med dette som utgangspunkt vil jeg belyse to spørsmål: *Hvordan* ble fotografi-originaler omformet for gjengivelse på trykk? Og *hvorfor* ble endringene av de fotografiske uttrykkene utført?

Kildetilfanget må av ressurshensyn begrenses til ett bildearkiv og ett forlag, og blant annet på grunn av tilgang til arkivets registre framsto Cappelens som det beste valget. Det første spørsmålet går jeg inn i ved hjelp av en kvantitativ metode, med å kartlegge bruks- og bearbeidingsspor på originaler i bildearkivet, og telle forekomster i ulike kategorier. For å svare på det andre spørsmålet ser jeg på sammenhenger mellom bruks- og bearbeidingsspor og trykte gjengivelser. Metodisk arbeider jeg kvalitativt og fortolkende med dette spørsmålet. Mot slutten av artikkelen kommer jeg inn på at *visuell retorikk* kan by på nyttige teoretiske perspektiver og analytiske begreper for tematikken.

Kildemateriale fra Cappelens Forlag

Metoden for valg av kildemateriale kan beskrives som en hermeneutisk spiralbevegelse der jeg startet med undersøkelser av innholdet i Cappelens bildearkiv på leting etter bruks- og bearbeidingsspor på originaler. Jeg valgte å gå inn på spredte temaer som byggeskikk og steder/landskap, pluss å ivareta en geografisk spredning. Fra henvisninger på originaler flyttet jeg oppmerksomheten over til sakprosautgivelser fra J. W. Cappelens Forlag, og deretter tilbake til arkivet med nytt blikk. Målet var å finne fram til fotografisk arkivmateriale med bruks- og bearbeidingsspor, og samtidig ivareta behovet for å

se sammenhenger mellom trykte gjengivelser og spor på arkivmaterialet. Vekselvirkningen mellom funn av relevante fotografier i arkivet og utgivelser skulle resultere i et håndterbart eksempelmateriale med kildeverdi for å kunne besvare problemstillingene.

Emnearkivdelen av bildearkivet er delt i to hoveddeler, med mapper ordnet på stedsnavn og temaer. Stedsordningen følger tidligere kommune- og fylkesinndelinger, men det finnes også mapper med regiontitler som f.eks. «031802 Indre Helgeland». Eksempler på tematiske mappetitler er «543 Bryllup» og «6222 Tekstil og bekledningsindustri». Det foreligger ikke noe presist antall bilder for arkivet som helhet, men omkring 1980 skal det ha omfattet mer enn 90 000 bilder.[7]

Jeg har undersøkt 24 mapper, og sett gjennom 1915 bilder. Ut fra arkivets innhold av anvendelig bildemateriale ble kildemateriale i form av bokutgivelser sirklet inn til to verk: *Vår gamle bondekultur* som i 1951/-52 kom i to bind, omarbeidet fra en utgivelse i 1923, [8] og firebindsverket *Norge,* som ble utgitt i sin helhet i 1963.[9]

I mappene er det et varierende antall fotogafier, og materialet inkluderer også avisutklipp, tegninger, arkivhenvisninger, fotostatkopier, postkort og reprofotografier. Mitt utvalg er avgrenset til det som kan kalles «fotografioriginaler», som jeg i det følgende også omtaler bare som «originaler», dvs. papirpositiver, negativer og lysbilder. Innenfor reprovirksomhetene ble også avfotograferinger av andre bildeuttrykk, f.eks. av malerier, omtalt som «originaler».[10] Disse er ikke inkludert i originalbegrepet her, og inngår ikke i undersøkelsen.

Utvalget er ikke en uttømmende kartlegging, og det har heller ikke vært noe mål å finne fram til alt originalmaterialet med relevans for de to verkene i analysen.

Hvordan ble fotografers originaler bearbeidet i reproduksjonsprosessen?

For å kunne gjengis på trykk må alle fotografioriginaler kopieres og omformes i en reproduksjonsprosess. Innenfor høytrykk-/boktrykkmetoden var *klisjé* betegnelsen på trykkformen for gjengivelse av bilder. Produksjon av *klisjéer* var et omfattende arbeid som besto av over tyve prossesser.[11] Wilsesitatet innledningsvis peker på en av de involverte faggruppene, etserne, som sammen med retusjører, reproduksjonsfotografer og montører ble kalt *reprodusører* eller *kjemigrafer.* Læretiden for etsere og reprofotografer var på 1940- og 50-tallet fem år, ett år lenger enn for en fotograf.[12]

Retusjøren foretok den første bearbeidingen. På dette stadiet ble retusjering gjerne gjort med tusj på papiroriginaler, eventuelt med en sprøyte som ble kalt luftpensel, aerograf eller airbrush. Retusjeringene kunne forsterke lys eller skyggepartier, friske opp enkelte felt og dempe andre, dekke til partier som skulle fjernes, utbedre feil, forsterke linjer. Til forskjell fra retusjering der originalene skulle være sluttproduktet, var det her hensynet til tydelighet og kvalitet på trykk som var sentralt. Noen av retusjeringene kan derfor, uten kjennskap til brukssammenhengen, framstå som grove og brutale.

Fra retusjøren gikk originalene til reproduksjonsfotografen, som avfotograferte bildene gjennom et raster, dvs. et rutenett som omformet fotografienes spekter av nyanser til bittesmå punkter. Reprofotografen kopierte avfotograferingene til metallplater, vanligvis sink. Metallplatene gikk videre til etseren, som behandlet dem i syrebad slik at rasterpunktene som skulle trykkes sto opp fra bakgrunnen. Retusjering ble utført også av reprofotografene i form av negativretusj, og av etserne i form av metallretusj.[13] Siste ledd var montøren, som skar til klisjéene og festet dem til treklosser eller annet underlag, slik at de kunne plasseres i trykksatsen. Resultatet gikk under betegnelsen «autotypi» og «halvtonetrykk».[14]

Av de 1915 bildene jeg har undersøkt har ca. en femtedel, 408 originaler, spor av bruk og/eller bearbeiding. Dette er i hovedsak papirkopier i svart/hvitt, lite fargemateriale, få dias, og få negativer. Sporene har ulike opphav og formål, som redaksjonelle påskrifter med instrukser til kjemigrafene (retusjører og reprofotografer), kjemigrafenes arbeidspåskrifter, og stempler med arkivfunksjoner (fotografenes eiendoms-/opphavsrett, arkivplassering, publiseringer).

Sporene jeg fant kan beskrives med to hovedkategorier: *Bruksspor* indikerer at fotografiet har vært gjengitt på trykk. Det kan være i form av påskrifter med titler eller sidetall, stempler, pålimte etiketter med

Bilder totalt (fra 24 mapper)	Originalfotografier med bruks- og bearbeidingsspor		Angivelse av størrelse	Angivelse av beskjæring	Retusj-spor		
Original-fotografier, reprofotografier, tegninger, avisutklipp mm	Totalt	Bare bruksspor (ikke angitt bearbeiding)	Cicero, %, cm	Streker, piler, skravering	Totalt	Instruks om retusj i påskrift på original	Utført retusj på original
1915	408	52	339	308	77	44	52

Figur 3: Bruks- og bearbeidingsspor på fotografi-originaler fra Cappelens bildearkiv. Antall. (Rastrering utføres på alle fotografier, og inkluderes ikke i undersøkelsen.)

titler eller bildetekster. En original kan ha bruksspor uten å ha spor av bearbeiding. *Bearbeidingsspor* indikerer omforming og tilrettelegging for trykk: påskrifter om størrelse og skalering, utsnitt og beskjæring, retusjeringsinstrukser. Implisitt viser spor av bearbeiding også til bruk.

Jeg bruker *indikerer* i begge kategoriene fordi det blant originalene med bruksspor finnes enkelte som ikke har blitt gjengitt på trykk, og jeg har også sett avvik fra instrukser om beskjæring. Dessuten har jeg funnet en ikke etterfulgt instruks om retusj. At det finnes enkelte originaler med spor og instrukser som ikke har blitt fulgt står imidlertid ikke i veien for å avdekke hovedtrekk i hvordan originaler har blitt bearbeidet.

Av 408 originaler er 52 uten bearbeidingsspor. 356 originaler, nærmere 90 prosent, har spor av bearbeiding på ulike måter. Bearbeidingssporene kan fordeles på tre hovedkategorier: *angivelse av størrelse*, *beskjæring* og *retusjspor*.

Angivelse av størrelse er hyppigst forekommende, med 339 forekomster. Før fotografi ble tatt i bruk som verktøy for å overføre bilder til trykk var det komplisert å forstørre eller forminske et bilde,[15] men i dette materialet angis størrelsen som lik originalen bare i enkelte tilfeller. I hovedsak skal gjengivelsen på trykk bli større eller mindre enn originalen, og endringen kan være stor eller liten. Registreringen av bearbeidingssporene er ikke gjensidig utelukkende, en original kan ha gjennomgått alle formene for bearbeiding. Angivelse av *beskjæring* har jeg funnet på 308 originaler, altså på noe over tre fjerdedeler av utvalget. Dette er også endringer med varierende grad av inngrep, noen beskjæringer er beskjedne, andre er i form av kraftige utsnitt. Beskjæring inkluderer *dypetsing*, dvs.

	Fotografiske gjengivelser på trykk (bind 1 og 2)	Original-fotografier med bruks- og bearbeidings-spor		Angivelse av størrelse	Angivelse av beskjæring	Retusj-spor		
		Totalt	Bare bruksspor (ikke angitt bearbeiding)	Cicero	Streker, piler, skravering	Totalt	Instruks om retusj i påskrift på original	Utført retusj på original
I alt	524	81	0	75	74	14	10	8

Figur 4: Bruks- og bearbeidingsspor på fotografi-originaler fra Cappelens bildearkiv med tilknytning til 1951/52-utgaven av Vår gamle bondekultur. *Antall.*

	Fotografiske gjengivelser på trykk (bind 1-3)	Original-fotografier med bruks- og bearbeidings-spor		Angivelse av størrelse	Angivelse av beskjæring	Retusj-spor		
		Totalt	Bare bruksspor (ikke angitt bearbeiding)	Cicero, %	Streker, piler, skravering	Totalt	Instruks om retusj i påskrift på original	Utført retusj på original
I alt	1982	123	0	122	120	17	7	12

Figur 5: Bruks- og bearbeidingsspor på fotografi-originaler fra Cappelens bildearkiv med tilknytning til Norge *bind 1-3 (i bind 4 er det ingen relevante fotografiske bilder). Antall.*

at et bildelement frilegges og gjengis uten resten av bildeinnholdet. Dette er det flere eksempler på i kildematerialet. *Retusjspor* forekommer på 77 originaler, dvs. ca. en sjettedel av utvalget. Noe som ikke framgår av tabellen er at blant disse er det 19 som har både instruks og spor av utført bearbeiding.

Samtlige av originalene med tilknytning til *Vår gamle bondekultur* har bearbeidingsspor. Alle størrelsene er oppgitt i cicero, en typografisk måleenhet som tilsvarer 4,52 millimeter. Cicero var i bruk i Skandinavia og på det europeiske kontinentet til slutten av 1900-tallet. Av de 14 originalene med retusj-spor er det fem som har både instruks og utført retusj.

Også alle originalene med tilknytning til *Norge*-verket har bearbeidingsspor. Av i alt 122 originaler med påskrifter om størrelse har 114 mål i cicero, og på mange av disse angis også mål i prosent. Grunnen er trolig at reprofotografen har regnet om ciceromålene, og notert utregningene på originalene. Av 79 originaler med reprostørrelse påført i prosent reduseres 66 i størrelse, i gjennomsnitt til 58 prosent, mens fire originaler er angitt å skulle forstørres. Ni originaler har størrelsen angitt til 100 prosent. Jeg har funnet 17 originaler med retusjeringsspor, av disse fem med både instruks og utført retusj.

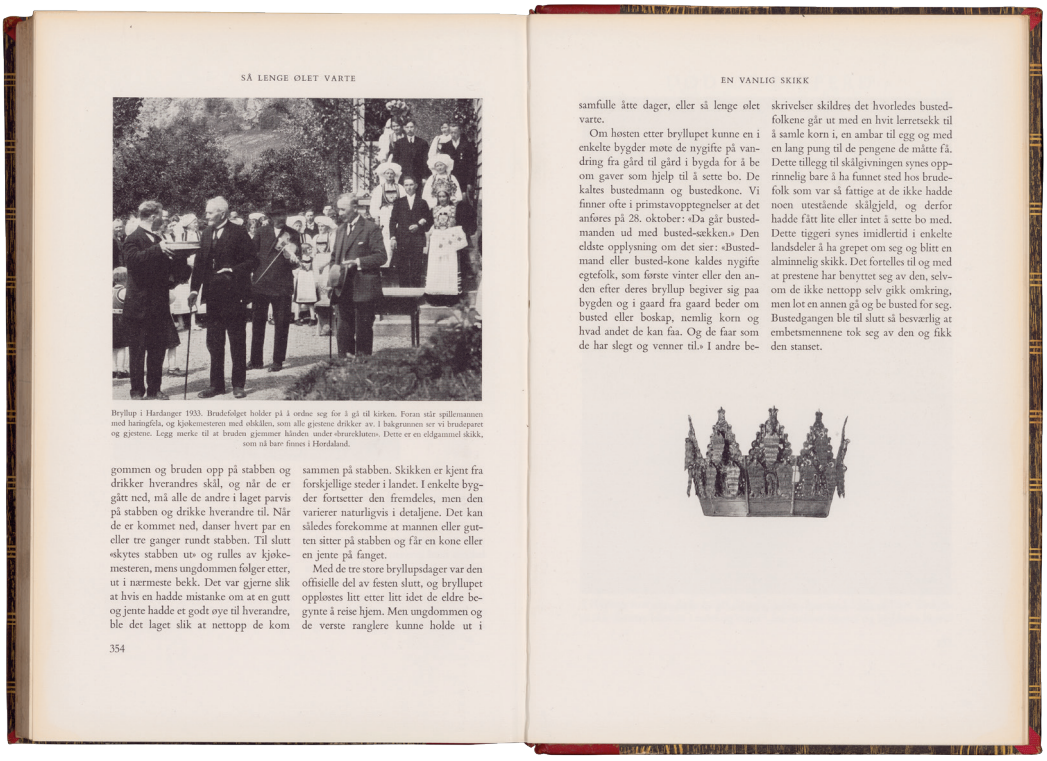
Wilses bryllup i ny drakt

Anders Beer Wilse døde i 1949, men hans fotografier var til stede i rikt monn da Cappelens Forlag to år seinere utga første bind av *Vår gamle bondekultur* i ny utgave.[16] Et av fotografiene som ble gjengitt viste jeg innledningsvis, og dette er det første eksempelet som skal belyse hvorfor originalene ble bearbeidet.

Originalen er en papirkopi i breddeformat, med målene 205 x 157 mm. Baksiden har Wilse-stempel, og påskrifter med blyant: «Hardangerbryllup 1/6 1933» og «retusj!» med pekelinje til et skravert felt. I tillegg er det markert et felt med piler og påskriftene «31 cicero» og «25 cicero». Dette er en beskjed til reprofotografen om at det skal gjøres et utsnitt, og hvilken størrelse utsnittet skal gjengis i. Det markerte feltet på baksiden måler 98 x 82 mm, mens målene angitt i cicero tilsvarer ca 140 x 113 mm. Reprofotografen skulle altså levere en kraftig beskjæring, som også skulle forstørres. Gjengivelsen på trykk måler 140 x 112 mm, og viser at begge instruksjonene ble utført. Denne Wilse-originalen gjennomgikk alle de tre hovedformene for bearbeiding: beskjæring, endring av størrelse og retusjering.

Før jeg går nærmere inn på mulige forklaringer på disse bearbeidingene vil jeg si litt om sakprosaverket *Vår gamle bondekultur*. Verket har kommet i fire utgaver, de to første i 1908 og 1923 som ett bind, de to siste i 1951/-52 og 1971 som to bind. Utgivelsen i 1923 angir «Ny forøket utgave», i 1951/-52 angis ikke utgave, mens den fjerde utgivelsen fra 1971 angis som «Tredje utgave».

Kristoffer Visted var forfatter av de to første. 1908-utgaven på 248 sider kom «med over 160 illustrationer hvorav flere i farve- og tontryk».[17] I 1923 var sidetallet økt til 374. Mange strekillustrasjoner og «tontryk» fra den første utgaven var beholdt, men selv om antall «tekstbilleder» var økt til 216 var antall fargegjengivelser redusert fra fem til fire, og fortsatt



SÅ LENGE ØLET VARTE

Bryllup i Hardanger 1933. Brudefølget holder på å ordne seg for å gå til kirken. Foran står spillemannen med haringfela, og kjøkenmesteren med økskillen, som alle gjestene drikker av. I bakgrunnen ser vi brudeparet og gjestene. Legg merke til at bruden gjemmer hånden under «brurekluten». Dette er en eldgammel skikk, som nå bare finnes i Hordaland.

gommen og bruden opp på stabben og drikker hverandres skål, og når de er gått ned, må alle de andre i laget parvis på stabben og drikke hverandre til. Når de er kommet ned, danser hvert par en eller tre ganger rundt stabben. Til slutt «skytes stabben ut» og rulles av kjøkemesteren, mens ungdommen følger etter, ut i nærmeste bekk. Det var gjerne slik at hvis en hadde mistanke om at en gutt og jente hadde et godt øye til hverandre, ble det laget slik at nettopp de kom sammen på stabben. Skikken er kjent fra forskjellige steder i landet. I enkelte bygder fortsetter den fremdeles, men den varierer naturligvis i detaljene. Det kan således forekomme at mannen eller gutten sitter på stabben og får en kone eller en jente på fanget.

Med de tre store bryllupsdager var den offisielle del av festen slutt, og bryllupet opplostes litt etter litt idet de eldre begynte å reise hjem. Men ungdommen og de verste ranglere kunne holde ut i

354

EN VANLIG SKIKK

samfulle åtte dager, eller så lenge ølet varte.

Om høsten etter bryllupet kunne en i enkelte bygder møte de nygifte på vandring fra gård til gård i bygda for å be om gaver som hjelp til å sette bo. De kaltes bustedmann og bustedkone. Vi finner ofte i primstavopptegnelser at det anføres på 28. oktober: «Da går bustedmanden ud med busted-sækken.» Den eldste opplysning om det sier: «Bustedmand eller busted-kone kaldes nygifte egtefolk, som første vinter eller den anden efter deres bryllup begiver sig paa bygden og i gaard fra gaard beder om busted eller boskap, nemlig korn og hvad andet de kan faa. Og de faar som de har slegt og venner til.» I andre beskrivelser skildres det hvorledes bustedfolkene går ut med en hvit lerretsekk til å samle korn i, en ambar til egg og med en lang pung til de pengene de måtte få. Dette tillegg til skålgivningen synes opprinnelig bare å ha funnet sted hos brudefolk som var så fattige at de ikke hadde noen utestående skålgjeld, og derfor hadde fått lite eller intet å sette bo med. Dette tiggeri synes imidlertid i enkelte landsdeler å ha grepet om seg og blitt en alminnelig skikk. Det fortelles til og med at prestene har benyttet seg av den, selvom de ikke nettopp selv gikk omkring, men lot en annen gå og be busted for seg. Bustedgangen ble til slutt så besværlig at embetsmennene tok seg av den og fikk den stanset.

Figur 6: Oppslag side 354-355 i Vår gamle bondekultur, *bind 1, 1951. Til venstre det fotografiske bildet med utsnittet fra Wilses original.*

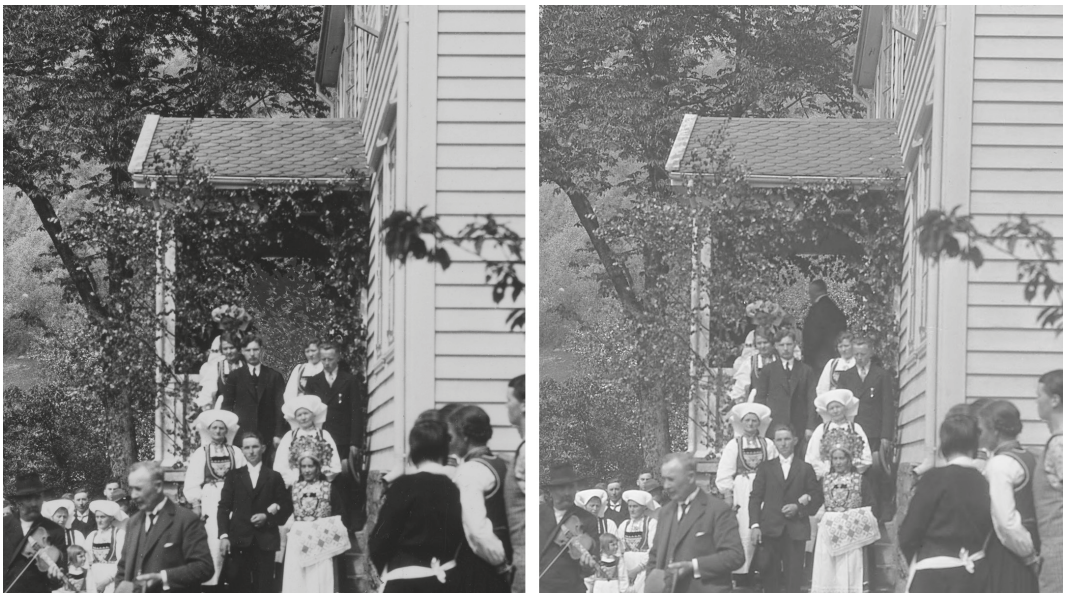
var ingen fotografiske bilder i farger.[18]

1951/-52-utgaven av *Vår gamle bondekultur* ble sterkt omarbeidet. Bind 1 ble lansert 22. november 1951 på Norsk Folkemuseum, og bind 2 kom høsten 1952. Kristoffer Visted døde i 1949, og etnologen Hilmar Stigum sto for fornyelse og utvidelse av teksten. Han bidro også med mange fotografier, men det er Ernst Schwitters, som på dette tidspunktet hadde blitt en merittert fotograf, som har betegnelsen «hovedfotograf». 1951/-52-utgavens to bind doblet sidetallet fra 1923, til i alt 763 sider. I forordet til bind 1 skriver Stigum blant annet at det meste bildestoffet var foreldet, og at nye fotografiske metoder og reproduksjoner bidro til at verket ble omfangsrikt:

> Under planleggelsen av den nye utgaven ble det konstatert at det meste av det gamle billedstoffet var foreldet. Nye fotografiske metoder og nye belysningsmåter har gjort det mulig for oss å utnytte billedstoffet på en ganske annen måte enn før. Men disse reproduksjoner krever større plass.[19]

Fornyelsen inkluderte redesign, og bilderedaksjonelt var omleggingen stor. Alle fargegjengivelsene kom nå fra fotografioriginaler, mens en rekke kjente malerier fortsatt var gjengitt i svart/hvitt. Bruken av bilder var sjenerøs, men ingen strekillustrasjoner var lenger med.

Denne vektleggingen av fotografier kombinert med store gjengivelser aktualiserer spørsmålet om hvorfor Wilses bryllupsoriginal ble beskåret. På trykk er bildet mer kvadratisk enn originalen, men verkets layout tilsier ikke at det *må* være det, mange gjengivelser har andre bredde-høyde-forhold. Svaret må



Figur 7 og 8: Til venstre detaljutsnitt av original med retusj. Til høyre detaljutsnitt fra digitalisert negativ, Norsk Folkemuseum NF.W 39042.

være at personene til høyre i bildet ble vurdert som overflødige eller forstyrrende. Dessuten muliggjorde utsnittet en økning av størrelsen på gjengivelsen, endringen i størrelse kan ses som en teknisk konsekvens av plassen som er til disposisjon i sidelayouten.

Disse omformingene førte til bedre synlighet for detaljene i originalen, og detaljer var av stor betydning for Hilmar Stigum. I en bildetekst ved «Kilderegister for billedstoffet» skriver Stigum at kameraet brukes mer og mer i vitenskapelig forskning. Han ser fotografiet som en uvurderlig støtte for dem som vil studere kulturhistorie, og «et fortrinlig hjelpemiddel» for den som skal bringe kunnskapen videre:

> Men viktigst er og blir selve avbildningen, hvor man nå ved hjelp av nye belysningsmidler og moderne materiell kan oppnå å ta bilder av bygninger og gjenstander med en slik skarphet i detaljene at det ofte faktisk er bedre å studere bildet enn selve originalen. Et nytt uvurderlig hjelpemiddel har man nå også fått i fargefotografien.[20]

For Stigum var de fotografiske bildene i *Vår gamle bondekultur* altså både studiemateriale og kunnskapsformidlere, og han argumenterer faktisk for at fotografier kan gi tilganger som er *bedre* enn det han betegner som «originalen», som her betyr primærkilden. I en bildetekst som sammenligner gjengivelsen av Gustav Wentzels maleri «Dans i Setesdal» og et fotografi, mener Stigum at det fotografiske bildet gir grunnlag for å «snakke om objektivitet».[21] Fraværet av farger i begge gjengivelsene ser ikke ut til å representere noen stein i åkeren for Stigums oppfatning om de fotografiske bildenes kildeverdi.

Ut fra dette kan det se ut til at han anså både fotografioriginaler og fotografiske gjengivelser på trykk som det etnologen Oddlaug Reiakvam har beskrevet som «kikhol inn i røyndomen», basert på en naiv positivistisk myte om at den kjemisk/mekaniske prosessen leverer verdifrie og objektive utsnitt av virkeligheten.[22]

Hilmar Stigum brukte fotografi og film på feltarbeid ved siden av skriftlige nedtegnelser, og en annen etnolog, Ragnar Pedersen, ser ham som en pioner på dette feltet i Norge. Ifølge Pedersen var Stigum oppatt av kulturelle kontekster og betraktet gjenstandsnnsamling, utfyllende dokumentasjon og forskning som en integrert helhet.[23] Dette kan indikere at Stigum kan ha hatt mer nyansert innsikt i fotografi

som kildemateriale enn det han skriver i *Vår gamle bondekultur* tyder på.[24]

Uferdige og ufullkomne halvfabrikata

Påskriften på Wilses bryllupsoriginal som bestiller «*retusj*!» viser til et lite, skravert felt. Retusjeringen er utført på forsiden av originalen, og som vi ser av detaljutsnittet i figur 7 kan den illudere bladverk. Norsk Folkemuseum har negativet til dette fotografiet i sin samling.[25] Gjennom en sammenligning av negativ og positiv kan vi se at Wilse selv har foretatt en svak beskjæring fra negativ til positiv, og dessuten at det bak retusjen er en person.

Hvorfor ble denne skikkelsen fjernet? Dessverre har jeg ikke hatt tilgang til kildemateriale som kan belyse dette konkret, men det er i alle fall ikke en politisk motivert manipulasjon, som fotohistorien inneholder flere eksempler på.[26] At det ble brukt ressurser på retusjering innebærer at bildeelementet til tross for at det var lite framtredende ble vurdert som ødeleggende. Kanskje problemet var at personen vendte seg bort fra prosesjonen og fotografen, og dermed også leseren? En «usannhet» for formidlingen av bryllupet, en forstyrrende fotografisk tilfeldighet som retusjøren fikk i oppgave å fjerne?[27]

Ifølge boktrykkeren Max Kirste var bildets gradering det viktigste i en autotypi, dvs. at gjengivelsen inneholdt tilstrekkelig mange mellomtoner.[28] Å retusjere bort eller legge til bildelementer var ikke uvanlig, men styrking av kontraster, konturer, og linjer var sentrale former for retusj. Fagfotografen arbeider for eksempel med utviskede konturer på matt papir, skriver Kirste, og reproduksjonsfotografen stilles overfor den vanskelige oppgaven det er å gjengi slike toneverdier i rasterpunkter: «Kunden bør derfor være forberedt på at de fleste fotografiske kopier trenger en viss retusj som svarer til de krav som stilles til forskjellige trykkmetoder.»[29] Kirste gir dermed en teknisk begrunnelse for retusjering, og blant originalene fra Cappelens bildearkiv finnes det eksempler på forsterkning av linjer.

For gjengivelsen til venstre på oppslaget i figur 9 kan begrunnelsen for retusjering ha vært en kombinasjon av estetisk og trykk-teknisk. Av originalen i Cappelens bildearkiv framgår det at en instruks om «Sprøyt himmel» har blitt fulgt. Dette gir en mer livfull himmel, og harmonisering med Schwittersfargegjengivelsen på samme oppslag. Skyene som er lagt inn kan tolkes som et estetisk virkemiddel, men teknisk unngås en stor, tom flate som kunne ført til at papiret «datt nedi» i trykken, dvs. at det ville kommet trykkfarge på den åpne flaten.[30]

Bearbeidingene av denne originalen og Wilses bryllup formidler en oppfatning av fotografioriginaler som halvfabrikata, uferdige og åpne for forbedring. Utgaven av *Vår gamle bondekultur* fra 1971 viderefører og kanskje også forsterker dette. Hilmar Stigum skriver i et kortfattet forord at teksten er beholdt uforandret «bortsett fra noen mindre justeringer», og at det er føyd til noen plantegninger.[31] Han sier ikke noe mer om bildestoffet, heller ikke noe om Schwitters var involvert i omarbeidingen, men også bildeutvalget ble gjennomgående videreført. Formatet ble nesten halvert, fra 18,7 x 27 cm til 12,5 x 19,8 cm, og som følge av dette ble sidetallet igjen kraftig økt, til i alt 977 sider. Det reduserte formatet innebar at bildene måtte gjengis i mindre størrelser. Et iøynefallende trekk ved den nye layouten er at svært mange av fotografiene gjengis som utfallende, dvs. at bildeflatene går helt ut i boksidenes ytterkant (som vist i figur 10), og flere gjengivelser har blitt brutalt beskåret.

Wilse-sitatet innledningsvis kan tyde på at han antagelig ikke så forlagenes håndtering av fotografier som problematisk eller respektløs. Det kan tenkes at fotografer i første halvdel av 1900-tallet til en viss grad selv anså sine originaler levert til forlagene som halvfabrikata, åpne for bearbeidinger. Kildematerialet i min undersøkelse inneholder ikke diskusjoner eller uenighet mellom fotografer og forlag om bearbeidingene, og kan derfor ikke bidra til en avklaring av dette.

Røstads Røros – beskjæring og forminskning

Høsten 1960, fire år før 150-årsjubileet for grunnloven, opprettet Cappelens Forlag en redaksjon for et verk om Norge. 11. september 1963 holdt forlaget en storslagen fest i Njårdhallen, og dagen etter ble *Norge*-verket lansert i form av fire omfangsrike bind i stort format. Opplaget var 30 000 eksemplarer.[32]

Bilderedaksjon og layout var ved tegneren Arne

HUSET OVER BEKKEN

Til venstre to stabbur, til høyre loftbu på Sør-Dåen, Sør-Odal. I stabburene hadde en matvarer, og i de to loftsrommene i loftbua var det klær og senger. Stabburene er fremdeles unnværlige på gårdene, men loftbua er forsvunnet fra Odalen. De store hovedbygningene har gjort den overflødig der som i så mange bygder, og den vi ser på bilder, var den siste i bygda. Den er nå flyttet til Norsk Folkemuseum.

var slakting spilte eldhuset en viktig rolle. Ved St. Hanstider pleide også folkene å flytte dit og holdt seg der med matstellet og spisingen til senhostes. Noen steder hadde folk en særskilt sommerstue, men eldhuset ble likevel ikke overflødig.

Vi har også steder hvor det var to eldhus på gården. Det ene kaltes da gjerne vasshus. Der ble det varmet vann til kynne, og der ble klærne vasket, mens baking og forskjellige andre gjøremål foregikk i eldhuset. Vasshuset ble så vidt mulig lagt ved siden av en bekk, og det hendte at bekken gikk gjennom vasshuset. Som fast skikk kjenner vi vasshuset bare fra Numedal, men det opptrer også andre steder.

I eldhuset var åren mer seiglivet enn i stua, og det finnes fremdeles eldhus med åre, bl. a. i Rana i Nordland. Men peisen har forlengst holdt sitt inntog i de fleste, og der er ofte en innemurt bryggepanne i forbindelse med peisen. Hvor det er et særskilt vasshus, er selvfølgelig bryggepannen der.

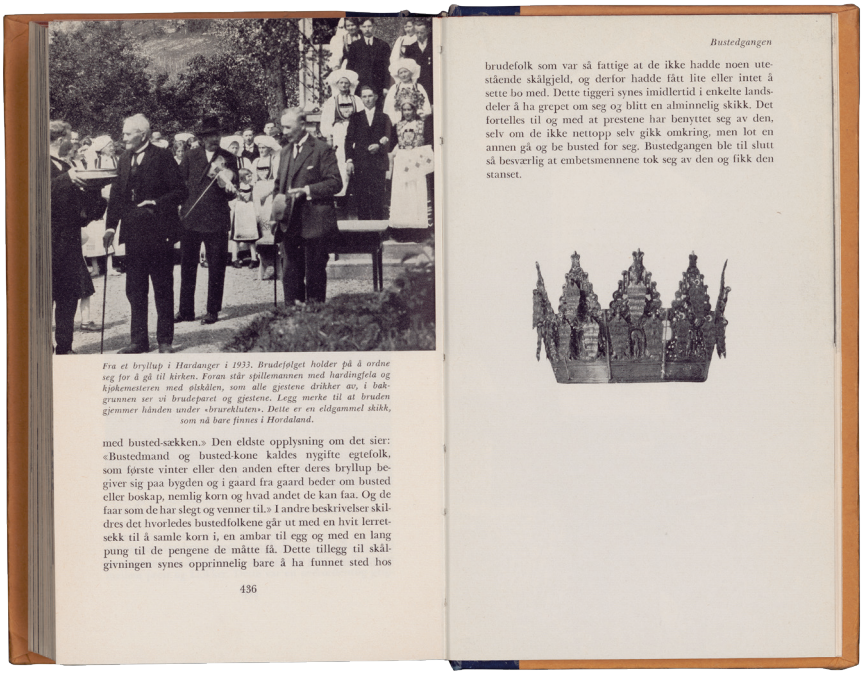
Eldhuset er bygd på forskjellige måter.

96

Trønderskikken med de lange, smale hovedbygninger finner vi også på Nordmøre. Opprinnelig hadde ikke husene vinduer i gavlveggene, men i senere tid forekommer det ofte. En slik bygning inneholder som regel to leiligheter, en stor for husbonden og en mindre for kårfolket. Tre mann går tvers igjennom bygningen, som dessuten har to kjøkken, to ganger eller fremmer og et langkammers. Det kan også være flere rom. 2. etasje har en rekke loftsrom. Det er tegn på velstand hvis alle har fått utsyr.

1—7

Figur 9: Oppslag i Vår gamle bondekultur, bind 1, 1951, s. 96 og innstikk mot s. 96. Fotografer: t.v.: Ukjent/ Norsk Folkemuseum, t.h.: Ernst Schwitters.



Fra et bryllup i Hardanger i 1933. Brudefølget holder på å ordne seg for å gå til kirken. Foran står spillemannen med hardingfela og kjøkemesteren med øskålen, som alle gjestene drikker av, i bakgrunnen ser vi brudeparet og gjestene. Legg merke til at bruden gjemmer hånden under «brurekluten». Dette er en eldgammel skikk, som nå bare finnes i Hordaland.

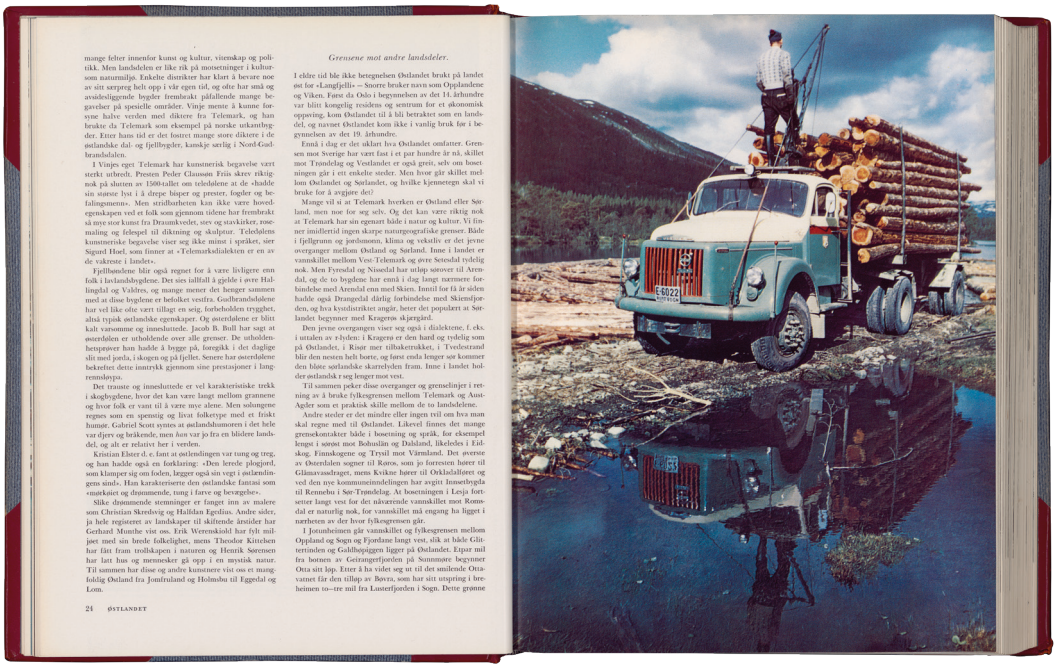
med busted-sækken.» Den eldste opplysning om det sier: «Bustedmand og busted-kone kaldes nygifte egtefolk, som første vinter eller den anden efter deres bryllup begiver sig paa bygden og i gaard fra gaard beder om busted eller boskap, nemlig korn og hvad andet de kan faa. Og de faar som de har slegt og venner til.» I andre beskrivelser skildres det hvorledes bustedfolkene går ut med en hvit lerretsekk til å samle korn i, en ambar til egg og med en lang pung til de pengene de måtte få. Dette tillegg til skålgivningen synes opprinnelig bare å ha funnet sted hos

436

Bustedgangen

brudefolk som var så fattige at de ikke hadde noen utestående skålgjeld, og derfor hadde fått lite eller intet å sette bo med. Dette tiggeri synes imidlertid i enkelte landsdeler å ha grepet om seg og blitt en alminnelig skikk. Det fortelles til og med at prestene har benyttet seg av den, selv om de ikke nettopp selv gikk omkring, men lot en annen gå og be busted for seg. Bustedgangen ble til slutt så besværlig at embetsmennene tok seg av den og fikk den stanset.

Figur 10: Oppslag side 436-437 i Vår gamle bondekultur, bind 1, 1971-utgivelsen. Wilses fotografiske original er beskåret mer enn i 1951-versjonen, og gjengivelsen er utfallende.



mange feiter innenfor kunst og kultur, vitenskap og politikk. Men landsdelen er like rik på motsetninger i kulturen som naturmiljø. Enkelte distrikter har klart å bevare noe av sitt særpreg helt opp i vår egen tid, og ofte har små og avsidesliggende bygder frembrakt påfallende mange begavelser på spesielle områder. Vinje mente å kunne forsyne halve verden med diktere fra Telemark, og han brukte da Telemark som eksempel på norske utkantbygder. Etter hans tid er det fostret mange store diktere i de østlandske dal- og fjellbygder, kanskje særlig i Nord-Gudbrandsdalen.

I Vinjes eget Telemark har kunstnerisk begavelse vært sterkt utbredt. Presten Peder Glausson Friis skrev riktignok på slutten av 1500-tallet om teleboerne at de «hadde sin største lyst i å drepe bisper og prester, fogder og befalingsmenn». Men stridbarheten kan ikke være hovedegenskapen ved et folk som gjennom tidene har frembrakt så mye stor kunst fra Draumkvedet, stev og stavkirker, rosemaling og felespel til dikning og skulptur. Telelydens kunstneriske begavelse viser seg ikke minst i språket, sier Sigurd Hoel, som finner at «Telemarksdialekten er en av de vakreste i landet».

Fjellbøndene blir også regnet for å være livligere enn folk i lavlandsbygdene. Det sies iallfall å gjelde i øvre Hallingdal og Valdres, og mange mener det henger sammen med at disse bygdene er befolket vestfra. Gudbrandsdølene har vel like ofte vært tillagt en seig, forholdsvis trygghet, altså typisk østlandske egenskaper. Og østerdølene er blitt kalt varsomme og innesluttede. Jacob B. Bull har sagt at østerdølen er utholdende over alle grenser. De utholdenhetsprøver han hadde å bygge på, foregikk i det daglige slit med jorda, i skogen og på fjellet. Senere har østerdølene bekreftet dette inntrykk gjennom sine prestasjoner i langrennsløpa.

Det trauste og innesluttede er vel karakteristiske trekk i skogbygdene, hvor det kan være langt mellom grannene og hvor folk er vant til å være mye alene. Men solungene regnes som en spenstig og livat folketype med et friskt humør. Gabriel Scott synes at østlandshumoren i det hele var dyrer og brikende, men Aon var jo fra en bildere landsdel, og alt er relativt her i verden.

Kristian Elster d. e. fant at østlendingen var tung og treg, og han hadde også en forklaring: «Den herede plogjord, som klumper sig om foden, lægger også sin vegt i østlændingens sind». Han karakteriserte den østlandske fantasi som «mørkniet og drømmende, tung i farve og bevægelse».

Slike dnummende stemninger er fanget inn av malere som Christian Skredsvig og Halfdan Egedius. Andre sider, ja hele registeret av landskaper til skiftende årstider har Gerhard Munthe vist oss. Erik Werenskiold har fylt miljøet med sin brede folkelighet, mens Theodor Kittelsen har fått fram trollskapen i naturen og Henrik Sørensen har lært hus og mennesker gå opp i en mystisk natur. Til sammen har disse og andre kunstnere vist oss et mangfoldig Østland fra Jomfruland og Holmsbu til Eggedal og Lom.

24 ØSTLANDET

Grensene mot andre landsdeler.

I eldre tid ble ikke betegnelsen Østlandet brukt på landet øst for «Langfjellis – Snorre bruker navn som Opplandene og Viken. Først da Oslo i Hjortsynshen av det 14. århundre var blitt kongelig residens og sentrum for et økonomisk oppsving, kom Østlandet til å bli betraktet som en landsdel, og navnet Østlandet kom ikke i vanlig bruk før i begynnelsen av det 19. århundre.

Ennå i dag er det uklart hva Østlandet omfatter. Grensen mot Sverige har vært fast i et par hundre år nå, skillet mot Trøndelag og Vestlandet er også greit, selv om bosetningen går i ett enkelte steder. Men hvor går skillet mellom Østlandet og Sørlandet, og hvilke kjennetegn skal vi bruke for å avgjøre det?

Mange vil si at Telemark hverken er Østland eller Sørland, men noe for seg selv. Og det kan være riktig nok at Telemark har sin egenart både i natur og kultur. Vi finner imidlertid ingen skarpe naturgeografiske grenser. Både i fjellgrunn og jordsmonn, klima og vekstliv er det jevne overganger mellom Østland og Sørland. Inne i landet er vannskillet mellom Vest-Telemark og øvre Setesdal tydelig nok. Men Fyresdal og Nissedal har utløp sørover til Arendal, og de to bygdene har ennå i dag langt nærmere forbindelse med Arendal enn med Skien. Inntil for få år siden hadde også Drangedal dårlig forbindelse med Skiensfjorden, og hva kystdistriktet angår, hører det populært at Sørlandet begynner med Kragerø skjærgård.

Den jevne overgangen viser seg også i dialektene, f. eks. i uttalen av r-lyden: i Kragerø er den hard og tydelig som på Østlandet, i Risør mer tilbaketrukket, i Tvedestrand blir den nesten helt borte, og først enda lenger sør kommer den bløte sørlandske skarrelyden fram. Inne i landet holder østlandsk r seg lenger mot vest.

Til sammen peker disse overganger og grenselinjer i retning av å bruke fylkesgrensen mellom Telemark og Aust-Agder som et praktisk skille mellom de to landsdelene.

Andre steder er det mindre eller ingen tvil om hva man skal regne med til Østlandet. Likevel finnes det mange grensekontakter både i bosetning og språk, for eksempel lengst i sørøst mot Bohuslän og Dalsland, likeledes i Eidskog. Finnskogene og Trysil mot Värmland. Det øverste av Østerdalen sogner til Røros, som jo forresten hører til Glåmavassdraget, mens Kvikne hører til Orkladalføret og ved den nye kommuneinndelingen har avgitt Innsetbygda til Rennebu i Sør-Trøndelag. At bosetningen i Lesja fortsetter langt vest for det nåværende vannskillet mot Romdal er naturlig nok, for vannskillet må engang ha ligget i nærheten av der hvor fylkesgrensen går.

I Jotunheimen går vannskillet og fylkesgrensen mellom Oppland og Sogn og Fjordane langt vest, slik at både Glittertinden og Galdhøpiggen ligger på Østlandet. Et par mil fra bunnen av Geiranger fjorden på Sunnmøre begynner Otta sitt løp. Etter å ha vidst seg ut til det smilende Ottavatnet får den tilløp av Bøvra, som har sitt utspring i breheimen to–tre mil fra Lusterfjorden i Sogn. Dette grønne

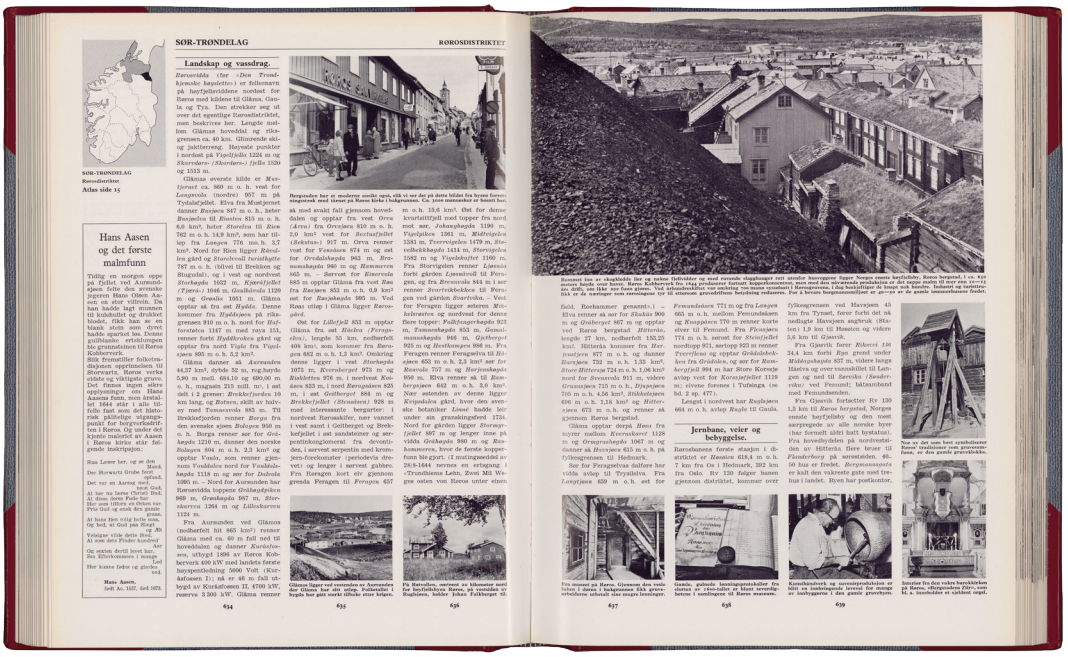
Figur 11: Oppslag fra bind 1 av Norge, 1963. Side 24 og innstikk mot side 24. Fotograf: Alfred Nawrath.

Amundsen. De enkelte bindene fikk ulike konsepter og design, med ulik bruk av bildemateriale. Bind 1 åpnes med et utbrettsbilde i farger, Svolvær foldes ut i en formidabel størrelse: 62 centimeter bredt og 30 centimeter høyt, utfallende i alle kanter. Dette er det eneste bildet som får en slik eksponering i verket, men bind 1 gir som helhet inntrykk av at det ikke er spart på noe. Bindet rommer mengder av store fotografiske bilder, mange i farger. Cappelens administrerende direktør Henrik Groth hevdet i et brev til bokhandlerne at forlaget når det gjaldt utstyr og redaksjonelle løsninger «i absolutt alle tilfelle valgte det dyreste alternativ».[33]

Bind 2 og 3 har begge tittelen *Geografisk leksikon,* og helt annerledes layout enn bind 1. Bind 2 innledes med et forord, noen sider om bruken av leksikonet, og et tematisk oversiktskapittel for de to bindene som rundes av med flotte fargebilder, flere gjengitt som oppslag. Så følger fylkesvise deler, preget av et mylder av fotografiske bilder i svart/hvitt, pluss kart og sakstegninger. Begge bindene inneholder også flere bolker med fargegjengivelser, både som helsider og oppslag.

Sidelayouten følger et lite antall maler. Noen oppslag har få og store gjengivelser, men de typiske oppslagene er i svart/hvitt med flere fotografiske bilder, i antall opp til ni-ti. Størrelsen på gjengivelsene varierer mellom helsider, halvsider og vignetter, men gjennomgående er de fotografiske bildene små og detaljene vanskelig tilgjengelige. Mens bind 1 preges av store, spektakulære gjengivelser, er bind 2 og 3 kjennetegnet av kvantitet.

Figur 12 er et eksempel på dette, et oppslag fra Rørosdistriktet i bind 2. I tillegg til en liten kartvignett er det ni fotografiske bilder på oppslaget, og av disse er åtte kreditert fotograf Paul Andreas Røstad. I arkivmappe «03690 Røros» har jeg funnet fem av originalene til disse gjengivelsene. En av originalene har en etterbelyst himmel. Dette er imidlertid ikke retusj gjort i forbindelse med klisjéproduksjon, men mørkeromsarbeid, utført før kopien ble levert til forlaget. Ingen av de andre originalene har



Figur 12: Oppslag spalte 634-639 i Norge, bind 3.

påskrifter om eller spor av utført retusj, men alle fem er beskåret. For tre originaler er bildflaten moderat redusert: hvite kanter på originalen er tatt bort. På to originaler er toppen sterkere beskåret, og både kunsthåndverkeren og kirkeinteriøret ser ut til å ha fått en første beskjæringsmarkering korrigert til et strammere utsnitt.

Til forskjell fra *Vår gamle bondekultur* har mange av originalene brukt i *Norge* påskrifter om størrelse i prosent (se figur 4 og 5), noe som gjør det enklere å undersøke om fotografiene forstørres eller forminskes på trykk. Av de 79 originalene som har prosentpåskrifter skal 66 forminskes. Ved å redusere størrelsene har forlaget oppnådd å få plass til mange bilder. Et stort antall fotografier gjengis i spaltebreddestørrelse, dvs. bredde fem cm og høyde fire cm. Dette formatet er vesentlig mindre enn vanlige størrelser på papirkopiene levert fra fotografene. Av de fem fotografiske bildene på dette oppslaget er tre av Røstads originaler i format 18x24 cm, de to andre er 21,5x18 cm og 17,2 x 23,8 cm. En forklaring på beskjæringer og reduksjon i størrelse i disse to bindene kan altså være tilpasning til en bilderik «leksikal» layout.

I bildeteksten til gruveklokka, til høyre på oppslaget, står det at «Noe av det som best symboliserer Røros' tradisjoner som gruvesamfunn, er den gamle gruveklokka.»[34] Av figur 13 framgår det at i Røstads original er gruveklokka balansert pent mot kirka, et annet sterkt Røros-symbol. Bilderedaksjonelt har valget falt på å representere kirka med et interiør, og Røstads original framstår knapt nok som halvfabrikata, mer som råstoff som gruveklokka kan utvinnes fra.

At bildeteksten omtaler gruveklokka som et *symbol* kan kanskje bidra til å forklare dette. Innenfor retorikken er symbol et begrep, oftest fra konkret virkelighet, som representerer et videre betydningsfelt.[35] Det retoriske begrepet *evidentia* kan defineres som en «livaktig fremstilling» som henvender seg til affektene.[36] Kanskje gir disse to begrepene i samspill også en inngang til å forstå forlagets valg: til forskjell fra Hilmar Stigums syn på fotografier som studieobjekter kan de fotografiske mini-bildene i bind 2

Figur 13. Original fra fotograf Paul Andreas Røstad. Utsnitt med gruveklokka til høyre er gjengitt i Norge bind 3.

og 3 av *Norge* ha blitt sett som symbolske, livaktige framstillinger som kan tolkes raskt, uten behov for dveling ved detaljer.

Innenfor fagfeltet *visuell retorikk* er Jens Elmelund Kjeldsen brobygger mellom oppfatninger av bilder som språksystem og mer hermeneutiske og holistiske tilnærminger. For Kjeldsen er bilder både språk og *mediert evidentia*. Verbale beskrivelser skaper indirekte visuelle inntrykk, mens visuelle avbildninger er direkte uttrykk som framstiller personer og hendelser levende for våre øyne: «Takket være deres ikoniske art har bilder en direkte eller iboende *evidentia* som vi kan kalle *mediert evidentia* eller bare *evidens*.»[37] Kjeldsen hevder at opplevelse av sanselig umiddelbarhet i bilder ikke kan forklares tilfredsstillende gjennom lingvistiske, strukturalistiske og semiotiske teorier. Det er noe ved bilder «som ikke avkodes som ren mening eller betydning. Noe som i stedet vekker gjenklang eller resonans»,[38] og som med umiddelbar påvirkning skaper *nærvær* og påvirker *emosjonelt*. Kanskje denne virkningen ikke er avhengig av størrelsene på gjengivelsene, altså åpner for bruk av mange små bilder?

Å gå dypere inn i visuell retorikk vil sprenge rammene for denne artikkelen, så jeg vil nøye meg med å peke på at teori og flere begreper fra dette feltet framstår som interessant i videre arbeid med hvorfor fotografioriginaler har blitt bearbeidet i publiseringsprosesser.

Konklusjon

Med utgangspunkt i Cappelens bildearkiv har jeg undersøkt hvordan fotografi-originaler ble omformet for gjengivelse på trykk, og hvorfor endringene ble

utført. Av 408 originaler hadde nesten 90 prosent spor av bearbeiding. Generelt innebar gjengivelse på trykk at bildenes *størrelse* ble endret. Angivelse av *beskjæring* har jeg funnet på noe over tre fjerdedeler av de undersøkte originalene, mens ulike spor av *retusj* forekommer på ca. en sjettedel av utvalget.

Omformingene hadde både tekniske og estetiske begrunnelser. Fra forlagets ståsted må bearbeidingene ha blitt sett på som forbedringer av det visuelle innholdet, og jeg hevder at originalene har blitt håndtert som halvfabrikata, med behov for foredling. Endringene som har blitt foretatt har vært til dels omfattende og radikale, både når det gjelder størrelse, utsnitt og innhold, og det kan være grunn til å stille spørsmålstegn ved om Wilse hadde rett i at gjengivelsene ofte ble bedre enn originalene.

Denne artikkelen kan bidra til bedre innsikt i hvordan fotografier har blitt behandlet i publiseringsprosesser, og diskusjonen av konkrete spor på originaler kan gi forskere økt kildekritisk kompetanse. Det er samtidig viktig å understreke at hullet i fotohistorien som handler om reprofotografer og behandling av fotografier i bokproduksjon på ingen måte er tettet. Artikkelen er et bidrag til å løfte fram tematikken, men vi trenger flere undersøkelser av hvordan fotografier har blitt behandlet i publiseringsprosesser for å få en dypere forståelse av fotografisk mangfold.

Noter

1 Henningsen 1932
2 Erlandsen 2000, Larsen & Lien 2007
3 Johansen 2013
4 Nyrud 2018
5 Dahlgren 2005
6 Se f eks Batchen 2011 og Batchen 2018
7 Nissen 1980
8 Visted & Stigum 1951, 1952
9 Myklebost & Strømme 1963, Brøgger 1963a, Brøgger 1963b, Isachsen & Røhr 1963
10 Nilsen 1962: 108
11 Kirste 1943: 173
12 Vartdal 1945, Bjønnes, Højdahl & Aalde 1950
13 Kirste 1943, Bjønnes et al. 1950, Stein Tore Thorstensen (personlig kommunikasjon 22. oktober 2014).
14 For mer detaljerte redegjørelser av metoder og teknikker se tekst og bilder i f.eks. Kirste 1943, Engstad 1953, Nilsen 1962 og Stavik 1972
15 Nilsen 1962: 98-99
16 Visted & Stigum 1951
17 Visted 1908
18 Visted 1923
19 Visted & Stigum 1951
20 Visted & Stigum 1951: 364
21 Visted & Stigum 1952: 345
22 Reiakvam 1997: 24-27
23 Pedersen 2013
24 Hilmar Stigums fotografiske praksis og syn på fotografi håper jeg å gå nærmere inn på i en annen artikkel.
25 Wilse 1933
26 Se for eksempel Hansen 2009
27 Jfr. Camilla Colletts syn på retusjering, fotografiske tilfeldigheter og sannhet i Kollhøj 2014
28 Kirste 1943: 183
29 Kirste 1943: 184
30 Jfr. Stein Tore Thorstensen (personlig kommunikasjon 22. oktober 2014)
31 Visted & Stigum 1971
32 Tveterås 1979: 453
33 Sitert fra Tveterås 1979: 451
34 Brøgger 1963b: ved spalte 639
35 Eide 2015: 123
36 Eide 2015: 62-63
37 Kjeldsen 2019: 267
38 Kjeldsen 2019: 277

Litteratur

Batchen, G. (2011). *Repetition och skillnad. Fotografins re/produktion.* [Stockholm]: CO-OP (editions).

Batchen, G. (2018). *Apparitions: Photography and Dissemination.* [Sydney]: NAMU & Power Publications.

Bjønnes, G., Højdahl, O. & Aalde, E. (1950). *Yrkesorientering for ungdom: på grunnlag av Norsk rikskringkastings samtaleprogrammer i serien: «Hva skal du bli».* Oslo: Halvorsen & Larsen.

Brøgger, W. (1963a). *Norge: 2: Geografisk leksikon.* Oslo: Cappelen.

Brøgger, W. (1963b). *Norge: 3: Geografisk leksikon.* Oslo: Cappelen.

Dahlgren, A. (2005). *Fotografiska drömmar och digitala illusioner: bruket av bearbetade fotografier i svensk dagspress, reklam, propaganda och konst under 1990-talet*. Brutus Östlings bokförl. Symposion, Eslöv.

Eide, T. (2015). *Retorisk leksikon.* Oslo: Scandinavian Academic Press.

Engstad, P. (1953). *Den Kjemigrafiske forening 50 år: 1903 - 18/3 - 1953*. Oslo.

Erlandsen, R. (2000). *Pas nu paa!: nu tar jeg fra hullet!* Våle: Inter-View i samarbeid med Norges fotografforbund.

Hansen, S.-A. (2009). «Lytt nøye på det makta teier om ...» Hvordan manipulere et helt folk med et par gamle fotografier, en saks og en krukke lim. *Arbeiderhistorie,* (2009), 209-227. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitidsskrift_2018070981008_001

Henningsen, H. (1932). *Reproducørernes landsforening gjennem 25 år: 1907-1932*. Oslo: Reproducørernes Landsforenings Styre.

Isachsen, F. & Røhr, A. (1963). *Norge: 4: Atlas ; Register*. Oslo: Cappelen.

Johansen, T. A. (2013). Et produksjonssystem i støpeskjeen. *Pressehistorisk pionerarbeid, 2013 nr. 19*, 6-169. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2018091705003

Kirste, M. R. (1943). *Trykksakboken: skrift, trykkmetoder, klisjéer, bokbinderarbeid, papir*. Oslo: Dreyer.

Kjeldsen, J. E. (2019). *Retorikk i vår tid: en innføring i moderne retorisk teori* (8. oppl. utg.). Oslo: Spartacus, Scandinavian Academic Press.

Kollhøj, J. P. (2014). Nok av stygge bilder: Camilla Colletts kamp mot fotografiske tilfeldigheter. I T. Haugen (Red.), *Å bli en stemme: nye studier i Camilla Colletts forfatterskap* (s. 175-198). Oslo: Novus.

Larsen, P. & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget.

Myklebost, H. & Strømme, S. (1963). *Norge: 1: Land og folk*. Oslo: Cappelen.

Nilsen, E. (1962). *Norsk litograf- og kjemigrafforbund 60 år*. Oslo: Forbundet.

Nissen, G. L. (1980). *Billedarkivets oppbygning, Internt notat [datering ca 1980]*.

Nyrud, M. T. (2018). Avisillustrasjoner i Stavanger 1893–1940. *Norsk museumstidsskrift, 4* (01), 6-24. Hentet fra https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2018-01-02

Pedersen, R. (2013). Hilmar Stigum (1897-1976). I B. Rogan, A. Eriksen & B. G. Alver (Red.), *Etnologi og folkloristikk: en fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie* (s. 154-165). Oslo: Novus.

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

Stavik, I. (1972). *Grafisk teknikk*. Oslo: Teknologisk forl.

Tveterås, H. L. (1979). *I pakt med tiden: Cappelen gjennom 150 år: 1829-1979*. Oslo: Cappelen.

Vartdal, H. (1945). *Hva skal jeg bli?* Oslo: Norsk korrespondanseskole.

Visted, K. (1908). *Vor gamle bondekultur*. Kristiania: Cappelen.

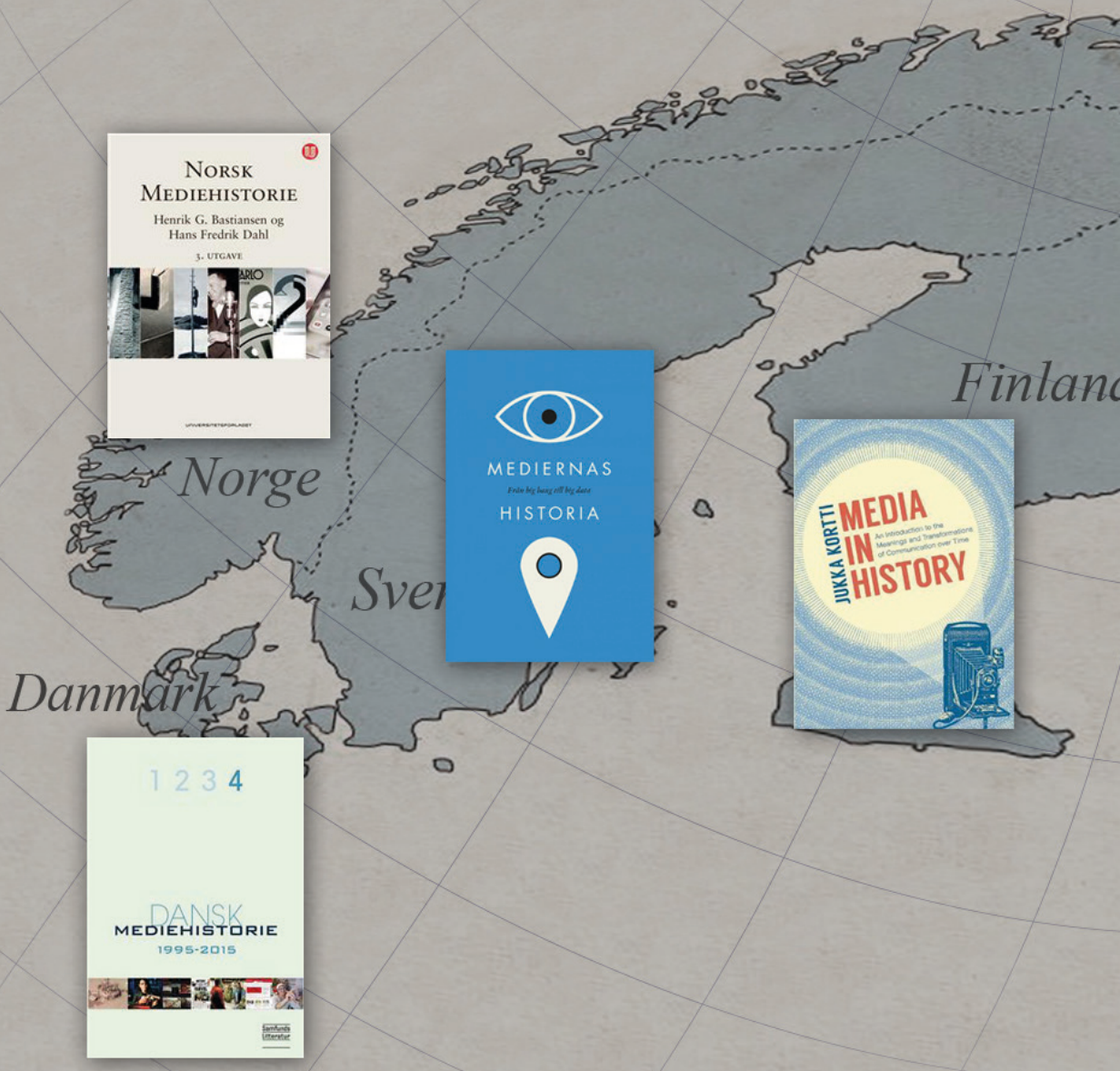
Visted, K. (1923). *Vor gamle bondekultur* (Ny forøket utg.). Kristiania: Cappelen.

Visted, K. & Stigum, H. (1951). *Vår gamle bondekultur: 1*. Oslo: Cappelen.

Visted, K. & Stigum, H. (1952). *Vår gamle bondekultur: 2*. Oslo: Cappelen.

Visted, K. & Stigum, H. (1971). *Vår gamle bondekultur: 1* (3. utg.). Oslo: Cappelen.

Wilse, A. B. (1933). *Hardangerbryllup, NF.W 39042* [Nitratnegativ]. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_foto_NF_W_39042



Illustrasjon: Endre Barstad 2021

MHF-lederens faste spalte

Hvordan påvirker den digitale teknologien Nordens nye lærebøker i mediehistorie?

Henrik G. Bastiansen
Professor i medievitenskap
Høgskulen i Volda
Leder, Norsk Mediehistorisk Forening (MHF)
henrik.grue.bastiansen@hivolda.no

Nå ved inngangen til 2020-årene har fire nordiske land rustet opp sin mediehistoriske kompetanse med nye bøker. Forskere fra hele Norden peker nå på at det er nødvendig at folks daglige øyeblikksopplevelser blir supplert av et mer langsiktig blikk på mediene. Dette er interessant for alle som er opptatt av å forstå mediene rundt oss. For det er slik at hver gang noen setter seg som mål å skrive en innføringsbok i mediehistorie, må de tråkke opp løypa på nytt – eller mer presist: definere hva slags fagfelt mediehistorie egentlig er og hvilken nytteverdi denne type kunnskap har i dag.

Nå ved begynnelsen av 2020-årene har alle fire nordiske land hver sine lærebøker i mediehistorie

«Mediehistorie» regnes fortsatt som et relativt nytt fagfelt i den akademiske verden. Derfor vil alle forsøk på å skrive nye innførings- eller oversiktsverker på feltet være av interesse. I land som Storbritannia og USA er «media history» for lengst blitt en selvsagt del av journalistikk- og medieutdanningen ved universitetene. Store deler av faglitteraturen har da også en sterk angloamerikansk tendens. Ja, det er nesten lettere å gjøre seg kjent med britisk og amerikansk mediehistorie i faglitteraturen enn med den europeiske utviklingen, og det finnes mange lære- og fagbøker.[1] Mindre regioner – som den nordiske – trenger derfor å få skrevet sin egen mediehistorie basert på egne lokale, nasjonale og regionale erfaringer. Og nå kan vi – for første gang – si at Norden har kommet dit.

Over hele Norden begynte mediefaget som samfunnsvitenskapelig forskning da det ble etablert i 1960- og -70-årene. Senere føyde humanistisk forskning seg til. Den historiske utforskningen av mediene kom til slutt. Da *den* begynte, var det først og fremst gjennom forskning på hvert enkelt massemedium, forstått separat. Vi fikk derfor pressehistorie, filmhistorie og kringkastingshistoriske studier. Ved å avgrense seg til enkeltmedier handlet denne forskningen i liten grad om den samlede mediebransjen som sådan eller om medier som fenomen mer generelt. Langt på vei var dette likevel innovative studier på felter som ingen hadde studert før. Det er nok å vise til bindsterke verk om svensk og norsk pressehistorie og den omfattende kringkastingshistoriske forskningen i Finland, Sverige og Norge.[2]

Danmark er det eneste nordiske land som ikke har publisert noe oversiktsverk over sin kringkastingshistorie, selv om Stig Hjarvard har redigert en antologi om dansk TV-historie.[3] Til gjengjeld var danske forskere først ute i Norden med et trebindsverk de kalte *Dansk mediehistorie*. Redaktør var Klaus Bruhn Jensen og bøkene utkom i årene 1996-97.[4] Disse bøkene var en virkelig nyskapning i Norden. For første gang kunne man lese et helt lands samlede mediehistorie i ett og

samme verk, både medium for medium og om samvirket mellom dem. Verket integrerte alle typer medier i sin fremstilling og brøt også med tendensen til at «medier» bare ble forstått som massemedier. I *Dansk mediehistorie* fikk man omtale av alle typer medier, både små og store, både de informative og politiske og de populære og underholdende. Forskerne la et bredt mediebegrep til grunn: de inkluderte både det de kalte «time-out»- og «time-in»-medier, altså både massens og elitens medier. Og de ville skrive historien nedenfra, sett fra publikums side. Dette bokverket var en av inspirasjonskildene da Hans Fredrik Dahl og jeg i 2002 gikk i gang med å skrive vår egen lærebok om norsk mediehistorie, som utkom første gang året etter – selv om vi løste oppgaven på en annen måte. Bærende for den norske løsningen var begrepet «mediesystem», som vi definerte som summen av alle medier i et gitt samfunn i en gitt tidsepoke. Da ble oppgaven å studere hvordan dette mediesystemet endret seg over tid, som følge av ytre rammebetingelser og innføringen av nye medier.[5]

Like før og etter tusenårsskiftet fikk Danmark og Norge dermed to beslektede verker om sin nasjonale mediehistorie. Begge er siden blitt oppdatert. I 2016 utga Klaus Bruhn Jensen fjerde bind av *Dansk mediehistorie*. Dette nye bindet behandlet perioden 1995-2015 og brakte dermed mediehistorien helt opp til utgivelsestidspunktet – slik at verket nå inkluderte de nyeste digitale mediene og deres fremvekst i Danmark.[6] I 2017 bestemte så Hans Fredrik Dahl og jeg i samråd med Universitetsforlaget at også *Norsk mediehistorie* burde oppdateres med det nyeste digitale. Og høsten 2019 utkom så 3. utgave, oppdatert med et fyldig nytt kapittel om det vi kalte den «digitale omformingen» av den norske mediebransjen fra 1990-tallet og fremover.[7] Slik kom de danske og norske lærebøkene på sett og vis til å følge hverandre, selv om vi altså valgte ulike løsninger.

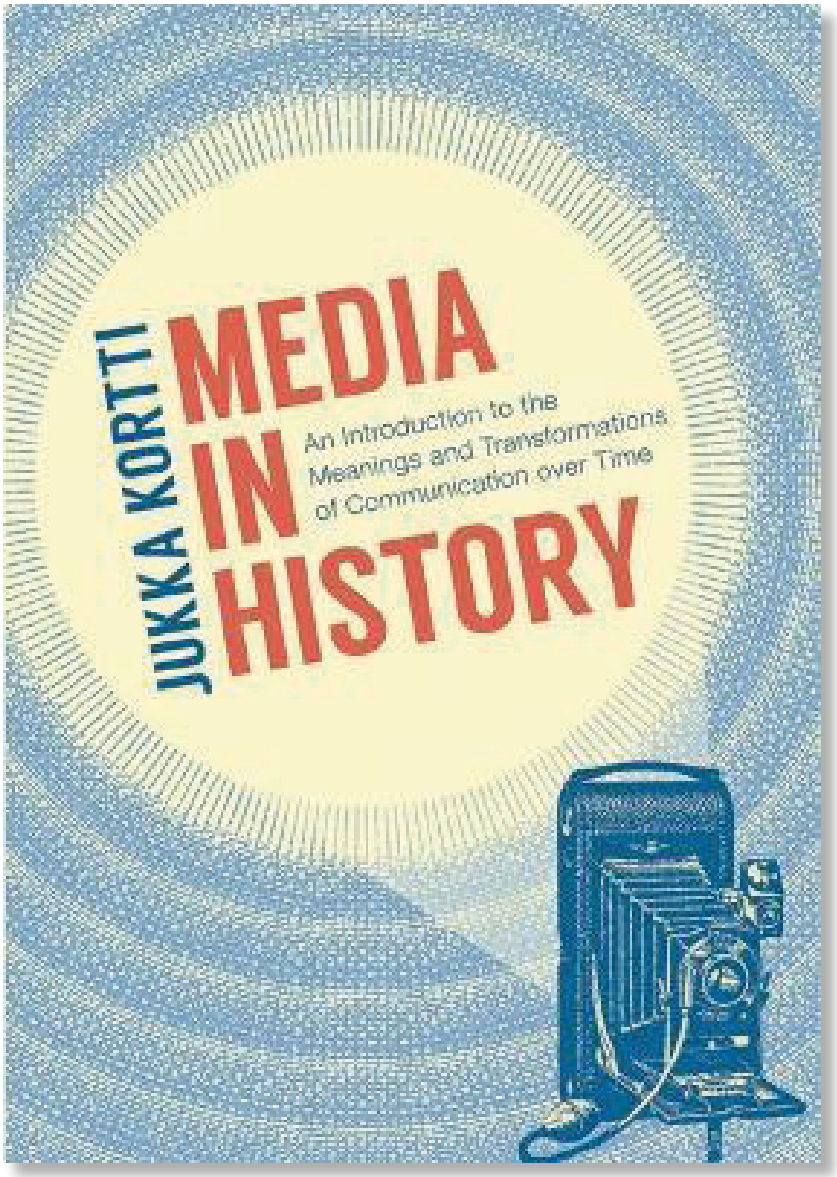
Annerledes var det tilsynelatende med Finland og Sverige. Til tross for deres forskning på presse, film og kringkasting, syntes det å drøye før noen tok spranget over til å utgi et mediehistorisk samleverk som integrerte alle medier i en felles fremstilling. Men i 2016 utga den unge forskeren Jukka Kortti en innføringsbok om mediehistorie i Finland. Og i 2019 utkom en bearbeidet versjon på engelsk: *Media in History*.[8] Og i Sverige satte man ved universitetet i Lund i gang en hel bokserie med tittelen «Mediehistoriskt arkiv». I den har de nå utgitt flere titalls bøker om mediehistorien i Sverge. Jeg var selv med på en stor konferanse ved universitetet i Lund i 2013 og kunne der bare slå fast at Sverige nå måtte regnes som det ledende land i Norden på det mediehistoriske fagfeltet. Jeg var imponert. Her kom en ny generasjon av yngre forskere og skrev avanserte overgripende analyser av mediene som historiske fenomener, ikke bare av enkeltmedier, som før. De var også teoretisk skolerte og de begrenset seg ikke til massemediene, men trakk gjerne inn også helt andre medieformer.[9] Det er en imponerende innsats det svenske forskermiljøet har gjort med bokserien «Mediehistoriskt arkiv». Så, i 2019, publiserte tre fremtredende forskere – Johan Jarlbrink, Patrik Lundell og Pelle Snickars – sitt bidrag til fagfeltet med en bok som fikk den imponerende tittelen *Mediernas historia. Från big bang till big data*.[10]

Selv om bøkene fantes allerede var de enten nasjonalt avgrensede eller altfor angloamerikanske

Disse to bøkene fra Finland og Sverige er en viktig tilvekst til det mediehistoriske fagfeltet i Norden. Nå ved begynnelsen av 2020-årene har altså alle fire nordiske land hver sine lærebøker i mediehistorie. Mens de danske og norske bøkene har vært med oss lenge, er de nye finske og svenske bøkene fortsatt overraskende lite kjent. Hvordan de har løst sin oppgave har derfor betydelig interesse for alle som er opptatt av dette kunnskapsfeltet. Så la oss derfor se nærmere på de løsningene de har valgt i Finland og i Sverige.

Når mediehistorien skrives i Finland

Hvordan ser mediehistorien ut når den skrives i Finland, kan vi spørre. Hvordan Jukka Kortti har løst sin oppgave antydes i bokens fulle tittel: *Media in History. An Introduction to the Meanings and Transformations of Communication over Time*. Boken er utgitt



Med denne boken fra 2019 har Jukka Kortti i Finland gitt et bidrag til den internasjonale faglitteraturen om mediehistorie.

av forlaget Macmillan International for et verdensmarked, så her tenkes det stort. Den engelske versjonen gir ikke en innføring i finsk mediehistorie, men den finske utgaven hadde den med. Jukka Kortti deler sin bok i to deler: en kronologisk og en tematisk. I første del gjennomgår Kortti hele mediehistorien, som han deler inn i fire faser. Gjennom dem gir Kortti en konsentrert fremstilling av mediehistorien på bare 94 sider. Samtidig makter han å gi tilstrekkelig med detaljer underveis, slik at den ikke blir for generell. Han evner også å plukke ut detaljer som er nye og overraskende, også for en leser som har lest mange liknende bøker tidligere. Hans fremstilling er informativ og ryddig. Forfatteren demonstrerer også at han er svært belest. En imponerende faglitteratur er satt inn i noteverket, som strekker seg over 40 sider. I bokens andre del – den tematiske – har han satt inn fem essayistiske kapitler, der han trekker inn en stor faglitteratur for å drøfte de temaene han har valgt å belyse mot sin brede mediehistoriske kronologi.

Media in History bygger på forfatterens undervisning i mediehistorie ved universitet i Helsinki gjennom ti-femten år. Etter hvert så han behov for en ny innføringsbok. For selv om de fantes allerede var de enten nasjonalt avgrensede eller altfor angloamerikanske, skriver han.[11] Han forklarer at bokens formål er «to provide a historical perspective for the «revolution talk» regarding contemporary digital culture».[12] Alt snakk om digitale revolusjoner i vår tid trenger altså å tilføres et historisk perspektiv, mener han. Han vil også avlive myten om at vi akkurat nå lever i en ekstraordinær tid som ikke har hatt noen paralleller i tidligere tider.[13] En hensikt med boken er å vise «how media technologies have played a multidimensional role in cultures and societies, even before the age of social media».[14] Han vil altså korrigere vår tids oppfatning av den digitale epoken som noe historisk unikt.

Jukka Kortti vil korrigere vår tids oppfatning av den digitale epoken som noe historisk unikt

«*Evolution, rather than revolution*»

Mens andre stadig faller for fristelsen til å proklamere at det som skjer rundt oss akkurat nå er noe «revolusjonerende» i medieutviklingen, arbeider Jukka Kortti helt motsatt: Han ser «media as an evolution rather than as a revolution».[15] Han mener rett og slett at medieutviklingen lar seg bedre forstå som *evolusjon* enn som *revolusjon*. Mediene har egentlig utviklet seg skritt for skritt, ikke så mye gjennom store, plutselige sprang over i helt nye epoker.[16] Ja, mediene inneholder til og med «continuity within a change».[17] *Innenfor* en forandring kan vi altså også finne kontinuitet. Ved å betone kontinuiteten i mediehistorien markerer Jukka Kortti avstand til folk som Bill Kovarik, som er kjent for sin bok *Revolutions in Communications* fra 2011, og nærhet til blant annet Jane Chapman og hennes *Comparative Media History* fra 2005. Chapman peker også på kontinuitet som noe grunnleggende i mediehistorien. Jukka Kortti plasserer seg ellers inn i en nyere tendens blant forskerne når han skriver at «In order to understand the digital media change, media scholars have started to look at the history of communication».[18]

Dette er i dag avgjørende for nye lærebøker i faget. Vi står i dag midt oppe i mange forandringer som tilsynelatende er forårsaket av den digitale teknologiens inntog i våre liv. Hvordan skal vi egentlig forstå alt dette? Mange forskere har derfor begynt å lete etter svar ved å søke bakover etter historiske paralleller eller ved å anlegge historiske perspektiver på nåtiden. Kort sagt: forskerne trenger noe de kan sammenlikne dagens mediesituasjon med. Det betyr at vår tids erfaring med digitale medier også begynner å kaste nytt lys *bakover* på mediehistorien. Jukka Kortti skriver således en bok som – istedenfor å se den nye digitale utviklingen som revolusjonerende – heller vil betrakte den *i lys av* fortiden, eller mer presist: i lys av det nittende århundrets medier, som startet med de elektriske og elektroniske. Kortti vil «contextualize the media revolution talk».[19] Det er for å få til dette at han deler boken i en kronologisk og en tematisk del. Kronologien i første del deler han inn i fire kapitler.

Det første kapitlet vier han til overgangen fra talespråket til trykkekunsten. Her stiller han de gamle

muntlige kulturene opp mot de samfunn som utviklet skriften, og senere trykkekunsten. Slik gjør han talespråket til selve utgangspunktet for mediehistorien, for muntlige former var menneskehetens eneste medium i over 150 000 år, skriver Kortti.[20] Allerede på første side henviser Kortti til den canadiske historikeren Harold A. Innis (1894-1952), som var den første som pekte på den langsiktige betydningen av kommunikasjonenes grunnformer i ulike sivilisasjoner. På side 6 kommer så andre henvisning til Innis, som grunnla det vi i dag kaller Torontoskolen i kommunikasjonsforskningen (der kollegaen Marshall McLuhan siden ble verdensberømt). Kortti viser også til forskere som Walter Ong og John Durham Peters, og slik plasserer han seg svært sentralt i fagfeltet. Han minner oss om at også skriften er en teknologi – selv om den ikke fremstår slik for oss, når vi først har lært å beherske den.[21]

Det er fascinerende med dette lange perspektivet på menneskets midler for kommunikasjon, både fordi de strekker seg så langt tilbake, men også fordi de er så grunnleggende for oss. Hvor hadde vi egentlig vært uten talespråket og skriftkulturen? Kortti peker på at skriften ikke erstattet talespråket, men kom i tillegg. Slik er det ofte i mediehistorien; det nye erstatter sjelden det gamle. Eldre former lever heller videre sammen med de nye.[22]

Selv om Kortti også omtaler amerikansk presse, ser han likevel Europa som journalistikkens vugge

I dette kapitlet er nok trykkekunsten det emne som i størst grad frister mediehistorikeren til store ord, men Jukka Kortti beholder nøkternheten. For ham blir den et eksempel på hvordan han vil bort fra det å tolke enhver ny teknologi som en revolusjon. Han skriver nemlig at ny medieteknologi ikke skaper en revolusjon bare fordi en person finner opp noe nytt. Det er heller slik at en revolusjon kan finne sted bare hvis et viktig teknologisk problem blir løst i en passende kommersiell og kulturell kontekst. Gutenberg utviklet med andre ord trykkekunsten på et gunstig tidspunkt: tiden var moden.[23] Slik nyanserer Jukka Kortti de tolkningene som tidligere har erklært trykkekunsten som den kanskje viktigste forandringsagenten i forkant av tidlig moderne tid, et syn som den amerikanske historikeren Elisabeth Eisenstein er særlig kjent for. Men når han først har sagt dette tilskriver han likevel trykkekunsten en viktig rolle for den store gjenfødelsen av kunst, kultur og tanker som fulgte i dens kjølvann.[24] I forlengelsen trekker Kortti så inn pressens fremvekst og legger større vekt på Europa enn vi finner i mer angloamerikanske fremstillinger. Selv om han også omtaler amerikansk presse, ser han likevel Europa som journalistikkens vugge.

Mer radikalt enn internett

I de tre neste kapitlene følger Jukka Kortti så den videre medieutviklingen fra midten av 1800-tallet og frem til i dag. Det andre kapitelet handlet om telegrafen, telefonen, fonografen og den moderne pressens fremvekst fra omkring 1850 og fremover. I dette kapitlet er det telegrafen som frister til tolkninger om store forandringer på kort tid. Kortti anerkjenner telegrafens store betydning, men setter den samtidig inn i sin kontekst med sine forløpere i postvesenet og den optiske telegrafen. Samtidig peker han på at telegrafen faktisk gjorde mange av de ting vi i dag forbinder med internett. Ja, han skriver at telegrafen revolusjonerte kommunikasjonsfeltet «more radically than the internet over 100 years later».[25] Han bruker til og med ordet «revolusjon» om den og bryter da egentlig med sitt eget forsett.[26] Årsaken er ikke vanskelig å forstå: for i dag er det vanskelig å forstå hvor stor forandring telegrafen var for dem som opplevde den.[27] Ingen andre teknologiske nyvinninger har så hurtig endret folks oppfatning av hva kommunikasjon er og hvilke potensial den har. Ja, Kortti går så langt som til å hevde at man kan argumentere for at alle nyere oppfinnelser «has been less radical than that of the telegraph».[28] Etterpå trekker han inn fonografen og grammofonen – og originalt nok: også pianoet, som fikk sitt gjennombrudd i borgerlige hjem. Og med pianoet kom også notesalget – før han går videre til radioen, fotografiet og filmen.

Den logiske konsekvensen av alt dette kommer Kortti så til i bokens tredje kapittel, som handler om forholdet mellom mediene og massene innover i det 20. århundre. Kortti begynner dette kapitlet med reklamen – også et originalt grep – som sitt første eksempel på moderne kommunikasjon til de store folkemasser. Han følger så opp med fremveksten av de moderne merkevarene, pressen som storindustri, den gule presse i USA, filmindustriens fremvekst og kringkastingens to modeller: den i USA og den i Europa. Her nyanserer han ved å peke på at ideen om ikke-kommersiell kringkasting hadde oppslutning fra en reformbevegelse i USA i 1930-årene, men den nådde ikke frem. Det var derfor USA fikk et helkommersielt kringkastingssystem.

Perioden etter Andre verdenskrig behandler Kortti i sitt fjerde kapittel, som han kaller «In the Global Village». Her blir Marshall McLuhans berømte uttrykk til epokebetegnelse for hele tiden etter 1945. Det var med internett i 1990-årene at hans metafor ble populær på nytt. Selv anser Jukka Kortti fjernsynet som det viktigste mediet i det 20. århundre.[29] Og han kan sin TV-historie. Han peker for eksempel på at det nå så populære HBO startet opp allerede i 1972.[30] Her lar han gjerne TV-mediet belyses også gjennom forskningen på finsk fjernsyn. Og han postulerer at TV-mediet vil beholde sin posisjon i fremtiden, i motsetning til mange andre som har spådd TV-mediets død i nær fremtid. Det er en lærdom man kan trekke av å studere fortiden, mener han.[31]

Til slutt lar Kortti medieutviklingen siden 1945 danne bakgrunn for datateknologiens fremvekst fra de første hullkortmaskinene og frem til i dag. Han minner om at verden fikk kommunikasjonsnettverk lenge før internett. Han nevner ikke bare telegrafen, men også telex, tekst-TV og det amerikanske Arpanet. Digitale medier er altså ikke noe nytt i vår tid. Og det vi i dag kaller transmedialitet er heller ikke noe nytt; digitaliseringen har bare gjort det lettere.[32] Kortti ser heller ikke deltakerkulturen på internett som noe unikt for vår tid. For å underbygge det henviser han til flere av fortidens grasrot-medier som Amator Press Association på midten av 1800-tallet m.fl. Han slår fast at «the idea of the social, interactive nature of media is by no means new»[33] og henviser til Tom Standages berømte bok *The Victorian Internet* fra 1998 – om telegrafen som internetts forgjenger. Kortti anser, som Standage, hele perioden fra 1850 til 2000 som et historisk unntak og mener at vi i dag er mer tilbake til en slags normalsituasjon igjen. Det er faktisk *massekommunikasjonens* tid som er det historiske unntaket, skriver han.

Når Kortti på denne måten har fått på plass medieutviklingens kronologi, vier han resten av sin bok til fem temadiskusjoner i egne kapitler. Den første av dem lar han handle om forholdet mellom mediene, demokratiet og offentligheten. Han åpner med å diskutere de såkalte normative medieteorier, både de eldre (som *Four Theories of the Press*) og de nyere. Gjennom et historisk sveip kommer han til det parlamentariske monarkiet i England og pressefrihetens fødsel der i 1695. Han går så inn på mediesystemer i ulike land, med henvisning til Hallin og Mancinis mye omtalte bok. Først lenger ut tar han opp Jürgen Habermas teori om den borgerlige offentlighet. Kortti refererer kritikerne av Habermas og nyanserer ved å trekke frem en annen tysk forsker; sosiologen Ernst Mannheim, som faktisk skrev om offentligheten og pekte på dens historiske betydning *før* Habermas. Kortti gjør også noe så sjelden som å kontekstualisere Habermas i forhold til hans daværende samtid: Vest-Tyskland under Konrad Adenauer sent i 1950-årene. Hele tiden arbeider Jukka Kortti slik: han trekker frem nye og uventede sider ved det vi lett kan oppfatte som velkjent. I forlengelsen trekker han inn radio og TV, som Marshall McLuhan omtalte som en type «extensions of man». Og Kortti forklarer deres forfall i 1980-årene med tidens nyliberalisme, som omdefinerte den demokratiske borger til forbruker på et marked. Kortti ender med internett, som han mener har fragmentert offentligheten i mindre deloffentligheter med hver sine subkulturer, en prosess han omtaler som «balkanisering» av offentligheten.[34]

I de fire gjenværende kapitlene foretar Jukka Kortti liknende diskusjoner av mediehistoriske temaer, belyst gjennom nyere teorier. I sjette kapittel gjelder det medienes forhold til handel og globalisering. Her slår han slår fast at mediene har hatt en nær tilknytning til handel og kapitalisme i århundrer. Han minner også om at dagens globaliseringsbegrep

ble til etter at den kalde krigen tok slutt.[35] Og han kommer inn på innflytelsen fra amerikanske medier, selv i Finland. Storavisen *Helsinkin Sanomat* var ikke bare proamerikansk, men publiserte også det amerikanske *Reader's Digest* og det finske Donald-bladet. Finsk TV-reklame ser han som fortolkninger av det amerikanske.[36]

Det er betimelig at Jukka Kortti slik peker på hvordan kommersielle interesser har fulgt hele medieutviklingen fra kaffehusene til i dag, for det er jo ikke slik at «kommersialisering» bare har skjedd i de seneste tiår. Kortti vil unngå å gi inntrykk av at kommersialiseringen av mediebransjen først inntraff mot slutten av det 20. århundre og fremover.[37]

Sensur og propaganda

For den som måtte tro at mediekontroll og makt – inkludert sensur og propaganda – også er noe nytt i vår tid – er bokens syvende kapittel nyttig lesning. Der trekker Kortti noen linjer som viser at dette også er gjennomgående fenomener i hele mediehistorien. Og igjen gir historiekunnskapene perspektiver på nåtiden. I bokens åttende kapittel peker han på medienes rolle i vårt hverdagsliv. For igjen er det ikke noe nytt at sosiale medier er viktige for folk i det daglige. Det som er nytt er at forskerne har begynt å utforske det. Kortti trekker frem hverdagslivsforskningens gjennombrudd i 1960-årene, med Fernand Braudel og Henri Lefebvre. De var opptatt av folks vanlige liv, hva folk spiste og drakk og det materielle rundt dem. Med dagens sosiale medier, som griper inn i hverdagslivet til de fleste av oss, er dette igjen blitt et viktig perspektiv.

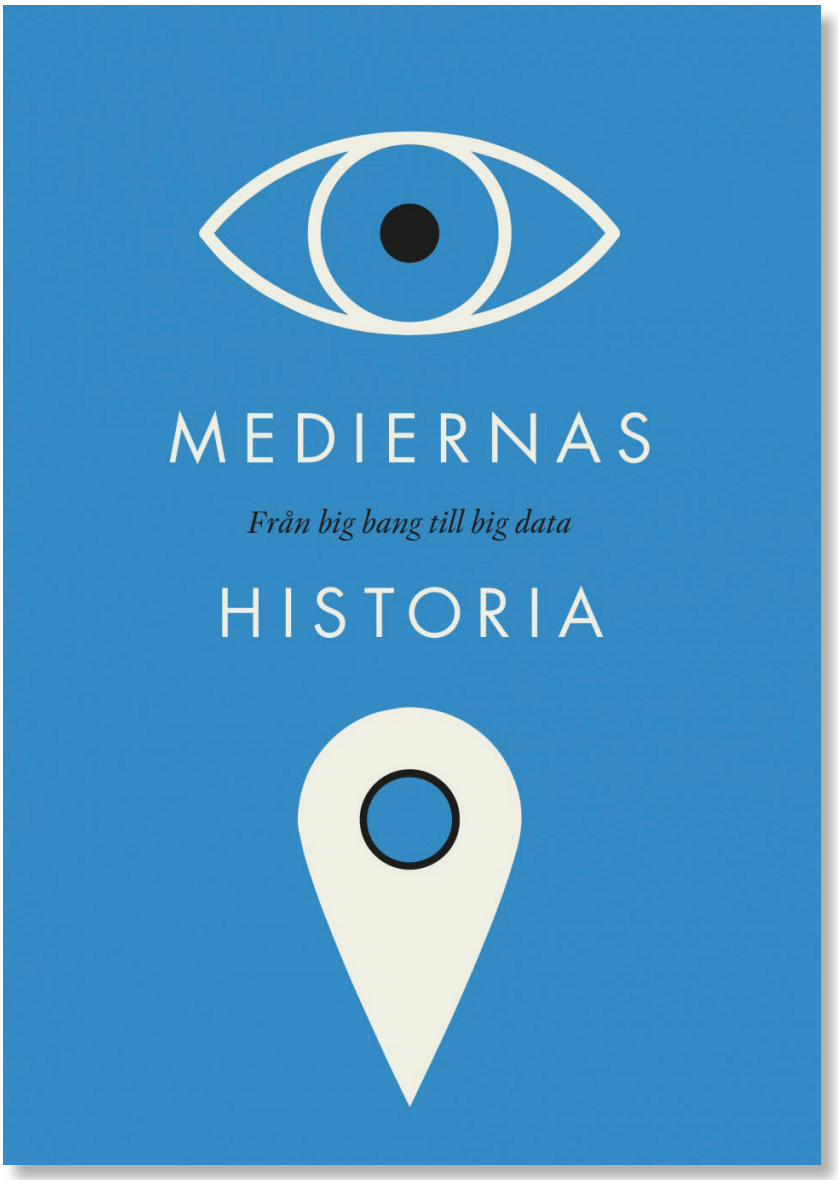
I bokens siste kapittel er Kortti opptatt av medienes forhold til historien. For i vår digitale tid er historieinteressen faktisk ikke på vikende front. Tvert om: historie er i dag blitt en stadig viktigere del av underholdning og populærkultur i film og bøker så vel som i dataspill, TV og på nett. Nostalgi er blitt big business. Mer enn noen gang blir historisk fortid nå refortolket av mediene («medialisert», som det heter). TV-mediet er faktisk blitt en av de viktigste fortolkerne av historiske hendelser.[38] Alt dette påvirker det kollektive minnet vi har og de verdensanskuelser vi trekker av det. Det gjør noe med oss at medieteknologien gjør fortiden så mye mer tilgjengelig enn før.

Jukka Kortti runder av med å understreke at hans tilnærming har vært «to examine the development of media as an evolution rather than as a series of revolutions».[39] Det forhindrer ham likevel ikke i å innse at det også forekommer raske endringer i medieutviklingen. Det viktige for ham er å skape et korrektiv til forestillingen om at alt i dag er nytt og unikt for vår tid. De fleste ting er faktisk ikke det; alt har en forhistorie eller forgjengere, til og med sosiale medier. Og mens mange er blitt overrasket over at internett begynte som fristed og endte dominert av fem store amerikanske selskaper, er Jukka Kortti slett ikke overrasket over det: Det er jo bare å se på tidligere tilfeller. Da telegrafen kom, delte vestlige telegrambyråer verden mellom seg. Da filmen kom dominerte snart noen få Hollywood-selskaper hele verden. Det nye nå, skriver han, er at Google og Facebook i dag er del av hverdagslivet til milliarder av mennesker, både i arbeidstiden og i fritiden.[40] Kortti konkluderer med at vi er inne i en ny, femte fase og for dennes del innrømmer han at «digital technology has significantly transformed communication in a relatively short time».[41]

Slik retter *Media in History* seg til alle som er fortrolige med dagens digitale medier. Jukka Kortti vil sette deres medieoppfatning inn i et lengre perspektiv. Det gjør boken til et korrektiv. Det er nåtidens behov for perspektiv, bakgrunn og forståelse som ligger bak denne boken. Og Jukka Kortti viser at en bred internasjonal mediehistorie også kan skrives i Finland – ja, at også finske erfaringer er relevante om vi for eksempel vil redusere den sterke angloamerikanske dominansen i faglitteraturen. Mer enn de andre nordiske lærebøkene vi omtaler her er *Media in History* et enkeltmannsarbeid. Løsningen med en kronologisk og en tematisk del er sjelden og heller ikke uproblematisk, for det er ikke alltid helt klart hvordan de tematiske kapitlene henger sammen med de kronologiske. Koplingene mellom dem kunne ha vært utviklet mer.

Når mediehistorien skrives i Sverige

I Sverige fant Johan Jarlbrink, Patrik Lundell og Pelle Snickars også frem til nye løsninger da de bestemte



Den nøkterne forsiden på Johan Jarlbrink, Patrik Lundell og Pelle Snickars innovative innføring i mediehistorie.

seg for å skrive sin egen mediehistorie. Deres lærebok *Mediernas historia. Från big bang till big data* fyller ut det tomrommet som mangelen på et sentralt oversiktsverk har utgjort i Sverige, selv om landet ellers har Nordens største produksjon av mediehistorisk litteratur gjennom prosjektet «Etermediene i Sverige» og bokserien «Mediehistoriskt arkiv» i Lund.

Jarlbrink, Lundell og Snickars forklarer først valgene de har tatt. For det første bruker de et veldig bredt mediebegrep. Alt som befinner seg «mellom» sender og mottaker adskilt i tid og rom, er medier for dem. Derfor er de opptatt av medier i alle former, ikke bare av massemediene. De legger altså til grunn et utvidet mediebegrep. For det andre anlegger de et ekstremt langt tidsperspektiv: de begynner faktisk med big bang og universets skapelse. For det tredje vil de unngå et snevert nasjonalt perspektiv på Sverige, det som ofte kalles «metodisk nasjonalisme». I stedet skriver de en svært internasjonal bok, som også tar opp ikke-vestlige perspektiver på mediene. For det fjerde vil de unngå brede periodeinndelinger, som de fleste andre mediehistoriske lærebøker har. Istedenfor har de inndelt sin fremstilling i 44 tematiske avsnitt. Alt dette gjør *Mediernas historia* til en nokså annerledes innføringsbok.

Ellers er det tydelig at de tre forfatterne tar dagens mediesituasjon som sitt utgangspunkt. De peker for eksempel på at digitaliseringen i vår tid utfordrer strukturer som lenge har fremstått som stabile. Gamle medier, som aviser, film, radio og TV, kan ikke lenger tas for gitt når de også produseres, distribueres og brukes via digitale plattformer som visker ut grensene mellom det som tidligere var adskilt, skriver de.[42] Forfatterne peker på at endringer i nåtiden også påvirker hva forskerne retter blikket mot i fortiden; nemlig hvilke medier som tidligere har omskapt medielandskapet. Selv har de utviklet en tilnærming til fortiden som søker å ivareta dens mangfold. Til enhver tid, skriver de, har det eksistert et mylder av ulike medieformer. Ofte har de stått i kontrast til hverandre. Dette mangfoldet vil de inkludere i sin fremstilling. Forfatterne tar det heller ikke for gitt at utviklingen har gått fra lite til mye, fra det primitive til det fullendte og fra ett mediums barndom til dets gullalder. De vil heller ikke at erfaringene med 1900-tallets massemedier skal styre deres fremstilling, for digitaliseringen har nå gjort det umulig med et så konvensjonelt syn på mediehistorien, skriver de. I deres lange tidsperspektiv er det *massemedienes* tid som utgjør det historiske unntaket, skriver de. De mener ellers at dagens digitalisering har åpnet opp mediebegrepet, slik at vi i dag gjenoppdager historiske forhold som de store massemediene har overskygget. Forfatterne hevder at alle samfunn har vært mediesamfunn på sine vis, fordi alle må kommunisere og fordele informasjon.[43]

De tre forfatterne finner det misvisende at tidligere fremstillinger har inndelt mediehistorien i klart definerte epoker, for de presenteres da ofte som mer enhetlige enn de egentlig var. Forfatterne vil få frem motsetninger mellom ulike samtidige medieformer, men også hvordan ulike medier har spilt sammen. For ingen kultur har noen gang vært medialt homogene, skriver de.[44] Forfatterne vil heller ikke avgrense seg kun til tekst, lyd og bilde – mediehistoriens vanligste former – men inkluderer også tall.[45] Det kan synes som om Jarlbrink, Lundell og Snickars er imot alt som kan virke avgrensende på deres synsfelt: de vil åpne begrepene, epokene, geografien, alt. Resultatet er en bok med et svært bredt mediebegrep og ekstremt lange tidsperspektiver og uten noen tydelig periodeinndeling. Istedenfor historiske brudd og revolusjoner vil forfatterne heller synliggjøre overlappinger og omtagninger, historisk treghet og samspillet mellom nye og gamle medier. Det gir et mer realistisk bilde av hvordan medier er blitt etablert, brukt og siden er forandret, skriver de. De proklamerer at det er i lys av vår egen samtids erfaringer at tidligere mediekulturer blir interessante og får mening.[46]

Det er positivt at de tre forfatterne er så åpne om hvilken grunnholdning de har til den oppgaven de har påtatt seg: de oppfatter medier som *infrastrukturer* som institusjoner og sfærer hviler på. Og som annen infrastruktur er de blitt planlagt og konstruert med tanke på de behov de var tenkt å fylle. Men når de så er etablert begynner de å påvirke hvilke veier som er fremkommelige. Og etter hvert som de blir del av folks hverdag, begynner de å bli tatt for gitt og blir gradvis usynlige for oss. Det er dette oversette og neglisjerte ved mediene forfatterne vil synliggjøre

i *Mediernas historia*, enten det gjelder A4-arket eller kontorets papirblanketter – som de inkluderer i sitt mediebegrep. De vil rett og slett skrive en annerledes mediehistorie.

Boken begynner da også med «the big bang.» Forfatterne spør seg om dette øyeblikket kan regnes som et medialt fenomen. Det siteres både fra jødenes Torah og «I begynnelsen var ordet …» fra Johannesevangeliet i Bibelen. Så slår forfatterne fast at mediehistoriens begynnelse kan plasseres veldig langt tilbake: faktisk da verden oppstod.[47] Dette er et spennende grep og det gir boken en oppsiktsvekkende start. Mye naturvitenskap er også inkludert. Forfatterne finner faglig grunnlag for denne tilnærmingen blant annet i boken *A Geology of Media* (2015) og viser til at en vanlig datamaskin kan inneholde et 60-talls metaller og forbindelser, som faktisk knytter den an til jordens begynnelse. Ja, vår tids digitale kommunikasjonsmidler har sine forutsetninger i jordens geologiske sjikt, der mineralene kommer fra. Med et slikt *deep time*-perspektiv på vår egen tid vil forfatterne unngå en for snever menneskesentrert tidsoppfatning. De slår fast at digitale medier hviler på geologisk grunn.[48]

Nye grep

Dette er nye og uvante grep i nordisk mediehistorieskrivning, så vidt jeg vet. Helt fra starten av skiller denne boken seg fra tidligere fremstillinger. For min egen del leste jeg alt dette med en blanding av fryd og fascinasjon – men også med et nagende spørsmål om ikke dette var å ta gjenstandsfeltet litt vel langt. Såkalte «biomedier» er noe annet forfatterne tar opp: naturens egne signalsystemer og vårt eget DNA. Overraskende mye naturvitenskapelig kunnskap følger. Først på side 27 kommer forfatterne frem til det talende mennesket. Med sitt brede mediebegrep regner de talespråket som et medium og trekker inn opprinnelig muntlige fortellerformer som *Illiaden*, *Odysseen*, de islandske sagaene og finske *Kalevala* – som de også siterer fra.[49] I fortsettelsen trekker forfatterne inn bl.a. visuelle former, rim og rytme, regnestaver og minnehjelpere – og minner oss om at det latinske «digitus» betyr både «finger» og «tall» og er opphavet til vårt ord «digital».[50]

Også i denne boken sees skriften som en teknologi. Når forfatterne kommer til oldtiden henviser også de til Harold A. Innis og hvordan han analyserte betydningen av Egypts tunge steinmonumenter mot Romerrikets lette og bærbare papyrus. Fra Romerriket kunne forfatterne så lett ha gått videre til middelalderens Europa, men istedenfor går de til Midtøsten og Sentral-Asia. *Der* lå tidens sentrum for handel, vitenskap, religion og arkitektur. I dette området var tidsrommet fra år 700-1200 e.Kr. en gullalder, mens Vest-Europa lå i periferien.[51]

Slik inkluderer forfatterne et ikke-vestlig perspektiv i sin bok. Stoffet om den arabiske verden er interessant lesning og rikt illustrert. Forfatterne omtaler utviklingen i de første 1000 år av vår tidsregning som «globalisering».[52] De får mye ut av å løfte frem den arabiske verden, slik som den muslimske opphavsmannen til vårt tids begrep; «algoritme». Dette brede utsynet gjør at *Mediernas historia* tidvis likner på en innføringsbok i kommunikasjonsmidlenes verdenshistorie. For papiret ble utviklet i Kina. Middelalderens europeiske kirkerom og gudstjenester ble multimediale opplevelser for folk. Prekestolen ble et massemedium som spredte budskapet utover til hele befolkningen. Sentralperspektivet i malerkunsten viste den menneskelige betrakterens blikk. Og i Sør-Amerika klarte budbringere å holde Inkariket sammen med et skriftløst tegnsystem, der knuter, farger og sammenbundne tråder inneholdt budskapet, de såkalte kuipuer osv.

Først etter omkring 80 sider begynner Jarlbrink, Lundell og Snickars å trekke Sverige inn i fremstillingen. Fra da av begynner svenske medier å komme mer i sentrum av oppmerksomheten, men uten noen nærmere begrunnelse. Noe av det første svenske som tas opp er den såkalte Narva-feiringen i 1701, som forfatterne ser som datidens parallell til det man i dag omtaler som «medialisering av politikken». Også Frankrikes kong Ludvig 14 drev aktiv «medialisering» av sin politikk, heter det. Slik trekker forfatterne fortiden inn i nåtiden og omvendt. For dagens twitterrevolusjon har en lang historie, heter det også.[53]

Jarlbrink, Lundell og Snickars liker å vise at noe som regnes som nytt ikke er så nytt likevel. Når det for eksempel gjelder trykkekunsten henviser de til

at Kina hadde oppfunnet trykking med treblokker allerede på 200-tallet. De er også kritiske til den unisone omtalen av Johann Gutenberg som pioner og peker på at vi kun har ettertidens kilder om ham.[54] De tar avstand fra Elisabeth Eisensteins tese om trykkekunsten som tidens store forandringsagent, bl.a. ved å peke på at prosesser over flere hundre år ikke best beskrives som revolusjoner.[55] For å unngå å havne i teknologideterminisme skriver forfatterne at sosiale forandringer ikke uten videre kan sies å utspringe direkte av ny teknologi, men alltid inngår i større systemer av annen teknologi og innenfor en kulturell kontekst.[56] Her har de skarpe kommentarer: strengt tatt spredte trykkpressen ingen verdens ting. Den bare mangfoldiggjorde. Videre spredning av det som var trykt var avhengig av papirtilgang, priser og ikke minst handelsruter og fysiske transportmuligheter.[57] De minner også om at trykkeriene jo ikke trykket ferdige bøker, bare trykte enkeltark. Innbinding var noe helt annet. Mange helt andre produkter kom også ut av trykkpressene: aksidenstrykk, reklameblader, pamfletter osv. Slik setter forfatterne trykkekunsten inn i en større kontekst, med mindre vekt på enkeltpersoner og historiske brudd. Forfatterne mener faktisk at vår oppfatning av Gutenberg som trykkekunstens store pioner, er preget av ettertidens forlagsbransje, som har hatt egeninteresse i å gjøre Gutenberg til bransjens frontfigur.[58]

I forlengelsen kommer forfatterne inn på sammenhengen mellom trykkekunsten og fremveksten av nasjonalspråkene og nasjonalstatene. Forfatterne støtter seg her på historikeren Benedict Anderson og hans begrep «forestilte fellesskap»: tidens nye aviser ga folk en følelse av å tilhøre et publikum som etter hvert ble nasjonalt definert.[59] Og via avisene på de nye kaffehusene, og Jürgen Habermas, kommer forfatterne frem til den nye offentligheten på 1700-tallet. Her nevner de den svenske trykkefrihetsordningen av 1766, som ansees som den eldste i verden av grunnlovskarakter. Dette er interessant, men forfatterne gjør overraskende lite ut av den.[60] De peker heller på at den svenske statsmakten selv hadde interesse av ordningen. Fremstillingen unnlater å nevne hvor viktig det var at Johann Friedrich Struensee opphevet sensuren i Danmark-Norge i 1770 – en episode som står svært sentralt både i dansk og norsk historie og i begge lands mediehistorie.

Nå begynner fremstillingen å gå mye raskere fremover. Plutselig er vi inne på 1800-tallet. Her er det den moderne erfaringen forfatterne er opptatt av. De trekker ikke bare frem telegrafen og telefonen, men også museer, postordresalg, varehus og utstillinger – og alle disse blir forstått som medier. 1800-tallet sees under ett som en ny tid, der menneskene på tidens fotos begynner å likne på oss. Betydningen av 1800-tallets innovasjoner kan ikke overvurderes, heter det.[61] I mylderet av tidens nyskapninger velger forfatterne først å se på de store folkemøtene. Slik får de frem at muntlige fremføringer hadde stor betydning i 1800-tallets offentlighet, noe som nok har vært underkommunisert i tidligere fremstillinger. Det er på slike måter at forfatterne vil vise at mediehistorien ikke er noen enkel lineær utvikling fra noe til noe annet, men at den vel så mye består av både sidetemaer og mot-tendenser. Folkemøtene blir også presentert som 1800-tallets parallell til vår tids TV-debatter.[62]

Samtidig som forfatterne trekker frem hittil neglisjerte medieformer, foretar de også en viss nedtoning av pressens betydning på 1800-tallet. I tidligere fremstillinger har pressen dominert omtalen av denne tiden. Det forklarer forfatterne med at tidligere pressehistorisk forskning har vært for influert av pressens selvoppfatning, slik at den har kommet til å overbetone avisenes rolle på 1800-tallet – og undervurdere alle de andre mediene i tiden. Forfatterne mener at hendelser som statueavdukinger og utstillinger – som alle ble store offentlige begivenheter gjennom dekning i alle tidens medier, ikke bare i pressen – er blitt nedvurdert av den tidligere så pressefokuserte historieskrivningen. Nærmere studier viser at det under slike hendelser foregikk et komplisert samspill mellom mange helt forskjellige medieformer. Forfatternes hensikt med å påpeke dette er at de vil synliggjøre de kompliserte mediale koplingene som fortiden inneholdt.

Først deretter kommer forfatterne – selvfølgelig – inn på telegrafen og telefonen – og gatebelysningen. Og snart er de over i det de anser som ny visuell kultur, som bl.a. kom til uttrykk i tidens store utstil-

linger. Særlig er forfatterne opptatt av Stockholmsutstillingen i 1897, som var et kjempearrangement med 1,5 millioner besøkende. Der ble alle tidens medier tatt i bruk.[63]

Herfra er veien kort over til det såkalte «massesamfunnet» tidlig på 1900-tallet, da kritikerne hevdet at Nick Carter-hefter, aviser, film og radio gjorde folk til «massemennesker». Nesten umerkelig er vi dermed over i det 20. århundre, for kronologien er uklar her. Det hoppes flere ganger både fremover og bakover i tid, og også geografisk. Fra oppfinnere som Thomas Alva Edison og Emile Berliner (grammofonens far) går man til radioen og videre til The Beatles og Hollywood – før boken fortsetter med svensk film på 1930-tallet. Så går forfatterne til TV, amerikaniseringen av offentligheten og filmpolitikken til Harry Schein i 1960-årene. Med så mange hopp blir fremstillingen temmelig springende.

Mot slutten av boken gir forfatterne en fin oversikt over medieteknologien fra Japan, med giganter som Nintendo, Sharp, Hitachi, Nikon, Casio, Panasonic, Sony osv. Dette er informativt stoff som utfyller bildet av de nye medieformene som disse bidro til å skape. Videre kommer forfatterne til hverdagens medier, dem på siden av de tradisjonelle massemediene. Her diskuterer de bl.a. skrivemaskinen, skrivebordet, dokumenthåndtering, blanketter, mikrofilm, stenografi og A4-arket. Alt dette er interessant, men man må også kunne spørre om ikke dette hører mer til en informasjonshistorie, eller mer presist til informasjonsbehandlingens historie, enn til mediehistorien. Vurderingen av det avhenger av hvor bredt mediebegrep man er villig til å godta. Jarlbrink, Lundell og Snickars er i hvert fall svært inkluderende og knytter de fleste hjelpemidler for informasjonsbehandling til sitt utvidede mediebegrep – sammen med penger, sjekker og kredittkort.

Datahistorie

Med datamaskinene er forfatterne på hjemmebane, for det er tydelig at de ser fortiden i lys av nåtiden. Og nåtidens digitale medier påvirker måten de ser bakover på. Nå er det høyst relevant å trekke inn datahistoriens pionérer og mange av de kjente datamaskinene og deres idegrunnlag, slik forfatterne gjør her. En oppdatert mediehistorie av i dag må også inkludere datahistoriske kunnskaper. Her er det interessant at Jarlbrink, Lundell og Snickars gjør aktiv bruk av de såkalte «Request for Comments» – meldingene som sirkulerte mellom innovative datafolk på 1970-tallet. I dag regnes de som den viktigste kilden til hvordan internett ble til.[64] Det som er overraskende er at forfatterne på sidene 194-245 vier hele 50 sider til den internasjonale teknologiutviklingen. Her er stoffet allment og internasjonalt og med størst vekt på USA og Japan. Sverige forsvinner på disse sidene. Først deretter går forfatterne inn på den svenske debatten om datamaskinen og dens konsekvenser.[65]

I bokens siste avsnitt diskuterer forfatterne forskjellen på massemediene og de digitale mediene. Deres svar er at massemediene var push-drevet, idet de sendte det samme til alle, mens de digitale mediene av i dag er pull-drevet, der brukerne selv velger innholdet.[66] Det spesielle for digitale medier ellers er deres evne til deling, dynamikk og personalisering, skriver forfatterne. Fremstillingen avsluttes med en halvside om «big data».

I bokens etterord utdyper Jarlbrink, Lundell og Snickars sine synspunkter på mediehistoriefremstilling. Årsaken til at de har villet hente frem glemte og oversette medieformer er at de over tid er blitt naturalisert og tas for gitt, mens de jo egentlig er resultat av historiske prosesser. Folk glemmer hvordan etablerte medier virket da de kom, slik at vi overser hvordan medier også har gjennomsyret menneskets tilværelse også før de digitale mediene. Det er her forfatterne finner mediehistoriens nytteverdi: årsaken til at vi trenger den er rett og slett for å forstå vår egen samtid. Mediehistorien kan gi oss perspektiver på det vi ellers er blinde for. Men nåtidens medier åpner også for nye måter å se fortiden på. De tre forfatterne mener at denne vekslingen mellom nåtid og fortid gjør historiekunnskapen unik: for den kan faktisk ikke erstattes av noe annet, påpeker de.[67] Nåtidens studenter og forskere trenger kunnskap om fortiden, heter det, for hvis ikke blir deres forståelse av vår samtid «platt og intetsigende».[68] For det er gjennom mediehistorien vi forstår hvordan vi er havnet der vi er i dag og hvorfor vår samtid ser ut som den gjør.

Som vi ser er Johan Jarlbrink, Patrik Lundell og Pelle Snickars ikke redde for å være polemiske. De er heller ikke redde for å kritisere tidligere fremstillinger av mediehistorien. På den ene siden er det noe friskt og fint ved at de tør å være polemiske, for de viser på denne måten at de vil gjøre noe annet enn før. Mye av denne polemikken lar seg forklare ved å henvise til det generasjonsskiftet som har funnet sted i det svenske medieforskermiljøet de siste 20 år. Forrige forskergenerasjon nådde et slags klimaks: et firebinds verk om svensk pressehistorie i årene 2000-2002, tre store historiske bind om svensk radio og TV utgitt i årene 1998-2001, samt et 50-talls andre bøker om etermediene i Sverige. Så sluttet de, og en ny generasjon overtok. Og den faglige avstanden mellom de to forskergenerasjonene var stor, for samtidig med dette generasjonsskiftet foregikk det også et faglig paradigmeskifte i Sverige. Den nye forskergenerasjonen – som Jarlbrink, Lundell og Snickars representerer – vil stå fritt i forhold til forgjengerne. De står tydelig plassert i det tidlige 2000-tallets faglitteratur og plasserer seg med vilje i opposisjon til den forrige forskergenerasjonen. Og siden forgjengerne rakk å gjøre så mye, måtte den nye generasjonen finne på noe annet. De har tydeligvis også et sterkt behov for å *fortelle* at de vil gjøre noe annet. Bøkene fra denne nye forskergenerasjonen i Sverige fremstår derfor mest av alt som *revisjonistiske*.

På sitt beste er *Mediernas historia* da også både innovativ og nyskapende. Samtidig har den også noe uforløst over seg. Boken bærer preg av de valgene som forfatterne har tatt og ikke alltid på en positiv måte, for forfatterne er kanskje ikke helt klar over at de også betaler en pris for sine valg. Det er for eksempel vanskelig å plassere denne boken geografisk: den er hverken en internasjonal eller en svensk mediehistorie. Den er for internasjonal til å være en svensk mediehistorie, men samtidig for svensk til å være et internasjonalt oversiktsverk. Istedenfor blir boken en underlig hybrid, som står i en spagat mellom det internasjonale og det svenske. Det har forfatterne ikke avklart i sin innledning. De synes også å ha et uavklart forhold til hvilke land denne boken skal handle om. De hopper gjerne fra Sverige til Tyskland og videre til USA, som om alle tre er like viktige i deres fremstilling. Man undres over hva slags bok de har ment at dette skulle være. Nyskapende og revisjonistisk, javel – men de må jo likevel vurderes på resultatet. Det er for eksempel overraskende at de skriver så lite om svenske medier under andre verdenskrig. Det nevnes bare at tyske filmaviser fortsatt ble vist på svenske kinoer våren 1945. Det står faktisk mer om Hitler-Tyskland enn om svenske medier under krigen. Det er underlig, i hvert fall sett fra Sveriges naboland.

Mediernas historia er også sterkt preget av at forfatterne har erstattet historisk epokeinndeling med 44 tematiske avsnitt. Etter min mening kunne man klart å integrere mangfold og motstridende tendenser selv om man benyttet en vanlig periodeinndeling. Og selv om leseren godtar forfatternes brede mediebegrep, med stor vekt på indre motsetninger, trengte ikke fremstillingen av 1800- og 1900-tallet bli så springende og rotete som den er. Forfatterne går frem og tilbake i disse århundrene. Det gjør fremstillingen uklar. Hadde det ikke gått an å redigere stoffet bedre? Slik boken fremstår nå, er stoffet fra 1800- og 1900-tallet presentert på en unødig uoversiktlig måte. Man hopper frem til The Beatles og tilbake igjen. Plutselig kommer et avsnitt om mediene i Afrika. Måtte boken virkelig bli slik? Det kan virke som om forfatterne ikke har villet velge, det vil si: prioritere. Det er derfor det forblir noe uforløst over denne boken. Det man kan si er at boken *er* revisjonistisk – og det vil forfatterne åpenbart også at den skal være.

Avslutning

Vi har nå sett på de nye finske og svenske mediehistoriene, så nå kan vi samle inntrykkene. For første gang har alle fire nordiske land nå hver sine nyskrevne innføringsbøker, utformet av landets egne forskere. Det er tydelig at behovet for å se bakover nå er blitt felles over hele Skandinavia. Dertil ser vi at løsningene varierer ganske mye mellom de fire verkene. Den danske løsningen legger vekt på å kombinere populære og seriøse medier, både «time-out»- og «time-in»-medier. Den norske løsningen bruker «mediesystemet» som innfallsvinkel og viser hvordan denne helheten forandrer seg over tid med endrede rammebetingelser og nye medier.[69] Den finske boken nærmer seg mediehistorien både kronologisk og

Da fjerde bind av den danske mediehistorien utkom i 2016 var den først ut i Norden med å inkludere de digitale mediene.

Tredje utgave av Norsk mediehistorie utkom i 2019, 16 år etter førsteutgaven.

tematisk, eller krono-tematisk, om vi vil. Jukka Korti har dertil ført sin fagdiskusjon videre i egne artikler.[70] Den svenske løsningen er først og fremst revisjonistisk: de vil gjøre ting på andre måter enn forskergenerasjonen før dem.

Alle fire verk viser altså at det ikke er noen selvfølge hvordan man utformer et mediehistorisk oversiktsverk: for de er alle noe mer enn bare en samling av faktaopplysninger. Innebygd i arbeidsoppgaven ligger en enorm mengde valg som forfatterne må ta stilling til for å lage sin fremstilling av mediehistorien. Det finnes ikke bare en måte å gjøre det på, selv om alle bøker av denne typen kan betraktes som kunnskapssynteser. Det at valgene varierer så mye fra bok til bok, er da også slik det skal være. At ulike forskere velger ulike løsninger, er en normaltilstand innenfor forskning. Kollegaer på samme felt er sjelden enige om alt. Det er også slik det skal være. Vi bør se på disse variasjonene i innfallsvinkler og løsninger som et tegn på fagfeltets vitalitet og ikke som en svakhet.

Variasjoner finner vi også når det gjelder bruken av teorier og teoretiske perspektiver i de fire bøkene. Den danske mediehistorien starter med et kort teoretisk kapittel i første bind, for å ramme inn det som kommer. Den norske løsningen legger som sagt begrepet «mediesystem» til grunn og følger dette gjennom ulike historiske epoker. Jukka Kortti løser teorispørsmålet ved at han bygger de fem tematiske essayene i bokens andre del på sin kompetanse innenfor «intellektuell historie». Jarlbrink, Lundell og Snickars løser teorispørsmålet dels ved å henvise til forskere og teoretikere i sin løpende tekst, men også ved å inkludere 17 helsides omtaler av særlig sentrale forskere. Her finner vi en blanding av kjente klassikere som Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Harold A. Innis, Marshall McLuhan og Walter Ong og nyere forskere som Sybille Krämer, John Durham Peters, Wolfgang Ernst, Cornelia Vismann, Manuel Castells og Henry Jenkins.[71]

Siden alle de fire bøkene er nye førsteutgivelser (eller oppdateringer, er det også noe annet som er interessant på tvers av dem, nemlig måten de plasserer seg i forhold til vår tids digitale medieteknologi. Og her er vi ved et påtrengende spørsmål som alle nye lærebøker i mediehistorie må ta stilling til i dag. Rent umiddelbart kan det være fristende å proklamere at i vår digitale tid trenger vi ikke lenger kunnskap om mediene *før* den digitale bølgen slo inn over oss, fordi den har forandret så mye. Alle de fire nordiske bøkene viser at det er feil, for alle fire bøker nærmest insisterer på at vi må ha med oss en lang mediehistorie *også* når vi vil forstå det nyeste i vår egen tid. Bare da kan vi forklare og forstå hvordan vi har havnet der vi er i dag. Det er derfor vi trenger mediehistorie som gjenstandsfelt. Men vår tids erfaring med digital medieteknologi kan også få oss til å søke etter nye emner i fortiden. Slik kan nåtid og fortid belyse hverandre gjensidig.

Det å komme på innsiden av flere århundrers medieutvikling – for eksempel ved å skrive eller lese mediehistoriske oversiktsverker – kan derfor gi oss stimulerende aha-opplevelser, dypere forståelse for sammenhenger og ikke minst lange perspektiver på vår egen tid. Alt dette er relevant kunnskap når vi så skal gå ut og møte nåtiden og fremtiden. Det er med andre ord mange belønninger å hente for den som fordyper seg i mediehistorie.

Noter

1 Se f.eks. Briggs og Burke 2002, Chapman 2005, Fellow 2013, Kovarik 2011, Peters 1999, Poe 2011, Williams 2010, Winston 1998
2 Noen eksempler: Høyer 1995, Gustafsson og Rydèn (red.) 2000-2002, Dahl (red.) 2010, Endèn (ed). 1996: se min anmeldelse av denne: Bastiansen 2000 a), Hadenius 1998; se min anmeldelse av denne: Bastiansen 2000 b), Nordmark 1999, Djerf-Pierre og Weibull 2001, Djerf-Pierre og Ekström (eds.) 2014, Wiio (red.) 2014; se min anmeldelse av denne: Bastiansen 2015
3 Hjarvard red. 2006
4 Klaus Bruhn Jensen (red.) 1996-97
5 Bastiansen og Dahl 2003: innledn. For hendelsesforløpet bak «Norsk mediehistorie» se Bastiansen (2009)
6 Klaus Bruhn Jensen (red.) 2016. Se min anmeldelse: «Danmark går foran – igjen», i Norsk medietidsskrift, 2017 nr. 1, s.1-4
7 Dahl og Bastiansen 2019: 357ff
8 Kortti 2019
9 Lundkonferansen i 2013 ble senere dokumentert i Marie Cronquist, Patrik Lundell og Pelle Snickars (red. 2014 a): Återkoplingar, Mediehistoriskt arkiv nr. 28, Lund: Lunds universitet, 2014. Andre bøker i serien Mediehistoriskt arkiv er bl.a. Harvard og Lundell (red.) 2010, og Cronquist, Jarlbrink og Snickars (red.) 2014 b)
10 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019
11 Kortti 2019: vii
12 Kortti 2019: ix
13 Ibid.
14 Kortti 2019: vii
15 Kortti 2019: ix
16 Ibid.
17 Ibid.
18 Ibid.
19 Kortti 2019: x
20 Kortti 2019: 4
21 Kortti 2019: 7
22 Kortti 2019: 10
23 Kortti 2019: 13
24 Kortti 2019: 17
25 Kortti 2019: 29
26 Kortti 2019: 31
27 Kortti 2019: 35
28 Kortti 2019: 37
29 Kortti 2019: 76
30 Kortti 2019: 80
31 Kortti 2019: 83
32 Kortti 2019: 92
33 Kortti 2019: 93
34 Kortti 2019: 112
35 Kortti 2019: 121
36 Kortti 2019: 122
37 Kortti 2019: 129
38 Kortti 2019: 173
39 Kortti 2019: 191
40 Kortti 2019: 193
41 Kortti 2019: 194-5
42 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 8
43 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 8-9
44 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 9
45 Jarlbrink, Lundell og Scnikars 2019: 10
46 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 11
47 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 17
48 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 22
49 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 32
50 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 39
51 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 59
52 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 60
53 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 86
54 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 94
55 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 93
56 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 94
57 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 95

58 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 96
59 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 106
60 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 109
61 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 119
62 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 124
63 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 158
64 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 235
65 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 246ff.
66 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 257
67 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 276-8
68 Jarlbrink, Lundell og Snickars 2019: 268
69 For en nærmere utdyping av dette som teoretisk perspektiv, se Bastiansen 2008.
70 Kortti 2021
71 arlbrink, Lundell og Snickars 2019: 269

Litteratur:

Bastiansen, H. G. (2000a). Anmeldelse av Rauno Endèn (red.): Yleisradion 1926-1996, i *Scandinavian Economic History Review*, *48* (2), 99-100

Bastiansen, H. G. (2000b). Anmeldelse av Stig Hadenius: Kampen om monopolet. Sveriges radio och TV under 1900-talet. *Nordicom Information*, *22* (1), 93-96

Bastiansen, H. G. (2008). Media History and the Study of Media Systems, *Media History* (14) 1, 95-112, DOI: 10.1080/13688800701880432

Bastiansen, H. G. (2009). «Massemediene må tas alvorlig.» Hans Fredrik Dahl som mediehistoriker. I Bastiansen, H.G. (red.) m.fl.: *Det elegante uromoment. Hans Fredrik Dahl og offentligheten*. Oslo: Pax

Bastiansen, H. G. (2014). Hur analyseras mediehistorien? Sex bøcker – sex strategier. I Cronquist, M., Lundell, P. og Snickars, P. (red.): *Återkoplingar*. Lund: Mediehistoriskt arkiv nr. 28

Bastiansen, H. G. (2015). Finsk TV-historie for første gang mellom to permer. *Norsk medietidsskrift 22* (3), 1-5

Bastiansen, H. G. (2017). Danmark går foran – igjen. Anmeldelse av Klaus Bruhn Jensen (red.): *Dansk mediehistorie*, bind 4: 1995-2015. *Norsk medietidsskrift, 24* (1),1-4

Bastiansen, H. G. og Dahl. H.F. (2003). *Norsk mediehistorie*. 1. utgave, Oslo: Universitetsforlaget

Bastiansen, H. G. og Dahl, H.F. (2019). *Norsk mediehistorie*. 3. utgave, Oslo: Universitetsforlaget

Briggs, A. og P. Burke (2002). *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*. Cambridge: Polity Press

Chapman, J. (2005). *Comparative Media History. An Introduction: From 1789 to the Present*. Cambridge: Polity Press

Cronquist, M., Jarlbrink. J. og Snickars, P. (red.) (2014 a). *Återkoplingar*. Mediehistoriskt arkiv nr. 28, Lund: Lunds universitet

Cronquist, M., Jarlbrink. J. og Snickars, P. (red.) (2014 b). *Mediehistoriska vändingar*. Lund: Mediehistoriskt arkiv nr. 25

Dahl, H. F. (red.) (2010). *Norsk presses historie*. Bind 1-4, Oslo: Universitetsforlaget

Djerf-Pierre, M. og Weibull, L. (2001*). Spegla, granska, tolka. Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet*. Stockholm: Prisma/Stiftelsen Etermedierna i Sverige

Djerf-Pierre, M. og Ekström, M. (red.) (2014). *A History of Swedish Broadcasting*. Gothenburg: Nordicom/Stiftelsen Etermedierna i Sverige

Gustafsson, K. E. og Rydèn, P. (red.)(2000-2002). *Den svenska pressens historia 1-4*. Stockholm: Ekerlids förlag

Enden, R. (ed. 1996). *Yleisradio 1926-1996: A History of Broadcasting in Finland*. Helsinki: Yleisradio

Hadenius, S. (1998*). Kampen om monopolet. Sveriges radio och TV under 1900-talet*. Stockholm: Prisma/Stiftelsen Etermedierna i Sverige

Harvard, J. og Lundell, P. (red.) (2010). *1800-talets mediesystem*. Stockholm: Kungliga Biblioteket/ Mediehistoriskt arkiv nr. 16

Hjarvard, S. (red.) (2006). *Dansk TVs historie*. Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur

Høyer, S. (1995). *Pressen mellom teknologi og samfunn. Internasjonale og norske perspektiver på pressehistorien fra Gutenberg til vår tid*. Oslo: Universitetsforlaget

Fellow, A. (2013). *American Media History*. 3. utgave. Boston: Wadsworth Cengage Learning

Jarlbrink, J., Lundell, P. og Snickars, P. (2019). *Mediernas historia. Från big bang till big data*. Lund: Mediehistoriskt Arkiv nr. 45

Kortti, J. (2019). *Media in History. An Introduction to the Meanings and Transformations of Communication over Time*. London: Macmillan International/ Red Globe Press

Kortti, J. (2021). Temporalities and Theory in Media History. *Media History*, DOI: 10.1080/13688804.2021.1940906

Kovarik, B. (2011). *Revolutions in Communication: Media History from Gutenberg to the Digital Age*. New York: The Continuum International Publishing Group

Nordmark, D. (1999). *Finrummet og lekstugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV*. Stockholm: Prisma/Stiftelsen Etermedierna i Sverige

Peters, J. D. (1999). *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*. Chicago: Chicago University Press

Poe, M. T. (2011). *A History of Communication: Media and Society from the Evolution of Speech to the Internet*. New York: Cambridge University Press

Wiio, J. (red.) (2014). *Den finska televisionens milstolpar. Program och programproiduktion under fem årtionden*. Helsingfors: Nordicom och Svenska social- och kommunalhögskolan

Williams, K. (2010). *Give Me a Murder a Day! A History of Media and Communication in Britain*. 2. utgave. London & New York: Bloomsbury Academic

Winston, B. (1998). *Media, Technology and Society: A History: From the Telegraph to the Internet*. London & New York: Routledge

Redaksjonen i Alltid Klassisk ved oppstarten: Bak fra venstre. Bjørn Aarseth, Peter Høgfeldt, Jørn Jensen, Astrid Falck Ytter. Foran fra venstre : Møyfrid Engeset, Mari Tvedt , Egil Akselsen og Anders Fagerjord. Foto: Privat

Medieminner:

Verdens første heldigitale radiokanal

Foto: OleKallandNRK

Jørn Jensen
Pensjonist,
tidligere programskaper
og senior rådgiver i NRK

1. juni 1995 kom NRK Alltid Klassisk på lufta. Her er slik jeg husker det:

Jeg er pensjonist etter et langt liv i NRK radio. Mine første yrkesaktive år var i 1970- og 80- årene, med den svenske folkemusikkgruppen Folk & Rackare. Jeg jobbet vesentlig i Sverige, men også mye i Europa. Etter hvert gikk jeg i gang med universitetsutdanning. I 1986, mens jeg ennå studerte musikkvitenskap, ble jeg spurt om jeg kunne ta et vikariat i radioens musikkavdeling, den gang P1.

Overgangen fra å snakke til et publikum fra scenen til radio kjentes helt naturlig. Etter trekanal-radioens fødsel flyttet jeg med musikkavdelingen til P2, Kulturkanalen. P2s musikkavdeling mente vi burde ha en nattradio som skilte seg fra P1s nattradio: en med klassisk musikk. Men det var langt fra noe budsjett til å ha folk sittende i studio på nattetid. Dette ble dermed mitt første møte med automatikk i avvikling av sendeflater.

Systemet fikk jeg utviklet av en av NRKs kloke hoder, Erik Bernatek. Han satte sammen et program som styrte DAT (båndspillere) og CD- jukebokser. Det fungerte slik at programleder leste inn nattens annonseringer på bånd og lastet CD-er inn i jukeboksen. Så styrte programmet inn-annonsering fra DAT, spilte valgt kutt fra CD, og så ut-annonsering fra DAT, også videre. Men, budsjettet var trangt og tiden Erik fikk til utvikling var snau. Problemene tårnet seg opp i starten. Ofte fikk vi alle annonseringene etter hverandre før musikken kom. Det tok tid før det gikk seg noenlunde til, men erfaringen jeg fikk, sådde noen frø hos meg.

24-timersradio

På denne tiden jobbet jeg som nevnt i P2s musikkavdeling, med klassisk musikk og folkemusikk. Jeg satte sammen programmer som Musikkantikk og Ring inn musikken. Jeg var med i Halvbror til Reven, sammen med Leiv Solberg, NRKs folkemusikk-guru. Synne Skouen var musikksjef, og det var en svært kreativ og inspirerende periode i avdelingen.

Senhøsten 1994 kom radiodirektør Tor Fuglevik med et forslag om å lage en 24-timers radiokanal, med bare klassisk musikk. Tanken var å bruke en overveiende grad av automatisk avvikling. Oppdraget havnet via Synne Skouen i mitt fang. Jeg husker enda gleden den dagen!

Fuglevik hadde ideen fra finske YLE. Der hadde de hatt automatisk avvikling av musikk siden 1990. Samtidig var det rykter om at andre aktører ville etablere et slikt tilbud med klassisk musikk i Norge, og den sterkeste av dem var trolig ClassicFM. Jeg utgav meg for å være journalist (og det var jo i og for seg sant) og besøkte ClassicFM i London og Nederland under påskudd av å lage en reportasje. Da ble det klart at de hadde planer om etablering i Norge. Jeg tror Fuglevik ville komme dem i forkjøpet.

I 1994 ble mange, spesielt på teknisk side i NRK, involvert i flere parallelle undersøkelser. Først og fremst skulle man kartlegge hva som fantes av dataprogrammer og avviklingssystemer for musikk i radio. Et annet punkt var hva det ville koste å drive en slik radiokanal. Det ble ganske fort klart at de systemene som var kommersielt tilgjengelige for avvikling av musikk ikke kunne håndtere det behovet vi hadde. Klassisk musikk skiller seg jo fra popmusikk, med helt andre parametere. Det er gjerne flere kutt etter

hverandre, satser i musikken og til og med hele verk. Det er også flere innspillinger av samme verk. Utøvere, komponister, perioder, instrumentering og så videre er vesentlig forskjellig fra popmusikken. Dataprogrammet fra Nattradioen var ikke egnet til et slikt stort prosjekt.

Avgjørende for NRK Klassisk

Heldigvis kom noen i kontakt med en svensk utvikler som hadde noe man kunne starte med. Han het Peter Högfeldt, senere kalte alle ham for Joppe, men det er en annen historie. Han laget det som skulle bli helt avgjørende for NRK Alltid Klassisk:

Broadcast Media Server, eller BMS, var hans produkt. Det var imidlertid en stor jobb å få dette tilpasset mine tanker om hvordan en medarbeider skulle utføre den kreative jobben med å sette sammen sendinger.

Parallelt med dette jobbet NRKs lydplanlegger Bjørn Aarseth med oppdraget å gjøre hele kjeden digital. Det høres kanskje enkelt ut i dag, men i 1994/95 var dette nybrottsarbeide. Hans valg falt på Sony-utstyr. Det skapte såpass interesse hos Sony at sjefer høyt opp i systemet deres kom på besøk til NRK. De ville se hvordan Aarseth satte sammen den digitale kjeden. Fra mikrofon, CD, eller annen digital lyd, og helt ut til en digital mottaker: det vi i dag kjenner som DAB. I tillegg til harddisker, som i 1995 var relativt dyre, ble det kjøpt flere jukebokser som kunne lastes med 360 CD-er hver.

Joppe, Bjørn og jeg brukte mye tid sammen våren 1995. Flere forslag ble levert til radiodirektøren til årlig driftsbudsjett for kanalen. Det ble godkjent et på ca. 1,2 millioner kroner. Dette skulle dekke alt – medarbeidere og avgifter til rettighetsorganisasjoner.

Så hvordan drive en 24 timers radiokanal på et slikt budsjett, der attpåtil musikken ikke alltid er den lettest tilgjengelige? Det er her det geniale med Joppes program kommer inn. BMS består av forskjellige hjelpemidler en programskaper kan bruke. Den mest suverene harddisken er vår hjerne, og jeg visste at jeg trengte programledere som hadde hele det klassiske repertoaret i hodet. Da var det slik at skulle en programleder sette sammen for eksempel en åttetimers sending, automatisk avviklet, ville hen vite hvordan et stykke passet i stemning, i tid, hva det fulgte etter, og hva som ville være passende etter det. De som presenterte hadde musikken i hodet fra før, og trengte ikke lytte til den. Det ville ikke tiden og budsjettet ha tillatt.

God katalogisering

Søkefunksjonen ga mulighet å velge mange forskjellige kategorier i nedtrekksmenyer og bokser, og musikken ble katalogisert, etter solist, dirigent, symfonisk osv. Det var fritekstsøk på varighet, for eksempel om man trengte et lite stykke på 1'32 før Dagsnytt skulle inn. Det var også søk på årstall. Ønsket du et stykke mellom år «1770 og 1790», eller år «1400 til 1600» var dette en søkefunksjon. Fritekstsøk fungerte også fint på instrument eller navn. Ville programleder ha et langt stykke på ca. 10 minutter, med klarinett som solist og fra en gitt periode, så gikk det svært fort å få opp en oversikt over hva som fantes i biblioteket. Det var jo katalogisert. Så da var det bare «drag & drop», og det valgte stykket havnet på listen.

De som laget spillelister visste nøyaktig hvor i sendeskjema de var. De kunne ut fra spillelisten til og med si hvilken dag det var, og hva klokka var. Dette ga en følelse av nærvær som er viktig for radiolyttere. Mange ganger ringte folk NRK, og ba resepsjonen si til de som satt i studio, hvor glade de var at noen satt våkne og spilte musikk!

BMS gav full kontroll på tid, ned til sekundet. Det håndterte direktesendinger fra Dagsnytt, oftest hver time. Dette ble løst med at en spilleliste startet under Dagsnytt, og når Dagsnytt-studio «trykket seg ut», så tonet Alltid klassisk inn med en musikkjenning. BMS er et program som ble skreddersydd for akkurat den oppgaven det skulle løse. Det er et lite program, men enkelt og effektivt. Så blir det en strategisk og konsernmessig diskusjon om det er bedre med felles dataprogrammer for alle typer innhold og tjenester, men hvor disse programmene blir større og mer omfattende.

Avgift-konflikt

Alltid Klassisk kom til for å være en del av et fremtidig kanalmangfold, som DAB ville åpne for. I 1995 var DAB lite utbygget i Norge og det ble funnet en FM-frekvens (91,9) som kunne brukes i Oslo-området.

Egil Akselsen sitter i studio og forbereder nytt innslag, bak veggen står Jørn Jensen, 1995. Foto: Privat.

Dette aspektet skulle bli til en konflikt med Gramo (IFPI), en rettighetsorganisasjon som forvalter rettigheter på innspilt musikk. Tono forvalter komponister/komponert musikk, og det ble ikke et problem. Gramo derimot mente NRK burde betale det samme for denne radiokanalen, som for de andre tre NRK-kanalene, P1, P2 og P3 – det vil si like mye som om hele Norge, hele tiden, hørte på denne kanalen. Dette var noe radiodirektøren ikke var enig i, og jeg ble spurt om vi kunne sette sammen musikk som ikke falt under disse avgiftene. Musikk produsert i USA var på den tiden ikke ilagt slik avgift.

Sammen med en av programlederne i Alltid Klassisk, Egil Akselsen, dro vi med radiodirektørens American Express-kort og en stor imaginær «Amerikakoffert» til New York på handletur. Vi entret en av de største butikkene for klassisk musikk. Grep hver vår handlevogn og startet å plukke ut CD-er. Han begynte på A og jeg på Z. Alle Haydn-symfoniene med Boston symfoniorkester, med alle de andre orkestrene vi visste var bra, og så videre. Alle Mozarts klaverkonserter med flere utøvere. Mahler, Bach, Wagner og Grieg. Samt en del kuriøst og morsomt.

Ganske raskt lurte betjeningen på hva vi drev med, men vi forklarte hva dette skulle brukes til, og da var det greit. Greit var det derimot ikke at en kassalappremse, så lang at den rakk langt ut på gulvet, fikk skjermen i kassen til å blinke «ERROR: nobody buys this amount of records». Og alt låste seg, også oppover i etasjene. De var sikre på de var blitt hacket. Dette var i Trump Tower, så vi var kanskje de første som ble mistenkt for å hacke Trump-imperiet.

Uansett, vi ble ønsket velkommen dagen etter. Lørdag tuslet vi inn og butikken kunne fortelle at vi var heldige, for den dagen var det 20 prosent avslag på alle plater.

Vi pakket alt sammen og sendte det med SAS cargo. Den lange kassalappen har jeg ennå.

Naxos var for øvrig et plateselskap registrert i Hong Kong, og de hadde også mange innspillinger som falt utenfor avgifter. Disse var tilgjengelige i Norge.

To vesentlige tilbud

Men hvordan sette sammen et innhold som var noe jeg kunne stå for, og samtidig unngå det meste av avgifter? Det var ikke nok med 1000 CD-er produsert i USA, selv om det blant dem var europeiske utøvere også. Jeg trengte andre kilder. Det var særlig to vesentlige.

Det første var et tilbud vi fikk fra EBU. Den europeiske kringkastingsunionen utveksler innspilte konserter, og deler disse blant medlemmene. EBU-konsertene var oftest av ypperste kvalitet. Selv hadde jeg i flere år jobbet med nettopp denne utvekslingen, og kjente godt til hvilken musikkskatt det var. Problemet med disse konsertene var todelt, de måtte høres gjennom, det betyr mye tid for en programleder, og de kunne spilles kun én gang. Med andre ord et eksklusivt tilbud, men mye jobb.

Så skjedde det at jeg var i Cannes, på en musikkmesse. Der møtte jeg en representant for BBC Transcription Service. BBC gjorde konsertopptak av svært mye musikk, og tilbød dette via EBU på CD. For Alltid Klassisk var det et bedre format enn DAT-kassetter vi stort sett fikk fra de andre EBU-tilbudene. Jeg kjøpte da tilgangen til å kunne spille disse CD-ene fra BBC-TS ubegrenset. BBC hadde klarert alle rettigheter. Og på disse konsertene var det mye bra, også norske utøvere. Det var eksklusivt materiale fra konserter, med lite arbeid å tilrettelegge.

Med disse tre kildene var det mulig å sette sammen et repertoar som vi kunne si var nærmest avgiftsfritt. Slik fikk vi også bedre avtaler med Gramo. Etter hvert kunne vi spille mer og mer med avgift. Men også det er en annen historie. Verd å merke er også at BMS-programmet rapporterte «faktisk spilt musikk» allerede fra dag 1. Ingen behøvde sette sammen rapporter i etterkant og sende dem til Tono/Gramo.

Alt dette fikk vi gjort i rekordfart våren 1995. Medarbeidere ble ansatt, studio bygget, all musikk samlet, og innhold definert. Torsdag 1. juni 1995 var kanalen på lufta, som verdens aller første heldigitale radiostasjon - før både BBC og Sveriges Radio, som kom senere samme år. Jeg husker godt julen 1995 da vi ønsket å teste systemets kapasitet. Lister ble laget for flere døgn med automatikk gjennom hele julen. Da satt vi hjemme med sidevis med lister over avviklingen, og erfarte null feil!

I dag er ikke lenger NRK klassisk slik mine ambisjoner en gang var for kanalen. Jeg skulle ønsket … nei, det får bli en annen artikkel.

Jørn Erik Jensen utfordrer ***Carl Henrik Grøndal***, som var kanalsjef i P2 da trekanalsradioen ble etablert.

Kilder til videre lesning:

DAT: https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Audio_Tape
NRK Klassisk https://no.wikipedia.org/wiki/NRK_Klassisk
Artikkel av Bjørn Aarseth på AES nettside: http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=7549 (krever innlogging)

Medieminner:

Da sportsjournalistene begynte med journalistikk

Otto Ulseth
Journalist, fotballtrener og forfatter
Otto.Ulseth@avantas.no

Da min tidligere kollega både i *Arbeider-Avisa* og da i *Adressa*, Torgeir Winnberg, var kommet til veis ende som fast ansatt journalist og sto på spranget inn i det ukjente, i pensjonisttilværelsen, ble han spurt om hva som hadde vært den mest inngripende forandringen i hans drøye 40 år i pressen. Han hadde hatt mange roller, og mye var forandret, fra bly til tabloid, fra papiravis til internett, fra partiavis til uavhengig journalistikk, og han ble som mange andre multimedial; han jobbet til slutt på alle plattformer, som ingen i hans generasjon opprinnelig visste hva var for noe. Han gikk ut av et yrke som ikke lignet så mye på det han gikk inn i.

Men hvis han skulle peke på bare én ting; hva hadde vært den alle største forandringen?

– Det må være da jeg måtte begynne å ta bussen fra midtbyen og til Heimdal, svarte han.

Adresseavisen hadde ennå ikke flyttet tilbake til sentrum av Trondheim.

Underliggende hadde han naturligvis rett; i journalistikken handlet det fortsatt om evnen til å lukte seg fram til nyheter, og å få dem ut på en måte som folk forsto. Han hadde samme definisjon på en «nyhet» som en annen veteran, Ola Bernhus: «En nyhet er noe folk ikke visste fra før, eller ikke har tenkt over.»

I det siste ligger kombinasjonen av flere forhold, som hver for seg er kjent, men der journalisten ser sammenhengene og setter det sammen til en ny nyhet.

Sånn sett var det lite som hadde forandret seg. Det handler i bunn og grunn om tre ting, som Gunnar Flikke formulerte det da han ble sjefredaktør i *Adresseavisen*, da som nå: «Nyheter, nyheter og nyheter.»

Likevel må vi innrømme at det er noe annet enn teknologien som har endret seg. Jeg vil til og med driste meg til å påstå at det i stor grad er som fru Flettfrid Andresen har observert: «Verden går fremover … den har jo ikke noe annet sted å gå.» Det meste er blitt bedre, også i journalistikken. Også i sportsjournalistikken, der jeg har tilbragt mange år.

En kultur som gjorde inntrykk

Jeg ble sendt utenlands på fotball-landskamp første gang i august 1978. Det var sportsredaktør Victor Johansen i *Adressa* som gjorde det, og det er litt merkelig, for det var John A. Larsen som brukte å ta de jobbene, men det var altså i august, og han var kanskje på ferie? I den tida reiste sportsjournalistene med laget, og fotballforbundets generalsekretær Nicken Johansen var reiseleder for oss alle. En førstereis sportsjournalist ble tatt like godt imot som en som debuterte på laget.

Vi bodde ikke på samme hotell som spillerne akkurat ved denne anledningen, men det tror jeg var mest tilfeldig. På kampdagen samlet journalistene seg i baren rundt badebassenget i toppetasjen på hotell Hesperia etter frokost. Jeg var akkurat fylt 21, og veteranene blant oss passet på å inkludere meg. Det gjorde inntrykk, på alle vis. Gutta var trivelige, og de hadde det trivelig.

I totida på ettermiddagen gikk et par av de mest seriøse ned på rommet sitt for å komme til hektene

før kampstart. Noen hadde visst glemt at det skulle være kamp. Men så vidt jeg husker møtte alle de utsendte medarbeiderne opp på pressetribunen på Olympiastadion i Helsingfors. Noen skrev sine egne referater. Andre var definitivt ikke i stand til det, men kollegialiteten var stor, og alle visste at det kunne være lurt å stille opp for kollegaen. Neste gang kunne det være du selv som behøvde hjelp.

Jeg husker godt at en av dem som skrev både eget og konkurrentens referat, hadde stor glede av å skryte av Stein Thunberg, særlig i konkurrentens avis, fordi han visste at den utsendte derfra egentlig mente han ikke burde være på laget.

Det var møte med en kultur som gjorde inntrykk, og jeg gjentar: på mange måter. For det var en konstruktiv vennlighet i alle retninger, journalistene imellom, men også mellom oss, spillerne og landslagsledelsen.

Hodet på et fat

Så kan det naturligvis med rette sies at de utsendte ikke konkurrerte knallhardt seg imellom, og det må jo innrømmes at forberedelsene til jobben ikke var optimale. Det må også sies at utsendte sportsjournalister var forskjellige, den gangen som nå. Noen tok jobben sin mer på alvor enn andre.

Jeg vil likevel hevde at denne min første reise som utsendt medarbeider med fotball-landslaget var langt på vei representativ for den tids ånd og arbeidsmetoder. Det var ikke så nøye. Vi hadde det hyggelig når vi var ute på jobb. Forhåpentligvis tok den yngre generasjonen jobben sin noe mer på alvor enn de eldre. De hadde opplevd alt.

Året etter dekket jeg prøve-OL i Lake Placid og junior-VM på ski i Quebec på samme reise. Til sistnevnte arrangement reiste jeg sammen med sportsredaktør Leif Huseby i *Aftenposten* og *Arbeiderbladets* Leif Skarpnes. Ved ankomst Quebec ble vi enige om å avspasere et par dager. Det var en velbrukt metode blant sportsjournalister på reise i utlandet. De gikk kollektivt av nett i en avtalt periode.

Da vi tre hadde kost oss og slappet av et par dager, og den avtalte nyhetsfrie perioden var over, ringte jeg hjemmeredaksjonen og meldte meg til tjeneste igjen.

– Ditt hode er ønsket på et fat, var beskjeden derfra. A-pressen hadde en nyhet ute, signert Leif Skarpnes, om at det norske kombinerthåpet Jon Eilert Bøgseth – fra mitt distrikt! – hadde falt stygt og skadet seg under trening. Jeg løp inn på rommet til Leif Huseby.

– Faen, «Skarpen» har ikke holdt avtalen!

Det hadde han naturligvis. Det var *Namdal Arbeiderblad* som hadde fått tak i Bøgseth'n på telefon hjemmefra, fått nyheten og lagt den ut med sin utsendte medarbeiders byline. Sportsredaksjonen i NA forholdt seg ikke til avtalen vi hadde gjort, og jeg lærte at det tross alt var viktig å være først med nyheter. Det var siste gang jeg inngikk en slik avtale.

Helt nye våpen …

Tre og et halvt år etter landskampen i Finland begynte jeg i *Dagbladet*. Det må ha skjedd mye på de årene, eller *Dagblad*-sporten, under ledelse av en meget dyktig, hardtarbeidende og ambisiøs leder; Ola Bernhus var den nye vinen. Han ville nemlig konkurrere med *VG* med det jeg opplevde som helt nye våpen: faglig innsikt. «Bernhus-doktrinen» gikk i korthet ut på at mange av våre lesere selv hadde vært idrettslig aktive, og at de dermed så seg selv som kunnskapsrike, og ville bli utfordret av sportsjournalister med faglig innsikt. Det gjaldt særlig for fotballstoffet.

Jeg ble selv ansatt blant annet fordi jeg hadde begynt på en fotballtrener-utdanning.

For å si det sånn: Det var ikke mitt inntrykk at den ferdigheten var veldig etterspurt den august-kvelden i Helsingfors. Ettersom vi skulle skrive for folk flest, var det som jeg forsto det nærmest en forutsetning at vi ikke hadde mer innsikt enn mannen i gata, i *VG* omtalt som «tanta på Tveita». Hun skulle ikke plages med «faglighet».

Ola Bernhus sitt prosjekt i *Dagbladet* den gangen var et slags paradigmeskifte i norsk sportsjournalistikk. Det fikk naturligvis ubetinget positiv omtale i korridorene og i kantina på Norges idrettshøgskole og i Idrettens Hus i Bærum. All goodwill i de miljøene ble forsøkt brukt mot oss for eksempel fra den andre siden av Akersgata. Vi skulle jo ikke skrive for menigheten.

Mange visste ikke helt hva de skulle mene. Også innad i *Dagbladet* var det slik jeg opplevde det, en viss forvirring. Avisas sportsredaksjon hadde tradisjonelt ikke den beste anseelsen. *Dagbladet* hadde sterke tradisjoner på politisk analyse og som kulturavis. Sportssidene var pustehullet. Jeg tror ikke Bernhus fikk ubetinget støtte for det vi kan kalle hans «faglige linje», men han sto på den. Det gjorde han rett i, også fra et kommersielt synspunkt, som han inntok, fordi det gjorde at det ble mer diskusjon i miljøene om *Dagbladet*, vi som jobbet der hadde en veldig tydelig felles forståelse av hva vi drev med, som de fleste av oss var stolte av, og fremfor alt: Både vi og *VG* seilte på en oppadgående opplagstrend som vi sto fritt til å kunne forklare som vi ville.

Tanta og Hansen

Vi som jobbet i *Dagblad*-sporten, hadde våre teorier om hvorfor opplaget steg. Dessuten var menigheten i dette tilfellet så stor at det hadde kommersiell interesse.

Jeg husker for eksempel da vi ville skrive om hva som rørte seg i hodet på skiskytteren på siste stående i Holmenkollen, eksemplifisert ved dagens mann, Kjell Søbakk. Redaksjonsledelsen ville heller ha oss ut på Fornebu der Eirik Kvalfoss skulle ta imot kjæresten.

Og når det skulle spilles landskamper i fotball, planla vi alt i minste detalj, fra et faglig ståsted; hva kunne komme til å avgjøre, hvordan ville motstanderen forholde seg til det norske sonespillet, og hvordan beveget Arne Larsen Økland seg mot 1. stolpe? Det kan hende vi glemte å skrive om selve kampen, men faglige var vi i alle fall.

Tanta på Tveita ble aldri mer så sentral i norsk sportsjournalistikk. Det sørget Ola Bernhus for. Han innførte i prinsippet samme krav til sportsjournalister som … jeg hadde nær sagt journalister. Da jeg senere ble sportsredaktør i *Adresseavisen*, kom tanta naturligvis fra Tydal. Vi ga henne oppreisning, for vi skjønte at hun også var en viktig leser, men jeg hadde gått i skole hos Ola Bernhus, og vi fikk én leser til – «Bjørn Hansen». Bjørn Hansen var trener i Rosenborg, og for diverse norske landslag, og han var overalt i trøndersk og norsk idrett, professoralt interessert, alltid undrende, stadig på jakt etter ny kunnskap.

Vi ville, i henhold til Bernhus-doktrinen, tilfredsstille også han, og jeg vet at det var mange av våre lesere som likte å bli behandlet som «Bjørn Hansen». Hvis ikke saken var stilet til én av de to (i noen tilfeller begge): tanta i Tydal eller «Bjørn Hansen», skulle den ikke på trykk. Vi inviterte begge inn på våre interne samlinger, noen ganger også selveste Bjørn Hansen, andre ganger lesere som vi anså som gode representanter for hans interesser. Både «Bjørn Hansen» og tanta i Tydal var for eksempel med oss på helgesamling på hotell Alexandra i Molde.

«Ingen meteorolog av å se på været»

Jeg tror at den forsiktige bruken av ekspertkommentatorer i radio og TV oppsto i forlengelsen av «den nye» sportsjournalistikken i *Dagbladet*, i alle fall i NRK. Jeg oppfattet at kommentatorene der var meget skeptiske. De sto mer på den opprinnelige *Dagblad*-linjen, fra før-Bernhus-tida, som det for eksempel ble uttrykt da en ung Drillo en gang ble invitert inn i sportsredaksjonen.

– Dere har ikke greie på fotball, var hans påstand.

Daværende sportsredaktør Leif Isdal ble forbannet:
– Jeg har sett fotball i 30 år.

Også den unge Drillo var ganske kvikk:
– Selv har jeg sett på været i 30 år, men jeg er ikke noen meteorolog av den grunn.

Så ville det seg slik at den samme Drillo ble en av de første ekspert-kommentatorene i NRK, og han overrasket alle, med korte statement, ganske bestemte oppfatninger og et godt språk. Han snakket så tanta nærmest kunne forstå ham.

I dag er det kanskje mer krevende å forstå ekspertene. I så fall antagelig fordi de ikke har den samme faglige plattformen som Drillo hadde. Det er ikke så lett å skulle forklare noe du ikke helt skjønner selv.

Det har vært mange dyktige sportsjournalister i norsk presse, og noen står igjen i historien som fornyere av faget. Den som kanskje bidro mest, har ikke helt fått den anerkjennelsen han burde hatt.

Han heter Ola Bernhus.

Otto Ulseth utfordrer Viggo Johansen

Abstracts

On Publishing "Difficult Images". Photographs from the Sydspissen Prison Camp in Tromsø, Northern Norway, 1945

Marthe Tolnes Fjellestad

Photographic collections in Norwegian memory institutions include large numbers of images that, for various reasons and despite an updated legal framework, have become the focus of ethical debates and considerations as to if, when, and how they should be made available to wider audiences. The focus for this paper is one set of such "difficult images", a series of 13 black-and-white prints taken in and around Tromsø in the aftermath of World War II, which have been part of the Perspektivet Museum's collections since 2015. Here, I trace the probable origins of the series, drawing connections to other "difficult images" from the same time and place; some of which show dead Soviet prisoners of war, others depicting Norwegian NS (Nasjonal Samling, or "National Gathering") sympathizers as prisoners in a previously German-run camp in 1945.

Questions posed by library, archive, and museum staff in relation to publishing such images, often portraying identifiable individuals from our recent history, are ever more pertinent in our time of world wide web and social media sharing culture. Outside the confines of a curated framework, motifs can easily get separated from essential contextual information. On the flip side, erring on the side of curatorial caution may suppress complex historical narratives. When is the right time to publish our "difficult images"?

Keywords: *Second world war, picture publishing, photography law, museum ethics, norwegian photographic history*

War Photographs on the Move. The Use of Kari Berggrav's Pictures from the Campaign in Norway during Spring 1940

Tone Svinningen

Texts concerning history often tend to be illustrated with photographs, but the use of images is not always equally conscious, and the use of such images is understudied.. Two photographs taken by photographer Kari Berggrav during the 1940 campaign are good examples of how the story of the occupation has been illustrated since the war. In this article, I will be studying the use of the photographs on the basis of this question: Which narratives and perspectives are ascribed to the photographs at different points in time?

By looking at text and image in context, it is clear that the photographs do not just document an actual incident but are rhetorical expressions. I have followed the journey of the images by the photographer, via the Royal Norwegian Information Office archive's visual propaganda material and out into the public published domain. The examples show that the photographs are ascribed symbolism and meaning in order to establish, repeat, and confirm a patriotic occupation story.

Keywords: *Second world war, Kari Berggrav, photo history, rhetorics, post-war propaganda*

Good information. The Photographs of Jørgen Grinde from the Middle East 1956-59

Olaf Knarvik

Jørgen Grinde was a Norwegian photographer with the UN from 1946-1973. This article deals with his photographs taken in the Middle East in 1956–59, placing them in a historical context consisting of the UN's information and publicity work and post-war photographic history.

Grinde's archive was recently rediscovered at the Picture Collection / University Library in Bergen and published online with specific historical information such as time, place and event. This article focuses on the mechanisms behind the use of images by the UN in the 1950s, asking the following questions:

What did Grinde carry in his luggage besides photo equipment, and what ideas, opinions and performan-

ces were in play? How were the images used by the UN to reach "the people of the world"?

Keywords: *UN, photography, public information, post-war history, humanitarian photography*

Photographed Conversations. Working for Accuracy and Economy in Televerket, the Norwegian State Telecommunication Company

Nina Bratland

The theme of this article is "tellerfotografering", a photographic practice related to recording the measurements of telecommunications. It was widely used between the 1930s and 1990s. Photographs are part of cultural exchanges, both in private life and in most aspects of public politics and mass media. But "tellerfotografier" are not the objects of either entertainment, public debate or curation; they have only one task – to expose and preserve rows of numbers with perfect readability. With an interview as a primary source, I look at "tellerfotografering" in relation to the body, handicrafts and the mechanization of writing.

Keywords: *Photo history, photographs, tele communications, worklife, public sphere*

No Man's Land. Glacier Photographs, Science and Materiality.

Stig Storheil

This article looks at the documentation of Norwegian glaciers from 1949 to 1979. Monitoring and measurement of glaciers were initiated based on their potential for hydropower. From day one, photography was used for documentation, analysis, and dissemination.

Scientific objectivity depends on the actor demonstrating a conscious and knowledge-based relationship with photography. This was arguably not the case with these glacier photographs, where the choice of recording medium, the facilitation of photographic practice on the glaciers and the use of amateurs in the photographic sense all reinforce the basic subjective nature of the photographic medium. Dust, fingerprints, and scratches, along with aesthetics, associations and humour, are archived as physical and emotional traces of human activity, at the same time challenging the natural science's ideal of exact, detailed, and realistic imaging.

It is possible to claim that these glacier photographs find themselves in a no man's land where science's demands for objectivity meets the subjective potential of both the photographic medium and human behaviour.

Keywords: *Science, materiality, glaciers*

Facing Away from the Camera. Stock Photography and Visual Tropes

Arne Langleite

The stock photography industry is based on a large turnover of image sales. Stock images must consequently appeal to potential buyers swiftly and efficiently — they need to be appreciated and understood immediately. In this context, visual schematics or tropes are a useful tool. This article discusses one such trope: the Rückenfigur, or figure seen from behind, in the stock photography business of P. A. Røstad in the 1950s and 60s.

Keywords: *Stock photography, photography, genre, photo history*

Postcards from the Norwegian Petroleum Industry 1970-2021

Guro Tangvald

Since the beginning of the 20th century, photographs of industry and new technology have been used on postcards to promote Norway as a modern and prosperous nation. However, towards the end of the century, smoking factories disappeared from picture

postcards due to growing environmental concerns. This article examines how one industry, Norwegian petroleum, is presented in postcard photographs: when the industry first appears as a postcard motif, what types of motifs are depicted and when the industry disappears from postcards. By showing how the different types of motifs depicting oil industry move across established categories within photo history, the article demonstrates how Norwegian postcard photography is in need of its own category within the study of vernacular photography.

Keywords: *History of photography, history of the postcard, petroleum industry, picture postcards, postcard photography*

Better than the Original? Photographs as Semi-finished Products in Book Publishing in Norway in the 1950s and 60s

Jens Petter Kollhøj

Investigations of photographic archive material, combined with printed versions, allow for insights into the processing of photographs in publishing processes. In addition, a better understanding of traces on originals builds critical competence in the treatment of sources. The article draws attention to original photographs in the publisher J. W. Cappelen's picture archive, now in the National Library. Traces of use and processing are seen in relation to reproductions in two non-fiction works, *Vår gamle bondekultur* from 1951/-52 and *Norge* published in 1963. The study sheds light on how photographs have been transformed, and why changes were made. The method employed is a review of usage and processing traces on a selection of originals and a discussion of the relationship between some of the originals and reproductions in print. Nearly 90 per cent of the originals have gone through some sort of processing, and they are categorized according to effect: resizing, cropping and retouching. The changes have been made for both technical and aesthetic reasons. Visual rhetoric is identified as a field with interesting theoretical offerings for this research topic.

Keywords: *Photo history, reproduction photography, book publishing, picture processing, retouch, visual rhetorics*

Om bidragsyterne

Nina Bratland er konservator ved Norsk Teknisk Museum. Hun er cand. philol. i etnologi fra Universitetet i Oslo. Bratland har jobbet som bilderedaktør i forlag, med foto- og mediehistorie på museum, var prosjektleder og kurator for utstillingen «klima2+» ved NTM og er for tiden opptatt med å bringe klimaspørsmålet inn i nye arbeider.

Henrik G. Bastiansen er leder i Norsk Mediehistorisk Forening og professor i medievitenskap ved Høgskulen i Volda. For tiden arbeider han med FoU-prosjektet «Exploring Digital Media History», som undersøker hva digitaliseringen av medienes arkiver vil få å si for det mediehistoriske fagfeltet. Prosjektet handler bl.a. om massedigitalisering, hvordan vi kan forstå digitale objekter som mediehistoriske kilder, IT-verktøy som hjelpemidler i mediehistorisk forskning og digital humaniora. Han har doktorgrad fra Universitetet i Oslo 2006, er medforfatter av læreboken *Norsk mediehistorie* sammen med Hans Fredrik Dahl og har ellers publisert mange studier av norske medier.

Are Flågan er for tiden produksjonskoordinator for kulturarvdigitalisering ved Nasjonalbiblioteket. Han har en Master of Fine Arts i fotografi fra University of New Mexico i USA og er tidligere sjefredaktør for magasinet *Afterimage*, som publiseres i Rochester, New York. Han har hatt en rekke utstillinger som fotograf og har skrevet for ulike publikasjoner, herunder det norske magasinet *Objektiv*.

Birgitte Kjos Fonn er professor i journalistikk ved OsloMet og redaktør for *Mediehistorisk Tidsskrift*. Hun er dr.philos. fra Universitetet i Oslo (UiO) på en avhandling om pressehistorie, og er ellers utdannet ved UiO og London School of Economics. Fonn er en av lederne for forskergruppen Media Narration (MNG, tidligere Index) og koordinator for Sakprosa-linjen på MA-graden i Medieutvikling ved OsloMet, der blant annet faget mediehistorie inngår. Fonn har skrevet en rekke arbeider om både historiske og samtidige mediespørsmål.

Marthe Tolnes Fjellestad er utdannet fotograf og har en MA i Critical Writing and Curatorial Practice og en MA i Photographic History and Practice. Forskningsinteressene hennes inkluderer nordlig fotohistorie og landskapsfotografi. Fjellestad er sammen med Dr. Shannon Egan ved Schmucker Art Gallery kurator for utstillingen «Across the West and Toward the North: Norwegian and American Landscape Photography» (vises USA og Norge 2020–2023). Fjellestad er kurator ved Perspektivet Museum, Tromsø.

Jørn Jensen jobbet som programleder i P2s musikkavdeling fra 1987. I en periode var han redaksjonssjef i NRK Alltid Klassisk. Han har også vært rådgiver for flere radiosjefer, og for teknisk direktør. Jensen er musiker fra start, med folkemusikk og barokkmusikk som felt. Ledet ved siden av sin NRK-stilling World-DAB-organisasjonen, som president fra 2009 til 2013, og har sittet i WorldDAB-styret i mange år. Pensjonist (pasjonist) fra 2020 og tilbake som freelance-musiker med bandet «Folk&Rackare».

Olaf Knarvik er fotoarkivar og formidler ved Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen. Han har hovedfag i fotografi fra Kunsthøgskolen i Bergen, og har variert arbeidserfaring innen kunst, arkiv og fotografi. På Billedsamlingen jobber han med forskjellige formidlingsformer som foredrag, utstillinger og artikler, i tillegg til å tilrettelegge og undersøke egne fotosamlinger. Hovedinteressen er nyere fotografi fra 1950.

Jens Petter Kollhøj er cand. philol. i etnologi fra Universitetet i Oslo, og har Fagforfatterstudiet fra Høgskolen i Oslo og Akershus. Han har arbeidet som bilderedaktør, spesielt med læremidler på trykk og nett. Siden 2009 har Kollhøj vært forskningsbiblio-

tekar i Nasjonalbibliotekets bildesamling. Han har utgitt vitenskapelige artikler og tekster for et allment publikum, og var koordinator for temaet «Offentligheter» i forskningsprosjektet «Norsk fotohistorie 9. april 1940 til 22. juli 2011».

Arne Langleite er fotoarkivar på Norsk Teknisk Museum og har bakgrunn som arkitekturfotograf og billedkunstner. Langleite er spesielt opptatt av arkitekturfotografi og bildebyråer, hvordan kommersielle mekanismer påvirker det som i bunn og grunn er en kreativ disiplin. Langleite har vært kurator for flere utstillinger om Teigens fotoatelier, Anders Beer Wilse og Carl Størmer.

Guro Tangvald er utdannet sivilbibliotekar fra OsloMet. Hun har jobbet som forskningsbibliotekar ved Billedsamlingen på Nasjonalbiblioteket siden 2005. Her har hun blant annet arbeidet med prospektkort, og har tidligere publisert for et allment publikum gjennom en artikkelserie om postkort i tidsskriftet *Aftenposten Historie*. Forskningsinteresser: visittkortportretter, julekort, nyere postkorthistorie, polarhistorisk bildemateriale, historiske bildearkiv etter forfattere (Bjørnstjerne Bjørnson, André Bjerke mfl.) m.m.

Anne Hege Simonsen er førsteamanuensis og instituttleder ved Institutt for journalistikk og mediefag ved OsloMet - storbyuniversitetet. Simonsen har bakgrunn som journalist og sakprosaforfatter. Hun er utdannet sosialantropolog fra Universitet i Oslo, med PhD i estetiske fag fra Universitetet i Bergen. Her skrev hun om nyhetsbildene fra terrorangrepene 22. juli 2011. Fotojournalistikk og fotografisk meningsdannelse i mediene er blant hennes forskningsfelt.

Stig Storheil er ansatt som fotoarkivar ved Norges vassdrags- og energidirektorat (NVE). Han er utdannet innen arkiv- og informasjonsvitenskap og fotografi. Storheil har tidligere skrevet studien *I begynnelsen var objektet - Autentisitet, digitakusering og den tapte følelse*, og bidratt med kapitlet «Kunst, objekt eller dokument? Om fotografimediets autentisitet og rolle i arkivene», i Hilde Lange og Ulrika Spring (red.) *Formidling for framtida - tanker om arkiv*.

Tone Svinningen er cand. philol. i medievitenskap ved UiO. Hun skrev en mediehistorisk avhandling om Oslo Kamera Klubb fra 1921 til 1940. I tillegg til å jobbe som bilderedaktør, er hun underveis med en biografi om fotografen Kari Berggrav. Svinningen bidro til utstillingen «Krigstid» på Preus museum i 2019.

Otto Ulseth er journalist, fotballtrener og forfatter. Han har jobbet blant annet i *Adresseavisen*, *Dagbladet* og NRK, og har skrevet bøker om idrett, ledelse og næringsliv. Han har også vært fotballtrener blant annet i Ranheim og Tromsø IL.

For forfattere og fagfeller

Forfatterveiledning for Mediehistorisk Tidsskrift

Mediehistorisk Tidsskrift er Norges eneste mediehistoriske tidsskrift. Det har åpen publisering etter open access-prinsippet, er fagfellevurdert og gir publikasjonspoeng på nivå 1.

Mediehistorisk Tidsskrift tar imot alle typer manuskripter av mediehistorisk interesse. I tillegg til det fagfellevurderte, vitenskapelige stoffet tar vi blant annet imot debattstoff, bokanmeldelser, intervjuer og essays, samt stoff til spalten «Medieminner».

Vi opererer etter «double blindfold»-prinsippet, hvilket vil si at forfattere og eksterne fagfeller ikke blir opplyst om hverandres identitet. Forfatterne vil bli bedt om å fjerne identifiserende referanser til eget arbeid og annen identifiserende informasjon i artikkelfilene før fagfellevurdering.

Rutine for innsendte manuskripter

- Redaktøren vurderer om et manus er aktuelt for tidsskriftet.
- Går manuset videre, kan redaktøren foreslå en viss omarbeiding før manuset blir sendt til fagfellevurdering.
- Redaksjonen utformer så en samlet vurdering basert på fagfellenes tilbakemelding. Hvis konklusjonen er at artikkelen bør publiseres, går manus så tilbake til artikkelforfatteren for eventuell revidering.
- Ferdig tekst returneres til redaksjonen.
- Teksten språkvaskes.
- Språkvasket versjon sendes artikkelforfatteren for godkjenning. Etter dette er det bare anledning til å gjøre mindre endringer i teksten.

- Godkjent språkvask blir brukket om til tidsskriftsider. Herfra tar redaksjonen seg av korrekturrundene.
- Unntaksvis kan nye fagfeller bli trukket inn i vurderingen. Det er redaksjonen som tar den endelige beslutningen om artikkelen skal publiseres.

Krav til manuskriptet

Manuskripter sendes i Word-format (ikke pdf) på e-post til birgitte@oslomet.no

En artikkel bør være mellom 6000 og 10000 ord. Inkludert figurer, tabeller, noter og litteraturhenvisninger bør den som hovedregel ikke overstige 30 A4-sider (regnet ut fra halvannen linjeavstand, 12 punkt skriftstørrelse).

For andre bidrag, f.eks. essays og debattstoff, avtales omfanget for hvert enkelt tilfelle.

Referansestilen er APA 7th edition med noter. Manusene leveres med fotnoter, som av layoutmessige hensyn gjøres om til sluttnoter før publisering. I dette systemet brukes notene blant annet til forfatternavn, årstall og eventuelle sidetall (eksempel: Gripsrud 2017: 299), samt kortversjoner av f. eks. arkiv- og avisreferanser. Fotnotene kan også brukes til andre nødvendige opplysninger.

Titler på bøker, aviser og tidsskrifter o.l. settes i kursiv i brødteksten.

Noen vanlige referansetyper

Noen av de vanligste referansetypene er beskrevet under. En mer detaljert veiledning til APA 7th tilpasset fotnoter, finnes her:
https://kildekompasset.no/referansestiler/apa-7th-tilpasset-fotnoter/

Bøker: etternavn, fornavn som forbokstav med punktum, årstall i parentes, punktum, boktittel i kursiv, punktum, utgiversted, kolon,forlag, eventuell URL eller DOI-nummer.

Eksempel: Eide, M. og Myrvang, C. (2018). *Alltid foran skjermen. Dagbladet og det digitale skiftet.* Oslo: Universitetsforlaget.

Kapitler i bøker: etternavn, fornavn som forbokstav med punktum, årstall i parentes, punktum, kapittelnavn, punktum, boktittel i kursiv, komma, sidespenn, punktum, utgiversted, kolon, forlag

Eksempel: Gripsrud, J. (2017). 1890-1940. Massenes tidsalder. I J. Gripsrud (red.), *Allmenningen. Historien om norsk offentlighet,* s. 228-301. Oslo: Universitetsforlaget.

Artikler: etternavn, fornavn, årstall i parentes, punktum, artikkeltittel, punktum, tidsskriftets navn i kursiv, årgang i kursiv, nummer i parentes, sidespenn, punktum, eventuell URL eller DOI-nummer. Hvis ikke tidsskriftet oppgir årgang, sløyfes det.

Eksempel: Rasmussen, T. (2019). Offentlig mening som politikkens omverden, 2000-2020. *Mediehistorisk Tidsskrift 16*(2), 32-64.

Mediereferanser: Mediereferanse i fotnotene, f. eks. avis: Avisnavn, dato, årstall, ev. sidetall

Eksempel på mediereferanse i fotnoter: Sandefjords Blad, 12. september 1983, s. 1

Samme mediereferanse i litteraturlisten: Avisnavn, år og dato i parentes, punktum, tittel, sidetall.

Eksempel: Sandefjords Blad (1983, 12. september). Vi stemmer Høyre i Sandefjord, s. 1

Merk at vår konvensjon når det gjelder aviser skiller seg marginalt fra APAs, siden vi mener det også er nødvendig å ha med avisdato i notene (APAs kortversjon er avisnavn, årstall, sidetall). For avisreferanser med forfatter, andre medietyper eller kildetyper som ikke er dekket her, refererer vi til veiledningen på https://kildekompasset.no/referansestiler/apa-7th-tilpasset-fotnoter/

Arkivreferanser:

Kildekompasset har ikke egen angivelse for arkivreferanser, men vi foreslår denne varianten:

Arkivreferanse i fotnotene: Arkivdokument, ev. dato og avsender, arkiv

Samme arkivreferanse i litteraturlisten: Arkivnavn. Arkivdokument, dato, avsender. Nærmere angivelse (boks, mappe, pakke etc.)

Eksempel: Samme arkivreferanse i litteraturlisten, eksempel: Statsarkivet, Norsk Journalistskole (SAO/NJ). Årsmelding for 1965-66, boks 0001.

Følgende legges ved manuskriptene, senest ved innlevering av siste versjon:

- et sammendrag på 50–150 ord, både på norsk (eventuelt dansk eller svensk) og engelsk. Det engelske sammendraget skal også ha tittel.
- tre–fem emneord, både på norsk (eventuelt dansk eller svensk) og engelsk
- et forfatterportrett
- en kort forfatterbyline (vanligvis: navn, arbeidstittel, arbeidssted og e-postadresse)
- en forfatteromtale (maks 400 tegn med mellomrom)
- bilder/illustrasjoner/faksimiler til teksten eller forslag til slike, samt forslag til bildetekster med all nødvendig informasjon om illustrasjonen. Forfatterne må selv innhente tillatelse til å gjengi illustrasjonene. Tidsskriftet har ikke anledning til å betale for bruk av bilder, og er avhengig av å finne illustrasjoner som kan brukes fritt.

Mediehistorisk Tidsskrift tar bare imot originalmanus. Vi forutsetter at manuskripter ikke er sendt til vurdering hos av andre tidsskrifter mens det er i en redaksjonell prosess i *Mediehistorisk Tidsskrift*, eller at det har vært publisert andre steder på andre språk. Som digitalt tidsskrift gjør vi oppmerksom på at vi rutinemessig er nødt til å screene bidrag for plagiat.

Det forutsettes at artikler som vurderes i *Mediehistorisk Tidsskrift,* følger de etablerte etiske retningslinjene for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi: https://www.forskningsetikk.no/retningslinjer/hum-sam/forskningsetiske-retningslinjer-for-samfunnsvitenskap-humaniora-juss-og-teologi/

For medforfatterskap gjelder *Vancouverreglene for praktiske og etiske retningslinjer for forfattere,* https://www.forskningsetikk.no/ressurser/fbib/lover-retningslinjer/vancouveranbefalingene/

*Mediehistorisk Tidsskrift*s forfattere beholder opphavsretten til sin tekst, men samtykker altså i at den publiseres under de betingelsene som ligger i lisensen Creative Commons CC BY-NC 4.0

Mediehistorisk Tidsskrift har ingen avgifter for redaksjonell vurdering eller publisering, eller leserbetaling.

Til fagfellene

Mediehistorisk Tidsskrift setter stor pris på det arbeidet som gjøres av eksterne fagfeller. Dette utføres som standard etter «double blindfold»-prinsippet, der forfatter og leser er anonymisert for hverandre. Vi har ikke noe standard-skjema for fagfellevurdering, men ber fagfellenes tilbakemelding munne ut i en av fire anbefalinger til redaksjonen:

- Artikkelen aksepteres som den er.
- Artikkelen aksepteres med nærmere angitte endringer.
- Artikkelen aksepteres ikke slik den nå foreligger, men kan vurderes på nytt dersom den blir vesentlig omarbeidet.
- Artikkelen aksepteres ikke.

Tidligere utgaver

Tidligere utgaver av Pressehistoriske skrifter/Pressehistorisk tidsskrift utgitt til og med 2014 koster mellom 75 og 150 kroner og kan bestilles hos Norsk Mediehistorisk Forening ved Ragnhild Holmen. Send nummeret på utgaven og antall sammen med bestillers navn og adresse til rh@mediebedriftene.no.

Årgang 1:

Nr. 1/2004
Arnhild Skre: «I dag må ingen sitte hjemme». Presse og partilojalitet 1957–1973.

Nr. 2/2004
Øystein Sande m. fl.: Agitasjon og opplysning

Nr. 3/2004
Else-Beth Roaldsø: Å skrive i motvind. Ruth Thomsen og Stavanger Aftenblad.
Hallvard Tjelmeland: Aviser som historisk kjelde

Årgang 2:

Nr. 4/2005
Norhild Joleik: Albert Joleik – bladstyrar i brytingstid

Nr. 5/2005
Div. forfattere: 1905 – Nu gjælder det at holde kjæft

Årgang 3:

Nr. 6/2006
Anne Hege Simonsen: De der ute– vi her hjemme. Utenlandsdekningen i tre norske aviser 1880–1940
Jo Bech-Karlsen: På sporet av en glemt stil. Litterær journalistikk på 1950-og 60-tallet

Nr. 7/2006
Tor Are Johansen: «Trangen til læsning stiger, selv oppe i Ultima Thule». Aviser, ekspansjon og teknologisk endring ca 1763–1880

Årgang 4:

Nr. 8/2007
Guri Hjeltnes (red): «Har de ikke journalister i Aftenbladet lenger når de sender et kvinnfolk?» Kjønnsperspektiv på pressehistorien

Nr. 9/2007
Tor Are Johansen: Hett bly og raske presser. Teknologisk endring i norsk avisproduksjon

Årgang 5:

Nr. 10/2008
Sidsel Meyer: Så brøt stormen løs. Debatten om beredskapslovene høsten 1950.
Bernt Ove Flekke: Eit historisk blikk på «Hele Norges sportsavis»

Årgang 6:

Nr. 11/2009
Henrik G. Bastiansen: Lojaliteten som brast. Partipressen i Norge fra senit til fall. 1945-2000

Nr. 12/2009
Sigurd Høst: Mye mer enn Akersgata. Norsk pressestruktur 1945 –2009. Navneendring til Pressehistorisk tidsskrift f.o.m. 11.6.2010

Årgang 7:

Nr. 13/2010
Div. forfattarar: Nordisk presse under andre verdskrigen

Nr. 14/2010
Ivar Andenæs: Halden Arbeiderblad – den siste partiavis
Arnhild Skre: «En kostbar og farlig tid». Vestvendingen i norsk presse 1947–1949

Årgang 8:

Nr. 15/2011
Leiar: 22/7 – eit pressehistorisk vendepunkt?
Birgitte Kjos Fonn: Da venstresiden ville lage DU-journalistikk
Henrik G. Bastiansen: Portrett av TV-kritikeren Sverre Evensen

Nr. 16/2011
Tor Are Johansen: Orkla Media 1983 –2006.
Et medieselskap i konserndannelsen og eier
– konsentrasjonens epoke

Årgang 9:
Nr. 17/2012
Maria Utheim: Engebret-bevegelsen
Peter Larsen: Bergens Tidendes første redaktør

Nr. 18/2012
Rune Ottosen: Pressemannen Johan Falkberget
Jo Bech-Karlsen: Referatets død og intervjuets seier

Årgang 10:
Nr 19/2013
Tor Are Johansen: Et produksjonssystem i støpeskjeen.
Teknologiutvikling i norske aviser 1940 –2010

Nr 20/2013
Elisabeth Eide og Else-Beth Roalsø: Kriminelle,
kulturelle, kapable kvinner
Birgitte Kjos Fonn: Ukebladene i 1913
Ragnhild Mølster: «Redaktrices». Kvinnelige
redaktører frem til 1913
Gerd von der Lippe: Nanna With – et tilbakeblikk på
sportsjournalistikk

Årgang 11:
Nr 21/2014
Hans Fredrik Dahl: Partipressen i Norge – fra
utvikling til avvikling
Henrik G. Bastiansen: Fra konflikt til konsensus?
Partipressens fall
Birgit Røe Mathisen: Fra partipresse til lokalisme,
lokal journalistikk

Nr 22/2014
Rune Ottosen: Pressen og ytringsfrihtens vilkår
ved og etter utbruddet av første verdenskrig
Anne Hege Simonsen: Den første ver-
denskrig i to norske aviser
Hans Christian Erlandsen: Rowland Ken-
ney, britisk påvirkningsagent
Nils E. Øy: Jubileumsutstillingen 1914

Årgang 12:
Nr 23/2015
Ruth Hemstad: Propagandakrigen
om Norge i europeisk presse
Odd Arvid Storsveen: Aviser som
politiske aktører på 1800-tallet
Marthe Hommerstad: Politisk debatt
mellom dannede elite og bøndene
Håkon Harket: 1814 og jødenes utestengelse fra Norge
Nils. A. Øy: Er slangene i § 100 borte etter 200 år

Nr 24/2015
Masoud Haidari: Når blir jeg norsk i medienes øyne?
Cora Alexa Døving: Historiens grep om samtiden
Harald Syse: Norsk presses dekning av antijødisk politikk
Margareth A. van Es: Bildet av «muslimske
kvinner» i Aftenposten

Årgang 13:
Nr 25/2016
Per Overrein og Roar Madsen: Om
avviklingen av partipressen
Henrik G. Bastiansen og Hans Fredrik
Dahl: Svar til Overrein og Madsen.
Gudleiv Forr: Dagbladets løsrivelse fra Venstre.
Rune Ottosen: Unntakstilstanden i
Trøndelag i oktober 1942
Kathrine Geard: Skjult kamp for
det frie ord under krigen

Nr. 26/ 2016:
Rolf Werenskjold: Norges første lydfilmavis
Birgitte Kjos Fonn: Journalisten Vilhelm Aubert
Rune Ottosen: Klimajournalistikk under
valget 2013 med historisk bakgrunn

Navneendring til Mediehistorisk Tidsskrift f.o.m. 1.9.2016.

Årgang 14:
Nr. 27/ 2017:
Østein Pedersen Dahlen: UDs hemmelige pressekontor
Rolf Werenskjold: Haakon Lie som filmskaper
Magne Lindholm: Norges første statlige PR-kampanje
Ole Bjørn Rongen: Bokseropprøret i Kina i 1900

Nr. 28/ 2017:
Åsmund Egge: Fra revolusjonsbegeistring til brobygging
Rune Ottosen: Revolusjonsfrykt og klassekamp
Birgitte Kjos Fonn: Revolusjon og folkelesning
Roy Krøvel: Garborg, Uppdal og revolusjonen
Kristian Steinnes: Sigurd Simensen, avismann og agitator
Gudleiv Forr: Karl Johanssen, liberaler blant kommunister

Årgang 15

Nr. 29/2018
Trygve Svensson: Ludvig Holbergs retorikk
Henrik G. Bastiansen: Berlinmurens fall i norske medier
Anders Gjesvik: Dekningen av homofile på 1950-tallet

Nr. 30/2018
Henrik G. Bastiansen: Fra analog til digital mediehistorie
Eivind Røssaak: Når nasjonens hukommelse digitaliseres: Kulturens ubevisste vender tilbake
Frode Weium: Inskripsjon og digitalisering Om fonografens tidlige historie
Nina Bratland: Fotoalbum: Digital praksis og prøvelse
Magne Lindholm: Hva skjer med arkivene når de blir digitalisert?
Henrik G. Bastiansen: Hvordan skal vi plassere internett i mediehistorien?
Hans Fredrik Dahl: Bok: Krigsdrama i eksil
Gudleiv Forr: Bok: Krigsdrama i eksil
Rune Ottosen: Bok: Gatekeeper med stor makt
Birgitte Kjos Fonn: Bok: Rikholdig Presshistorisk Årsbok

Fra desember 2018 er alle årgangene av Mediehistorisk Tidsskrift tilgjengelige på medietidsskrift.no

Årgang 16:

Nr. 31/2019
Turid Borgen: Kampen om kontroll En casestudie av prosjektet «Redaksjonell posisjonering 15» anno 2012
Paul Bjerke: Bond eller Smiley i nordisk spionjournalistikk?
Per Overrein/Roar Madsen: Om partipressens korporative system – et søkelys på seks høyrepresseaviser
Henrik G. Bastiansen: Hvordan skal vi plassere World Wide Web i mediehistorien?
Audgun Oltedal: Grave i gener

Nr. 32/2019
Gudmund Hernes: Det medievridde samfunn 2.0
Terje Rasmussen: Offentlig mening som politikkens omverden, 2000–2020
Rune Ottosen: Fra kald krig til «out of area»-strategi
Anne Krogstad: Den medievridde kultureliten
Paul Bjerke/Birgitte Kjos Fonn: Er journalistikken venstrevridd?
Cristine Myrvang: Stormens øye. Om forsøket på å stabilisere Dagbladets nyere historie

Årgang 17:

Nr. 33/2020
Siri Hempel Lindøe: Den norske TV-aksjonen i historisk perspektiv
Henrik G. Bastiansen: Mediehistorie 2.0 og behovet for en ny filologi
Roar Madsen/Per Overrein: «– Vi stemmer Høyre i Sandefjord». Høyreaviser i valgkamp
Morten Haave: Norsk arbeiderbevegelse og «pengejødene»

Årgang 18:

Nr. 34/2021
Henrik G. Bastiansen: Kan mediehistorien kaste nytt lys over miljø- og klimakrisen?
Lars Sandved Dalen: Forsiktige forskere, engasjerte journalister
Thale Elisabeth Sørlie: Det handler om mennesker – fotografiske klimaendringer i Arbeiderbladet mellom 1948 og 1997
Ingrid Fadnes: Mardøla-aksjonen(e). Et tilbakeblikk på en av norgeshistoriens viktigste miljøvernaksjoner
Marte Veimo og Andreas Ytterstad: Den sprikende kraften i «det grønne skiftet»
Marianne Takle: Hva innebærer det å ta hensyn til fremtidige generasjoner?
Eva Åsén Ekstrand: Sökande efter "Svenskhet" och "folket" i Smålänningens Jul under beredskapstiden (1939-1945)

Nr. 35/2021

Henrik G. Bastiansen: Brikker til en ny filologi
Veronica Årseth Ljosheim: På nett med historien: Å tallfeste Dagbladets journalistikk
Per Bonde Hansen og Gudrun Rudningen: «Desken var avisens hjerte som aldri lukket et øye»
Håkon Benjaminsen: Et løfta blikk. Karina Jensen og norsk fotojournalistikk i årene 1980–1999
Henrik G. Bastiansen: Fra Edward R. Murrow til Jahn
Otto Johansen: Kan vi bruke fortidens journalister som forbilder idag?
Birgitte Kjos Fonn: Gjennom ordet. To bemerkelsesverdige bokverk om ordets makt og avmakt.
Trond Iversen, Anton Eliassen og Øystein Hov: Norske forskeres varsling av klimaendringer før IPCC

Konseptet «offentlig fotografi» favner vidt, og kan brukes til å rette oppmerksomheten mot svært ulike aktører med innflytelse på politikk, kulturelle verdier og holdninger.

Artiklene i temadelen av dette nummeret springer ut av empirisk nybrottsarbeid utført i forskningsprosjektet «Norsk fotohistorie 9. april 1940 til 22. juli 2011». Etterkrigstiden representerer et kvantitativt og kvalitativt skifte når det gjelder fotografiets rolle/r i offentlige sammenhenger, og det er vesentlig å forstå og språkliggjøre hvordan fotografi griper inn i offentlig meningsdannelse og bidrar til felles kunnskap og forståelse.

Ved å gå tett på fotografiske produksjons- og distribusjonsprosesser viser artiklene fram fenomener og aktører som ofte passerer under radaren for både offentlighetsteoretisering og mediefaglig historieskriving.

Offentlige samtaler er ikke bare tuftet på ordskifte. Det er på høy tid at vi også diskuterer hvilket bildeskifte som foregår rundt oss.

Mediehistorisk Forening finnes på *facebook.com/mediehistorisk*

Mediehistorisk Forening finnes på twitter på *@Mediehistorisk*

ISSN 2464-4277

Norsk Mediehistorisk Forening

www.medietidsskrift.no