

Nasjonal reproduksjon og fornying — kongelige snapshot

Trond BJORLI

Norsk Folkemuseum

trond.bjorli@norskfolkemuseum.no

Abstract

Photographic imagery became modernized during the first decade of the 20th Century. In Norway this coincided with the nation's break with the Union between Sweden and Norway. This conjunction of events highly fused both the photographic renewal and the modernization of the national discourse. Overnight this found its most important visual expressions in modernized photographic imagery. The article uses some of Jacques Rancière's ideas presented in *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (english version 2004) to discuss how the Norwegian photographer Anders Beer Wilse's (1865–1949) photographic imagery can be seen to open new fields for identity politics in Norway during the early 20th Century. In this, the article concentrates its analysis on four royal photographs that led to four richly illustrated books about the Norwegian nation during the years 1905 to 1908.

Keywords:

- *Anders Beer Wilse (1865–1949)*
- *Photographic modernization*
- *National identity*

Fotografiet inntar den norske samfunns scenen for alvor fra omkring 1905, i den betydning at fotografiske bilder nå begynner å ta del i de store samfunnsdiskursene. Et viktig grunnlag for at fotografiet overhodet kunne inngå i slike nye diskurser, er introduksjonen av rasterklisjéen på slutten av 1800-tallet, som gjorde det enkelt å reprodusere fotografiet på trykk, alene eller sammen med tekst og andre illustrasjoner. Men i seg selv var denne muligheten ikke nok. Man måtte også utvikle og lage nye typer av fotografiske bilder, og i praksis bryte med en eldre bildemodell eller opp-

fatning av fotografiet som oppskattet særlig fotografiets direkte og konkrete representasjon av det avbildede. Fotografen Anders Beer Wilses innsats for å skape et fortellende fotografi ble i dette viktig. En nærmere bestemmelse av dette gjennomslaget for en ny norsk fotografisk illustrasjonskunst er ett av funnene i min avhandling om fotografen Anders Beer Wilses gjennombrudd i norsk offentlighet med sine fotografiske illustrasjoner (BJORLI 2014).

Denne nye fotografiske estetiseringen av deler av samfunnsdebatten sammenfaller

med selvstendigjøringen fra Sverige, og det fotografiske bidraget er en ganske kraftfull modernisering av den nasjonalromantikken som så langt hadde dominert den visuelle nasjonale retorikken. Nå slippes andre grupper til, andre temaer og nåtid og fremtid blir like viktig å synliggjøre som en hensvinnende fortid. Norge ble på denne måten synlig moderne med den fotografiske re-designen av den nasjonale ikonografien.

Den franske filosofen Jacques Rancière er kjent for å insistere på at kunsten kan bidra til å synliggjøre nye områder av vår livsverden for politisk behandling. «Termen estetikk refererer til et spesifikt regime for identifisering av og tenkning om kunst, til en forbindelse mellom måter å gjøre ting på og mulige måter å tenke deres relasjoner som innebærer en bestemt idé om tankens effektivitet», skriver Rancière i forordet til *Sanselighetens politikk* (Rancière 2012:8). Politikk handler om å fordele, omdanne, rekonfigurere våre sansinger i et fellesskap. Og hva som kan sanses er igjen med på å bestemme hvordan man lytter, snakker og handler i dette fellesskapet, kommenterer Anne Beate Maurseth i etterordet til samme bok. Det sanselige er i kontinuerlig virksomhet i det politiske, fordi det dypest sett handler om hvordan vi sanser og oppfatter verden. Politikk er altså grunnleggende estetisk, og kunst er for Rancière grunnleggende politisk fordi den potensielt innebærer en ny fordeling og inndeling av det sanselige.

Jeg har ikke brukt Rancières teoretiske refleksjoner over estetikk og politikk i min avhandling, men skal bruke ham her i en drøfting av et kapittel i min avhandling der jeg sammenfatter dette fotografiske gjennombrudd i bildeutviklingen i en serie på fire påkostede bildebøker som Landslaget for reiseliv utgav i samarbeid med Alb. Cammermeyers forlag i årene 1905–1908.

Fotografisk modernisering ca. 1900

Når vi snakker om fotografisk modernisering rundt 1900, handler det i alle fall for de teknisk orienterte fotohistorikerne om det moderne fotografiets fødsel — det er nå fotografiet skapes slik vi stort sett kjenner det gjennom 1900-tallet og fram til digital bildeproduksjon overtar. En serie oppfinnelser og forbedringer på slutten av 1800-tallet endret betingelsene for fotografisk bildeproduksjon, og på dette nye teknologiske grunnlaget «moderniseres» fotografiet på ulike måter rundt og etter 1900. Denne moderniseringen omfatter mange nye bildepraksiser og fotografiske spesialiseringer, så som amatørfotografi, pressefotografi, ulike vitenskapelige anvendelser av fotografi og så videre. Faktisk skjer det så mye med fotografiet, at betegnelsen «Die Explosion der Bilderwelt» (som det heter i en utstillingskatalog fra Albertina-museet i Wien) ikke er noen overdrivelse (Faber 2011). Fotografiet synes rundt århundreskiftet 1900 å sentrifugere ut i stadig nye «rom» – sosiale, kunstneriske, vitenskapelige og politiske. Fotografiet blir eller gjør seg samfunnsrelevant på en rekke nye områder, også områder som før var dominert av eldre bildeteknikker (jf. den illustrerte presse) eller tar i bruk helt nye medier som filmen.

Internasjonale fotografihistoriske oversikter speiler i varierende grad denne «bildeeksplosjonen». 1800-tallets fortellinger om fotografiet fremstår ofte som noe som kan oppleves som å inngå i en stor fortelling om «fotografiet», mens den samme historien rundt 1900 har en tendens til å oppløse seg i en rekke delhistorier med langt mindre kontakt med hverandre og en idé om fotografiet. Mens disse begivenhetene i sum og over tid skal skape moderne fotografi slik det er kjent gjennom nesten hele 1900-tallet, er det følgelig vanskelig å lage en konsistent historie om

denne fotografiske moderniseringen på begynnelsen av 1900-tallet. Den snarere bare «skjer» (eller snarere skjer alt for mye på en gang), og er noe som kan registreres på ulike steder i nye motivtyper, nye formuttrykk, nye bildepraksiser og nye spesialiseringer.

I min avhandling for ph.d-graden tok jeg for meg fotografen Anders Beer Wilse gjennombrudd i Norge. Utgangspunktet for arbeidet var en interesse for å undersøke fotografisk utvikling hos Wilse, som ut fra visse ståsted («moderne norsk fotografi på 1900-tallet») kan sees som en av norsk fotografis «grunnleggere». Denne rekken av «founding fathers» starter med bergensfotografene Marcus Selmer og Knud Knudsen og fortsetter med den svenske prospektfotografen Axel Lindahl. Wilse representerer i denne rekken overgangen fra et estetisk sett tilsynelatende fjernt 1800-talls fotografi til et moderne og gjenkjennelig 1900-talls fotografi. Hva skjer i denne overgangen?

Noen av svarene på dette er nokså opplagte, andre ikke, som man kan se i avhandlingen. En av overraskelsene for meg var at dette som i utgangspunktet er en allmenn utvikling – det skjer over hele den industrialiserte verden og omtrent samtidig – har så vidt distinkte lokale trekk. For eksempel ser Norge ut til å utgjøre et interessant unntak fra denne bildehistoriske eksplosjonen og det påfølgende kaos, som beskrevet ovenfor, i den forstand at det viste seg nokså lett å konstruere et eget norsk utviklingsnarrativ rundt Wilse. Dette har noe å gjøre med at Wilse som en profesjonell og kunstnerisk fotograf med basis i eget amatørfotografi favner svært bredt, og ikke minst også med hans klare dominans (når han først slår igjennom) på et lite kulturområde. Dette lokale utviklingsnarrativet skiller seg også ut ved at nye motivtyper og motivløsninger ofte synes særlig norske. I seg selv er neppe det så merkelig. Men både fotografiske

tradisjoner og sammenfallet med de sterke nasjonale følelsene etter selvstendigjøringen i 1905 gjør dette spesielt merkbart om man sammenligner med andre land, for eksempel Sverige og Danmark. Wilses gjennombrudd er samtidig et gjennombrudd for en ny type fotografiske bilder på det norske illustrasjonsmarkedet, hvilket ytterligere bidrar til å befeste et personlig gjennombrudd i en kontekst av samfunnsforvandling. Alt dette bidrar til at man gjennom Wilses produksjon kan drøfte en mer allmenn norsk fotografisk modernisering. Det gjør dette materialet interessant også for å drøfte fotografiets bidrag i estetiseringen av samfunnsdebatten, gjennom å innstifte nye former for fiksjoner, nye fortellinger om det nasjonale.

Hva og hvor er fotografiet?

I utgangspunktet var det naturligvis ingen opplagt sti eller utviklingslinje gjennom Wilses fotografier heller. Arkivet etter ham er enormt og fordelt på flere institusjoner. Ved Wilses død i 1949 skal antall negativer ha nærmet seg 200 000. Norsk Folkemuseum har den såkalte hovedserien av negativer. Inkludert andre serier utgjør dette ca. 117 000 negativer. Nesten alt var digitalisert og dermed raskt å bla igjennom på skjerm, men det er naturligvis lett å «stirre seg blind» på 100 000 bilder. I tillegg kommer 370 salgsalbum med omtrent 30 000 monterte originalpositiver, pluss enda noen titusener originalpositiver umontert eller på kartong. Norsk Folkemuseum har også Wilses negativprotokoller, som i mitt arbeid ble en viktig kilde til Wilses bilde-tenkning.

Det forløsende grepet i mitt angrep på dette store arkivet ble spørsmålet: Hvor er Wilses bildeprodukter? Etter Wilses for-gjengere i turistfotofaget, som Knudsen og Lindahl, hadde man bevart titusener av

deres bildeprodukter, rett og slett fordi de solgte sine motiver som originalpositiver. Gjennom mesteparten av 1800-tallet manglet man gode løsninger for å reproducere fotografier på trykk. Rasterklisjéen kom i mer allmenn bruk i Norge i løpet av 1890-årene, og omkring 1900 skal fotografier reproduisert i trykk (særlig postkort) ha utkonkurrert de fotografiske turistprospektene. Fotografiets nye fremtid som massemedium reproduert på trykk var også det som skulle skape Wilses mulighet. I arkivet etter Wilse hadde man på Norsk Folkemuseum svært mange originalpositiver, men disse var i utgangspunktet presentasjonskopier for utvalg av motiver til illustrasjoner på trykk eller som innrammede forstørrelser på vegg.

Jeg begynte å lete etter Wilses bildeprodukter på trykk. Dette ledet meg igjen inn på en liten kartlegging av introduksjonen av og utviklingen av fotografiske illustrasjoner på trykk i de årene da Wilse startet sin karriere i Kristiania. Gjennom å følge Wilse og andres fotografers bilder på trykk ble det mye lettere å se en utvikling, skille ut nye motivtyper og skjønne hvor radikale enkelte av de estetiske valgene var. Det var også mulig å se hvor djupt forankret flere av de i dag (og for meg) uforståelige bildevalgene var, gjennom hyppigheten av reproduksjon. Dessuten ble det mulig å fastsette nærmest tid og sted for Wilses gjennombrudd – og se i hvilken grad dette også kunne drøftes som gjennombruddet for en modernisert norsk fotografisk illustrasjonskunst. Det ble også mulig å gi en form for målestokk på Wilses klare dominans som motivleverandør til ulike typer norgeshefter og -bøker, en innflytelse som strekker seg gjennom hele første halvdel av århundret. Resultatet av disse undersøkelsene ble et empirisk grunnlag og et sentralt kapittel, som flere av avhandlingens øvrige diskusjoner knytter an til.

I dette materialet inngikk også de fire praktfullt illustrerte norgesbøker som Foreningen for Norsk Reiseliv utga. Den første boken fra Reiselivsforeningen (som den ble kalt) inneholder nesten ingen fotografier av Wilse. Den neste i 1906, og de følgende utgivelsene i 1907 og 1908, er derimot fylt av Wilses fotografier. Illustreringen i disse fire utgivelsene kan leses som en nokså nøyaktig indikator for Wilses gjennombrudd med en ny fotografisk illustrasjonskunst.

Et eksperiment med bildeboka

Reiselivsforeningens påkostede bøker kom både på norsk, engelsk og tysk. Hver utgave har en løpende tekst, men visuelt dominerer den rike illustreringen. Vekten på illustreringen gjenspeiles i den dobbelte krediteringen av «Cand.mag. *Roar Tank* (Teksten) og Direktør *H. Malling* (Illustrationerne)» (Tank 1905). Malling var direktør for Landslaget for Reiseliv. I tillegg krediteres professor Yngvar Nielsen, norsk reiselivs «grand old man» (og Tanks far), for «Tilsyn» med verkets gjennomføring.

Alle de fire bøkene fra Reiselivsforeningen handler om Norge, som de temamessig nærmest sirkler inn ved at første utgivelse handler om turistlandet Norge, neste utgave om vinterlandet, den tredje om Norges kyst, og den siste om det norske folk. Alle de fire utgivelsene er i et stort stående folioformat, ca. 27 x 35 cm. Det stående folioformatet gir stort spillerom for kombinasjon av illustrasjoner med tekst, og gir også de åtte–ni helsides illustrasjonene utført i eget kunsttrykk en særlig tyngde. Alle fire utgivelsene er særdeles praktfulle bildebøker.

Annonsedelen utgjør i sin fylde inntil andre halvpart av boken. Bildene i annonsedelen inngår i bildelisten foran i boken uten differensiering i forhold til illustrasjoner brukt i teksten. Bildelisten er en ren tittel-

liste, og angir ikke teknikk, det vil si om det er maleri, tegning eller fotografi, og heller ikke opphavsperson. Bokens kunstnere er imidlertid alltid kreditert under bildene, mens dette er sjelden for fotografene i den første utgivelsen. Utgivelsene 1906 til 1908 er gjort på samme måte, men her er fotografene oftere kreditert for sine bilder.

Vekten på illustreringen er ytterligere synliggjort i innholdsfortegnelsen, som har avdelinger som: «Tekst», «Bilag i kunstryk», «Bilag til Pragtudgaven» samt «Illustrasjoner i Teksten».¹ Sammen med bokenes sidestilling av tekst- og bilderedaktør, er dette med på å understreke verkets vekt på illustrasjonenes rolle i formidlingen, og kan også sees som å indikere en eksperimentell eller refleksiv holdning til «bildeboken» som et nytt fotografisk medium. De som har laget bøkene – kanskje i første rekke Reiselivsforeningens direktør Mallings som bilderedaktør – er seg bevisst at de eksperimenterer med et nytt bildebokformat i det norske markedet.

1905: Norge – *Midnatssolens Land*

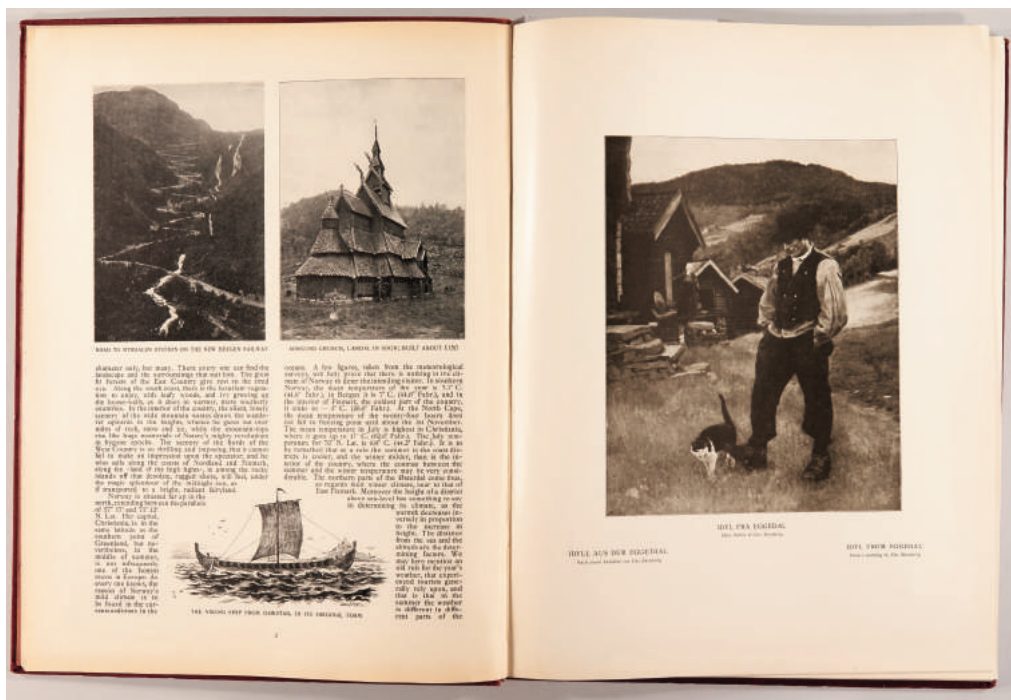
Den første av disse utgivelsene, *Norge: Midnatssolens Land* (1905), fremstår med sin kombinasjon av til dels svært kjente og skattede malerier og fotografiske landskapsbilder som den kanskje flotteste tekst-bildeboken til da laget om Norge. Boken er en landskapsbeskrivelse fra sør til nord, en beskrivelse og hyllest av de ulike norske landskapenes særegenheter og attraksjoner. Den innledes med en kort artikkel om turistlandet Norge. Deretter følger en presentasjon av de ulike landskaper, som Setesdal, Telemark, Stavanger, Ryfylke og Hardanger osv., til bokens tekstdel avsluttes med et kapittel om «The Beauty of Norway, Norway as a Land for Sport».² Illustrasjonene følger kapitteinndelingen. De ca. 100 illustrasjonene fordeler seg på



Reiselivsforeningen utga fire praktverk om Norge i årene 1905 til 1908. Tradisjonen tro innledes hver utgivelse med et portrett av kongen som landets beskytter. Boken i 1905 er produsert for selvstendigjøringen, og innledes med et portrett av en myndig kong Oscar II. Fra boken Norge: Midnatssolens Land (1905).

malte/tegnede bilder og fotografier, alt reproduert i svart/hvitt med unntak av et maleri gjengitt i farger. Motivene er by- og landsbeskrivelser, folkelivsbilder og noen bilder av kommunikasjoner som veier, karjol og båt. Illustrasjonene vektlegger en (oftest fotografisk) landskapsbeskrivelse som utgjør en bakgrunn for malte og tegnede folkelivsmotiver. De siste er fremhevet i størrelse og plassering i tekst samt at de utgjør hoveddelen av bokens helsides illustrasjoner. Av de åtte helsides kunstbilagene er fem etter malerier, og to reproduert fra fotografier. Det ene helsides fotografiet er et portrett av kong Oscar II i gallauniform, av fotograffirmaet «Hoffotograf L. Szacinski» i Kristiania.³ Det andre fotografiske kunstbilaget er et utbrettbart fotografi fra Lyngensfjord. Her er det panoramabildets perspektiv som er attraksjonen, og slike utbrettillustrasjoner kommer i flere norgesutgivelser de neste årene. Det siste kunstbilaget er et utbrettbart norgeskart.

Oppslag i
 Reiselivsforeningens
 utgivelse i 1905: Norge:
 Midnatssolens Land.
 Maleri og tegning karakteri-
 serer folkesjelen mens fotogra-
 fiene utgjør den beskrivende
 bakgrunn av fakta. Kong
 Oscar IIs folk er i stor grad
 karakterisert gjennom male-
 rikunstens skildring av en
 innfødt bondebefolkning.
 Skredsvigs maleri *Idyl fra
 Eggedal* kan slik tolkes som
 en noe misfornøyd og trassig
 bondegutt med rotter i
 vikingens selvstendighets-
 trang.



De malte og tegnede folkelivsbildene har alle motiver fra bonde- og fiskerbefolkningen, som altså representerer «folket». Den nasjonalromantiske hyllest av bonden får dobbel historisk tyngde ved at noen av disse illustrasjonene, som Adolph Tidemands *De ensomme gamle* (malt i 1849), er drøyt 50 år gamle. Andre bilder, som Erik Werenskiolds maleri av Telemarksjenter i bunad ved skigarden (1883) og Christian Skredsvigs *Idyl fra Eggedal* (1888) med den unge bonden som synes å gi katten et tupp med foten, er mer moderne i formspråket. Den norske folkesjelen er i sum karakterisert gjennom slike malerier. Andre eksempler er Olav Rustis følsomt tegnede potretter av barn og gamle og Gustav Wentzels maleri av familien i bondestuen. Bokens siste eksempel på dette er Christian Skredsvigs stemningsfulle maleri av den unge kvinne, skuende ut over åsene mens hun lokker på kuene. Dette bildet innleder kapitlet om Norges skjønnhet.

Fotografiene er i flertall, men spiller en mer beskjeden rolle. Bokens fotografier er

viet topografiske beskrivelser, oversikter over byer og landskap og bygninger i form av eksteriør- og interiøropptak. Disse landskapskildringene er i hovedsak basert på Knud Knudsens, Axel Lindahls og andre fotografers by- og landskapsprospekter fra sent 1800-tall. Disse er reproduisert ofte kraftig forminsket og i et stort antall, motivene er som regel folketomme og er ofte knyttet til samferdsel som motiv (veien eller elven med karjolen og skysskaren). Motivutvalget har følgelig ofte et litt alderdommelig preg av å høre til minnene til den (ofte) utenlandske turistene. Fotografiene utgjør bakgrunn for genremaleriets fremstillinger av det norske folk. Denne befolkningen er først og fremst bønder, bybefolkningen er ikke synlig, selv om byprospektene er flere. Unntakene er to. I et oppslag om Norges sportsliv kommer en mer urban og moderne befolkning så vidt til syne i hoppbakken og som tindebestigere. I et oppslag om Finnmark finner vi fotografier av samer i arbeid. Årsaken kan være at en ikke har bilder av samer i andre teknikker,

men kan også oppfattes rasistisk, ettersom den norske bondebefolkningen er best representert, fortolket og idealisert ved malerkunstens hjelpemidler. Et «stemningsfotografi» av midnattssol fra Sør-Varanger, tatt av amatør-fotografen Ellisif Wessel, skiller seg ut med sitt subjektive perspektiv og vekt på opplevelsen og er et varsel om en ny type fotografiske bilder.

Utgivelsen kan sees som et eksempel på bruken av fotografiske illustrasjoner i norsk bokproduksjon frem til 1906. Sammenfattet spiller fotografiene en stor rolle i bokens beskrivelse av natur, kultur- og bylandskap, men dette landskapet står samtidig som en form for bakgrunn som de kunstneriske fortolkningene og fremstillingene av folket utspiller seg på eller mot. Fotografiene er fakta, som kunsten spinner sine mytiske fortellinger rundt.

En visuell demonstrasjon av motstand

Samtiden har nok oppfattet denne visualiseringen av «Norge» som en frisk og oppdatert beskrivelse av nasjonen. De malte bildene er frisket opp med en løpende bakgrunn av fotografier. En samling av så mange landskapsfotografier som beskriver Norge fra sør til nord, må ha vært interessant i seg selv. Ikke minst bidrar malerkunstens nyromantiske og stemningsfulle fortolkninger av bondebefolkning og landskap til en friskere fremstilling, slik man var vant til siden 1880-årenes gjennomslag for realismen i malerkunsten. Den er jo også slående «fotografisk» selv i maleriene, som når Skredsvig i sitt maleri fanger akkurat den lille bevegelsen, når mannen nesten løfter katten med støvelen. Bokens store format, relativt store bildereproduksjoner (inntil helsider), utbrettbilder og et luftig design er med på å gjøre dette til en bildebok man vel knapt hadde sett maken til før.

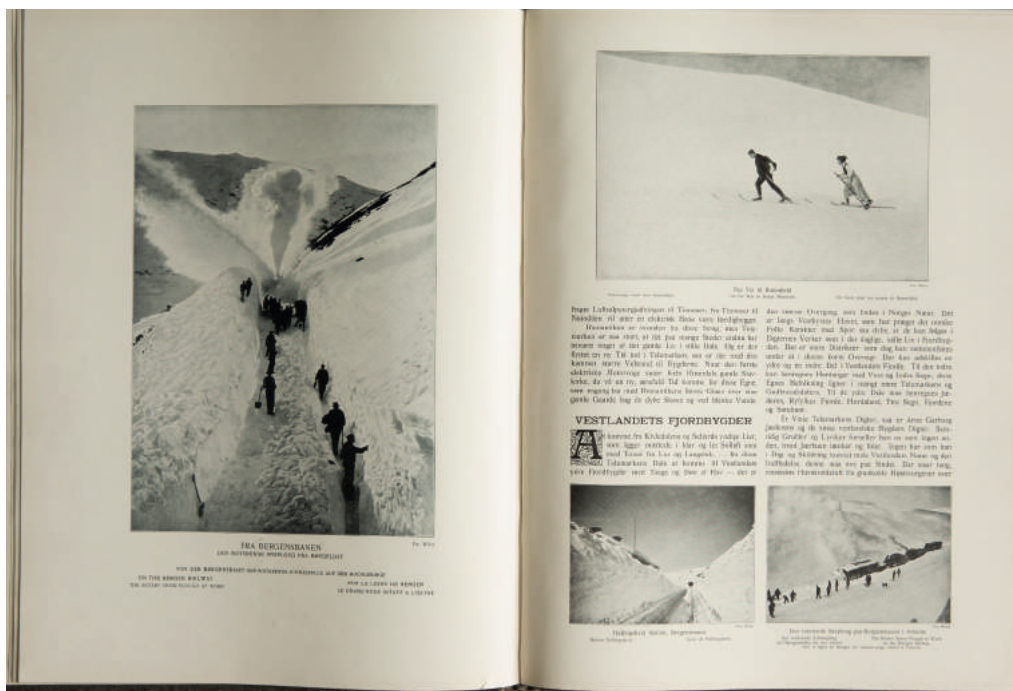
Denne løsningen blir likevel ikke stående lenge. Nasjonale stereotypier så vel som de fleste malte og tegnede illustrasjoner er nesten fraværende i de neste utgivelsene fra Reiselivsforeningens Malling og Tank. I stedet introduseres en ny fotografisk illustrasjonskunst som dominerer både i kunstbilag og i tekstens illustrasjoner. Den tilsynelatende letthet som dette skjer med, forbløffer. Dette sammenfaller med selvstendigjøringen i 1905 og presenterer et ganske kraftig modernisert nasjonalt selvbilde. Derfor skal Reiselivsforeningens 1905-utgivelse med sitt nasjonalromantiske fokus på bonden som folkets representant og landets historiske arv kanskje ikke sees løst fra sin kontekst, produsert som den er i månedene før unionsoppløsningen. Det er trolig ikke tilfeldig at den eneste fargereproduksjonen i 1905-utgivelsen er et maleri av Akershus festning, ei heller at et maleri av seterjenta og hennes geiter er plassert som en første illustrasjon foran portrettet av kong Oscar II. I et slikt perspektiv bidrar kanskje også turistprospektene på samme måte som eksteriør- og interiørprospektene av Nidaros domkirke til å legitimere det særskilt norske ved dette landskapet. Dette er i hvert fall spørsmål som melder seg, når man ser med hvilken letthet en helt annen fremstilling av nasjonal identitet blir presentert i 1906-utgivelsen fra Tank og Malling. Da er også status for Norge en annen.

Dette kan tolkes dithen at Kong Oscar II regjerte over en gjenstridig bondebefolkning (eller en nasjonal elite som skjøyde denne foran seg). 1905-utgavens nasjonale selvbilde, med vekt på arv og historie, symbolisert ved bonden som motstand og markering, var karakteristisk for tiden frem til unionsoppløsningen. Den samme eliten presenterte for Kong Haakon i 1906-utgaven (og de to påfølgende) et langt mer sammensatt og fremtidsrettet «folk». Boken presenterer dessuten et nasjonalt selvbilde

Oppslag fra Vinter i Norge: Midnatssolens Land utgitt av Reiselivsforeningen i 1906. I alle fall tre av de fire motivene her er fra Wilses genrekatalog, med blant annet motivet Vaskning paa landet. Skylling i elven vinterdag fra mars 1903, Isskjæring i Drammensfjorden 1906 og kunstbilaget (en helside i finere trykk) En Løipe fra februar 1904.



Oppslag fra den fjerde utgivelsen til Reiselivsforeningen viser motivet fra Bergensbanen og en idretts-glad og aktiv befolkning. Fra boken Tværs gjennom Norge. Folkeliv i Midnatssolens Land (1908).



der den urbane elite i stor grad har tatt føringen. I en forstand så fremtrer dette i 1906-utgivelsen som ikke bare å handle om en ny konge, men også om et nytt *folk* – og en ny illustrasjonskunst.

En ny kunst og et nytt folk

Wilses fotografier var så godt som fraværende i Reiselivsforeningens 1905-utgivelse, drøftet ovenfor. Han er representert med ett fotografi i annonseavdelingen, men det er også alt. I neste utgivelse er Wilse svært tilstedeværende med hensyn til antall bilder, med en rekke landskap, men først og fremst med sine genrefotografier. Boken *Vinter i Norge: Midnattsolens Land* (1906) markerer med dette ikke gjennombruddet bare for Wilse, men også for en ny fotografisk illustrasjonskunst.⁴

Fem av de åtte kunstbilagene i 1905-utgivelsen var reproduksjoner etter maleri, mens ett var et kart. I 1906-utgivelsen er dette snudd på hodet. Her er kun ett kunstbilag etter en tegning, Wilhelm Peters populære *Kjælkefart i Fakkelskjar*, mens de øvrige sju er fotografier. Forholdet mellom fotografi og maleri inne i boken er på samme måte forskjøvet. De tegnede og malte folkelivsskildringene er skjøvet ut, erstattet av en ny type fotografiske illustrasjoner. Boken er fra første bilde fylt av folk i fotografiske genrebilder.

Disse veksler med landskapsbilder, men dette landskapet er befolket av skigåere, kjelkeakere, klesvask i vinterkald elv, påsketurister, skogsarbeidere, folk på julehandel, turgåere og en revejeger. Illustrasjonene viser et sammensatt folk, der den urbane befolkning dominerer gjennom sine fri-luftsaktiviteter i vinterlandet.

De nye illustrasjonene er i stor grad hentet fra Wilses genrefotografi i årene 1902–1906. Av de syv fotografiske kunstbilagene er fem laget av fotografen Wilse. Foruten *Kong Haakon og Dronning Maud*

paa Ski, er disse *En Løipe*, *Middagsrast* og *Kronprinsen*. Det siste, som fremstiller Olav med en snøball, er på samme tid en fremstilling av kronprinsen og et populært genremotiv med barn i lek med snøen. Av halvsides bilder kan nevnes for eksempel *A-a-vej!* (akemotiv) og *Rondane fra Tronffjeld*, samt bl.a. fugleneket og det etter hvert berømte motivet med to barn med julenek og juletre. Wilse, som har arbeidet i flere år med denne type fotografi, må ha følt det som en triumf.

Noen kunstneriske illustrasjoner er beholdt. En tegning av to bjørner, en av to hjorter og en tegning av harepus minner om at fotografering av ville dyr fortsatt var svært vanskelig. I tillegg er en tegning av en snøstorm på Strengensfjeld og et motiv fra vårsildfisket. Et maleri av Fredrik Collett med motiv fra Mesnaelvens utløp møter konkurranse på samme side av et tilsvarende motiv fra Wilse, kalt *Nysne*. Reproduksjonene av tegninger og maleri er imidlertid få, og boken gir som helhet inntrykk av å være på vei til å bli en ren fotografisk bok.

Denne utviklingen fortsetter. De malte og tegnede illustrasjonene forsvinner fullstendig i Reiselivsforeningens to siste utgivelser, med unntak av en malerireproduksjon lagt til praktutgavene. Bildeutvalget blir også delvis dristigere i 1907 og 1908. 1907-utgivelsen er kanskje den flotteste, med et godt utvalg eldre og nyere fotografier fra en rekke fotografer. Denne, *Midnattsolens Land. Langs Norges Kyst mod Eventyrlandet der Nord* (1907), er også den mest voluminøse utgivelsen med 140 illustrasjoner i tillegg til de åtte helsides bilagene i kunsttrykk. Den inneholder *ingen* tegnede eller malte illustrasjoner, med unntak av en reproduksjon i heliogravyr kalt *Vaaraften i Lofoten* (Th. Holmboe) som er bilag til «Pragtudgaven». Wilse er igjen dominerende synlig, med de tre første kunstbilagene, han har dessuten alle illus-



Første Skiløper paa Myrdal Station har Wilse kalt dette motivet, reproduisert som helsides kunstrykk i Reiselivsforeningens bok *Vinter i Norge: Midnatssolens Land* (1906). Barnet med posebuksen og nisselua ble kanskje assosiert med den lille nasjonen som hadde greid kraftstykket å bygge banen som overvant naturen (fjellet) og bandt nasjonen sammen. Wilses komposisjon med klokkeringing (avgang, begynnelse!), de kule solbrillene, og øyeblikkfotografiets «hook» i den lille skiløperens blick mot betrakteren er alt sammen med og gjør den litterære lesningen mulig og sannsynlig. Bergensbanen ble offisielt åpnet i 1909.

trasjoner på de første sidene, og er den enkeltfotografen som har bidratt med flest fotografier. Samlekrediteringen av de viktigste fotografileverandørene i innholds-

fortegnelsen i forrige utgave er nå forlatt. Wilse er kreditert under nesten alle sine fotografier (bortsett fra tittelsidefotografiet i tegnet ramme). Det samme er også en

lang rekke andre fotografer. I sin helhet presenterer utgivelsen en rik norsk fotografisk illustrasjonskunst, der både Wilse, Skøien, Knudsen, Lindahl, Valentine, Thorolv Hagen og en rekke andre bidrar med fotografier.⁵ Til forskjell fra 1905-utgivelsen er landskapsprospektene stort sett reproduisert i en størrelse og en layout som lar dem komme til sin rett. Flere av disse fotografiene representerer også en utnyttelse av lys og kontraster i komposisjonene som gjør at de lett kan assosieres med tidens nye stemningskunst, men uten at fotografene har tatt i bruk det billedmessige fotografis maleriske effekter.⁶

Den siste utgivelsen, *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i midnatssolens land* (1908), er også rent fotografisk bortsett fra det ene kunstbilaget til praktutgaven. Wilse har her fem av de åtte helsides fotografiske bilagene i kunsttrykk. De resterende er fordelt med ett fra Knudsen, et fra Lindahl og ett fra Solveig Lund. Wilse er den største bildeleverandøren til tekstillustrasjonene også her, men er mest synlig gjennom sin dominans på de helsides kunstbilagene, og den friskhet som noen av disse representerer. Flere av disse, som *Den første Skiløber paa Myrdals Station*, gjør inntrykk fortsatt i dag (se illustrasjon s. 14).

Et paradigmeskifte

Gjennom å sammenstille illustrasjonen i disse praktbøkene om Norge fra Reise- og turistforeningen får man altså et klart inntrykk av et skifte. En fremstilling av Norge og det norske folk og dets kultur gjennom reproduksjon av kjente malerier skiftes ut med en ny type fotografiske illustrasjoner. Dette er sannsynligvis ikke på grunn av økonomi. Det var naturligvis rimeligere å fremstille en rasterklisjé direkte fra et fotografi enn å ta kostnaden med å avfotografere et maleri. Men dette var neppe avgjørende. Salgstall

som 50 000 for Narvesens Norges-utgivelse i 1905 (Skedsmo 1993:56) kan trolig tas som tegn på at disse utgivelsene solgte godt. Gjenbruket av de svært populære motivene til «Fleskum»-malere som Skredsvig og Werenskiold kunne tyde på en mangel på motiver. Det stemmer imidlertid heller ikke. Genremaleriet (en term som kunsthistorien stort sett ikke bruker på maleriet etter ca. 1880) hørte til de mest populære motivene hos publikum. Går man til de ulike private og offentlige kunstsamlinger, ser man at bilderedaktør Malling hadde et meget stort tilfang av maleriske genremotiver å velge fra. Så økonomi i den ene eller andre betydningen hadde trolig mindre å si for skiftet. Da er tidspunktet for skiftet trolig mer av interesse. En begrunnelse for en forsinkelse er skissert ovenfor – å vise til vikingetid, høymiddelalder og stridbare bønder i 1905-utgivelsens illustrasjoner passet godt i oppkjøringen til unionsoppløsningen. I 1906 hadde man behov for å se fremover, til å se seg selv som en moderne nasjon.

Denne introduksjonen av en ny illustrasjonskunst, kan også sees som et eksempel på det Rancière kaller kunstens estetiske regime. Rancière opererer med en historisk deling av kunsten i tre estetiske regimer; det etiske, det representative og det estetiske. Med regimer mener Rancière de måter man oppfatter og snakker om kunsten på. Grovt forenklet tenker Rancière seg antikkens kunstoppfatning som et etisk regime, der Platons krav og samfunnsmessige underordning av kunsten representerer idealtypen. Det viktige spørsmålet er om det er en korrekt avbildning, om bildet er sant. Renessansen innleder det representasjonelle regime. Nå fremheves kunstens egenverdi, og kunstverk blir vurdert ut fra hvordan de følger kunstens egne regler for virkelighetsfremstilling. Med romantikkens insistering på individualisering og kunstens forrang innvarsles det estetiske regime. Dette er ifølge Rancière et egalitært

regime, karakterisert ved en opphevelse av genrehierarkier og en demokratisering i emner (Ranci re 2012).

Både fotografiet i sin alminnelighet (etter introduksjonen i 1839), og det spesielle gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst som skissert ovenfor, kan sees som omdreininger mot et slikt egalitært estetisk regime. De nye motivene i Wilses fotografiske illustrasjonskunst kan sees som eksempler på hvordan kunsten kan åpne og tydeliggjøre nye områder for politikken. I alle fall er det slående hvordan de nye fotografiske illustrasjonene – slik illustrasjonene fra 1906-utgivelsen og fremover viser – synliggjør nye områder for identitetspolitikk og slik bidrar til et nytt nasjonalt selvilde. Om vi sammenligner Skredsvigs *Idyl* fra Eggedal (se s. 10) med med *Første Skiløper p a Myrdal Station* (se se s. 14), f r vi et inntrykk av en brå modernisering av det nasjonale selvildet. Wilses bildets budskap – barn, vitalisme (friluftsliv og soldyrking), mekanisering (Bergensbanen), skil ping – lar seg knapt skille fra bildets form. Det kule, arrangerte snapshotet av barnet med ski og solbriller og stasjonsbetjenten bak som står klar til å signalisere avgang, summerer assosiasjonene på en måte som sier at dette er modernitet. Wilses behandling av motivet løfter dette til et potensielt ikonisk fotografi. At fotografiet er gjenoptrykt flere steder, er en indikasjon på at Wilses samtid la en slik betydning i bildet.

Wilses nye fotografiske illustrasjoner synliggjør altså nye områder for identitetspolitikk. Er fotografiet da bare en indikator på noe som allerede er skjedd, en inngang til å drøfte et interessant stykke mentalitetshistorie? Eller skal vi forstå det slik at fotografiet spiller en særskilt og mediespesifikk rolle i synliggjøringen og utformingen av nye områder for identitetspolitikk i kjølvannet av begivenheterne i 1905? At foto-

grafiet, eller mer presist de aktuelle fotografiske teknikker, i seg selv bidrar til de nye identitetsdiskursene?

Som vi har sett, skjer svært mye nå på en gang. Det er et skifte fra kunstneriske illustrasjoner (det malte og tegnede) til de fotografiske, og det løfter frem nye bildetyper og -løsninger for visualisering av nasjonal identitet. Det representerer også en ny fotografisk bildemodell.⁷ Noe av det mest overraskende er med hvilken letthet alt dette skjer – samtidig. Sammenfallet mellom unionsoppl sning og selvstendighet, gjennombruddet for en fotografisk illustrasjonskunst, og den visuelle redefineringen av det nasjonale selvildet, synes både plutselig og helt selvfølgelig. Min påstand er at det ikke bare har med tidspunkt eller strategiske hensyn å gjøre, men at fotografiet selv spiller en rolle i denne situasjonen. Jeg skal drøfte dette ved å se på bruken av b kenes innledende kongebilde i de fire utgivelsene.

Kongefotografen

Reiselivsforeningens 1905-utgivelse var kronet med hoffotografen Sczazinskis portrett av kong Oscar II i stiv halvfigur, i uniform og p hengt alle sine ordener. Kongen hadde riktignok iført seg en norsk uniform, men det formelle portrettet utstråler makt og arroganse. Kan hende var billedredakt r Malling derfor ikke direkte misfornøyd med en slik fremstilling nettopp i 1905. Sett med samtidens øyne kunne kongeportrettet, i alle fall for de mindre unionsvennlige, representere en ufølsom og militaristisk hevdelse av gammel svensk stormakt.

Konvensjonen med å innlede verket med et kongebilde følges opp i de neste praktutgavene til Tank og Malling. Det første som slår en n r en åpner *Vinter i Norge. Midnatssolens Land* (1906) er hvor forskjellig Norges nye konge er fremstilt i forhold til fotografiet av kong Oscar II året

før. Spissformulert kunne skiftet i en fotografisk bildemodell sies å være uttrykt i forskjellen mellom den fotografiske representasjonen av Oskar II og den tilsvarende av kong Haakon og dronning Maud i 1907.

Vinter i Norge: Midnatssolens Land åpner med et kunstbilag med Wilses fotografi av kongen og dronningen på ski. Det offisielle kongeportrett – som året før var hoffografen Scazinskis portrett av kong Oscar II i stiv halvfigur i uniform – er byttet ut med noe som likner et familiefotografi.

Også dette «familiefotografiet» er i våre øyne nokså stivt og oppstilt, men det viser kongen i en sportsdress, dronningen i langt skjørt og genser, med norsk granskog i bakgrunnen. Det er kongen med sin kone på skitur i norsk natur, i et fotografisk bilde der de kongelig opphøyde samtidig også kunne vært et Kristiania-par på skitur. Det er et bilde på norske likhetsidealer.

Det signaliserer også mer subtilt et nytt fortellende fotografi. Kontrasten mellom Scazinskis Oscar-portrett og Wilses fremstilling av kongefamilien på ski demonstrerer viktige trekk ved en konkret fotografisk bildemodell versus den nye type bildefortellinger som Wilses setter i stedet og som kan kalles en fotografisk fiksjonsrealisme. Det første kongeportrettet er en representasjon av makten, det er kongens offisielle portrett, det fotografiske bildet er nesten å likne med et gudebilde der fotografiet er kongens stedfortreder. Det andre fotografiet har ikke de samme trekk av representasjon og verdighet. Man ser ikke ut fra motivets detaljer at dette er en konge eller øvrighetsperson, snarere er det et fotografi som formidler en rekke *egenskaper* ved de to avbildede personene – som bildeteksten forteller er kongeparet. Kongen fremstår her som den fremste blant likemenn, som en «norsk» borgerkonge, som i fotografiets folkelighet fremtrer nesten som et gissel for sitt nye folk.



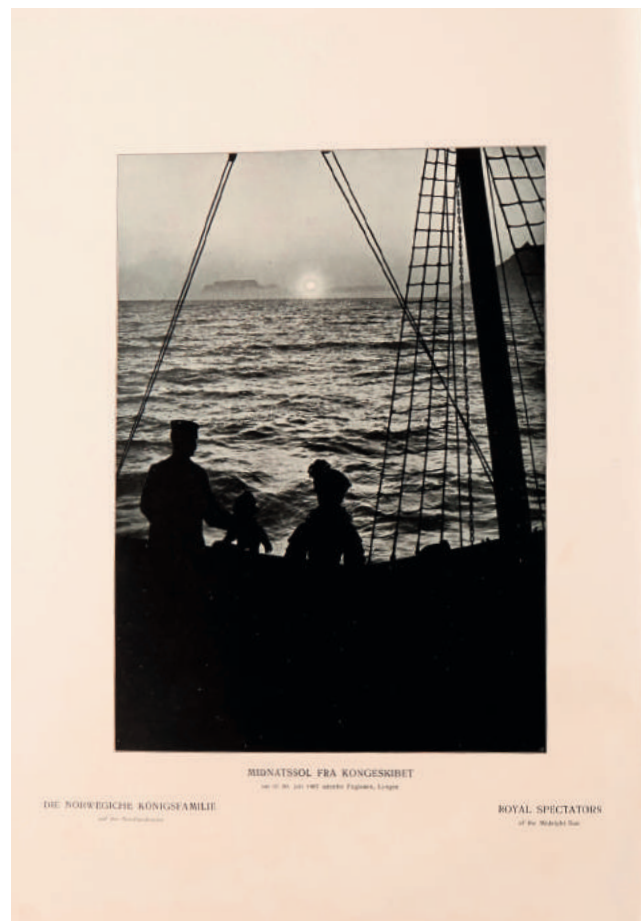
Flere har pekt på at Wilses bilder av den nye kongefamilien som en borgerlig familie med «norske» interesser som skigåing i sterk grad må ha bidratt til den nye danske kongen og hans britiske hustrus raske popularitet som norske statsoverhoder (Se for eksempel Erlandsen 2000: 243–244, og Holm-Johnsen 2005). En kan spekulere på hvem som tok initiativet til disse iscenesettelene som bidro til å forankre et bilde av den fremmede kongefamilien i opinionen

Wilses fotografi Kong Haakon og Dronning Maud paa Ski er kongebildet i 1906-utgivelsen fra Reiselivsforeningen: Vinter i Norge: Midnatssolens Land.

som naturlig norsk. Mest sannsynlig er dette resultatet av et samarbeid mellom Slottsforvaltningen og fotograf Wilse.⁸ Wilse anlegger som fotografisk «spindoktor» det samme blikk på kongefamilien som han har gjort med sin familie og folk han har møtt på sin vei. Resultatet blir et intimt fotografi, beslektet med familiealbumets snapshot, som innleder det som etter hvert skal bli en lang rekke slike reportasjer fra kongefamiliens private sfære i bildemagasinet. Wilses genreblikk bidro til å legge grunnlaget for et forhold mellom kongehus og folk som fortsatt synes å gjelde.⁹ Da var det kanskje bare passende at boken som introduserte den nye fotografiske illustrasjonskunsten, åpnet med en kongelig beskytter.

Oppløsningen av kongeverdigheten i norsk natur

Fra en opphøyet konge i gallauniform med alle sine ordener, til et familiebilde, stilistisk i slekt med amatørfotografiet, stående på et vinterjorde på ski, tålmodig ventende på at fotografen skal gjøre sitt. Man innbiller seg at avstanden knapt kunne vært større til det offisielle portrettet av kong Oscar II. Men det kan den. Året etter kommer den tredje utgivelsen fra Reiselivsforeningens Malling og Tank – *Midnatssolens land: Langs Norges kyst mot eventyrlandet der nord* (1907). Også denne boken introduseres med et bilde av kongefamilien som landets beskytter. Denne gangen presenteres et fotografisk kunstbilag som viser den nye kongefamilien stående ved rekken på båten mens de beundrer midnattssolen. Bildet er tydeligvis tatt om bord på *Olav Kyrre* på kongefamiliens reise til Nord-Norge sammen med Nansen i juli 1907, mer presist i Lyngenfjorden (se Bomann-Larsen 2008: 169–181). Fotograf er ikke oppgitt, men kan tolkes som Wilse, ettersom et beslektet



Midnatssol fra Kongeskibet er kongebildet i den tredje boken fra Reiselivsforeningen: Midnatssolens land: Langs Norges kyst mot eventyrlandet der nord (1907).

motiv med omtrent samme utsnitt (men uten kongeparet) bak i bokens annonseavdeling er kreditert Wilse. Bildet viser kongefamilien kun som silhuetter idet de betrakter midnattssolen, nesten som Espen Askeladd som skuer mot Soria Moria, men her fanget i et snapshot, et øyeblikksfotografi.

Fotografiet av kongefamilien mot midnattssolen er radikalt i sin fremstilling, særlig når gitt den symbolske plassering foran i boken som kongelig beskytter av

landet. Kongefamilien er sett bakfra, kun som silhuetter og ikke gjenkjenkelig uten bildeteksten eller bildets plassering. Når man vet hvem bildet viser, fremstår silhuetene som nesten karikert gjenkjennelige, hvilket ikke gjør bildet mindre overraskende. Hvis man tenkte seg at dette var et maleri av kongefamilien, ville bildet kanskje kunne sies å representere en form for ekspresjonistisk symbolisme. Bildet synes å oppløse den offisielle representasjonen av kongefamilien og integrerer dem som silhuetter i et fotografisk bilde der Norges fremste og mest distinkte naturopplevelse, midnattssolen, spiller hovedrollen.

Man stusser over den raske utviklingen av øyeblikkfotografiets innflytelse på kongeikonografien. Men direktør og billedredaktør Malling (eller hvem det nå er som skal krediteres for dette viktigste bildevalget i hver enkelt bok) greier faktisk å forbause igjen. I Tanks og Mallings fjerde bok er konvensjonen med å innlede med et kongebilde som landets og folkets beskytter rett og slett brutt. Eller radikalt fornyet. Kongen er byttet ut med den kronede naturen.

Det er litt pussig, ettersom temaet her (de tre første var turistlandet Norge, vinterlandet Norge, Norges kyst) nå er det norske folk. Og samtidig kanskje ikke så overraskende likevel. Fotografiet som er valgt, spiller på samme Soria Moria-liknende tema som bildet av kongefamilien som betrakter midnattssolen i forrige utgivelse. Kongefamilien er i dette bildet byttet ut med de to små skiløpere, nesten bare svarte prikker i et åpent vinterlandskap, på Norges «tak» ved Finse, på vandring mot Hardangerjøkelen. Disse to små skikkelsene kan sees som representanter for folket, eventuelt for både folk og konge, som i form av små og beskjedne skikkelser her nærmer seg den egentlige kongemakten i Norge. Det er Naturen, som i form av Hardangerjøkelen med sin retusjerte isbre, representerer den



HARDANGERJØKELEN

Fot. Wilse

DER HARDANGERGLETSCHER

ICE-PEAKS IN HARDANGER

GLACIER DU HARDANGER

kronede norske naturen. Dette siste bildet bidrar til å utdype vår forståelse av naturens betydning i bildet av kongefamilien som beundret midnattssolen, som i et slikt anakronistisk perspektiv (Wilses opptak er gjort samme år som utgivelsestidspunktet) fremstår som selve transformasjonsøyeblikket i serien, der kongefamilien smelter

Naturen i form av den kronede Hardangerjøkelen har tatt kongebildets plass i den fjerde utgivelsen til Reiselivsforeningen i 1908. Fra boken Tværs gjennom Norge. Folkeliv i Midnattsolens Land.

sammen med Norges uoffisielle kongemakt – Naturen.

De fire «kongebildene» i Tanks og Mallings utgivelser 1905–08 oppviser dermed en interessant, for ikke å si oppsiktsvekkende, utvikling. Det første var Scanzinskis offisielle portrett av kong Oscar II i uniform med sine ordener, et portrett karakterisert av avstand. Det neste (og første fra Wilse) viser det nye kongeparet som et Kristiania-par på ski, nærmest et uformelt øyeblikksfotografi. Og legger man Wilses tre bilder ved siden av hverandre, fremstår en merkelig forening av kongelighet og natur. Det første viser kongefamilien på ski i et vinterlandskap med norsk granskog. Det andre viser dem kun som silhuetter som betrakter midnattssolen. I det tredje bildet er kongefamilien forsvunnet. Fotografiet viser en annen moderne norsk variant av Soria Moria-motivet, der naturen er den ubestridte konge. Betraktet i rekkefølge kan de tre bildene leses som en fremstilling av hvordan kongefamilien gradvis smelter sammen med naturen, eller rett og slett har abdisert til fordel for naturen. Kongemakten er nå å finne i Wilses fremstilling av Hardangerjøkelen, der naturen selv bærer kongekronen i form av jøkelens is.

Historikeren Lisabet Risa har foreslått at det siste bildet kanskje skal sees i lys av avisdebatten omkring kroningen i Trondheim. Mange oppfattet seremonien i Nidarosdomen som mer pompøs enn nødvendig. Da kan dette siste bildet sees som en markering overfor kongehuset, og som en visuell påpeking av hvor skapet skal stå – eller hvor makten egentlig ligger.¹⁰ Det er et interessant forslag. Det gjør heller ikke bildets komplekse budskap mindre interessant, noe av det pirrende her er en ny type politisk diskurs i bildeform som man trolig ikke helt har sett maken til før.

Serien med kongeportretter er naturligvis ikke planlagt fra og med det første foto-

grafiet av kong Oscar, enn si fra Wilses første bilde av det nye kongeparet. Men redaksjonens valg av kongebilder er heller ikke tilfeldig, like lite som deres valg av motiver til kunstbilag og illustrering for øvrig. Utviklingen fremstår med en egen logikk. Wilses bildesekvens synes å demonstrere like tydelig som en bildeserie fra tidens planteskoler hvordan denne nye kongefamilien skal plantes og gis røtter i norsk natur. Og som praktbøker utgitt av Reiseforeningen på fire språk var dette utgivelser fra det etablerte Norge, noe nær en offisiell utgivelse. Illustreringen generelt og denne bildesekvensen spesielt synes derfor å gi et innblikk i tidens radikalitet, både i forhold til spørsmålet om kongefamilie, og ikke minst i forhold til norskdom, natur og hva som er mest nasjonalt.

I dette synes fotografiet å ha en forløsende og viktig rolle, trass i at det nokså brått er satt i en posisjon der det kan bety noe som visuelle utsagn og ikke bare som fakta. Valget av Wilses ulike «kongebilder» fremstår som eksempler på velvalgte fotografiske innspill i en diskurs om nasjonal identitet i forandring og modernisering etter 1905. Dette støttes av Wilses øvrige bilder i disse bøkene av kongefamiliens liv. Fotografiet fremtrer i denne samfunnsdiskursen som en ny maktfaktor; en ny «samfunnskunst» som formulerer seg i et nytt uttrykksregister om man sammenligner med maleri og tekst.

En ny fotografisk diskurs

Disse fire «kongebildene» tematiserer kongehus, norsk nasjonalisme og natur på en måte som gjør en moderne fotografisk teknikk – øyeblikksfotografiet – til den sentrale teknikken i en norsk fotografisk modernisering. I Reiseforeningens norgesutgivelser skjer denne overgangen, som vi så, plutselig. De nasjonale stereotypene så

vel som de malte og tegnede illustrasjonene som dominerte 1905-utgivelsen fra Reise-
livsforeningen forsvant i de neste utgi-
velsene. Det som skjer nå med det trykte
fotografi, er at bildesyntaks og bildebud-
skap kastes direkte inn i kjernen av en ny
og moderne diskurs om nasjonal identitet.
De nye fotografiske illustrasjonene tar opp
og visualiserer temaer som definerer hva
som er moderne og hva som er nasjonalt.
Gjennom illustreringen i Tanks og Mallings
tre siste utgivelser skjer en kraftig oppus-
sing av det nasjonale selvbildet. Fra å ha
hovedtyngden på historisk og naturlig
(bonde, landskap) forankring, blir nå noen
av de viktigste verdiene ved det nye nasjo-
nale selvbildet å være *moderne*. Rekkene av
kongebilder som vi nettopp har sett på,
indikerer dessuten at i et slikt modernisert
norsk selvbilde blir naturen enda mer
viktig. Men på nye måter.

Skiftet i bruk av fotografiske illustrasjo-
ner er altså reflektert i denne serien av konge-
lige fremstillinger som innleder hver bok, og
som kanskje til og med skal kunne leses som
dokumenter til et stykke politisk historie.
Disse kongelige frontispis-bildene gjennom-
går en utvikling, som man kan tolke som å gå
i en republikansk retning, eller som snarere
motsatt forankrer et norsk kongehus i norsk
natur, eller kanskje helst gjør begge deler i en
særegen form for norsk monarkisme. Utvik-
lingen i disse fire fotografiene kan med
Rancièr sies å synliggjøre «noe» i nye identi-
tetspolitikker – både for konge og folk og
den som ellers vil og kan lese disse bildene –
og dette «noe» er først og fremst ikke konkret,
selv om naturen er håndfast til stede.

Å være moderne synes å være på høyde
med øyeblikksfotografiet – slik vi ser det i
fotografiet av kongefamilien som nyter
midnattssolen. Å være moderne og norsk er å
gå opp i naturens underer – det være seg polar-
sirkelen, havet, midnattssolen, snøen, fjellet.
En kan spørre seg om det kun er øyeblikks-

fotografiet som i denne historiske situasjonen
og på en slik troverdig måte kan fremstille
foreningen av vitalistisk sansing, statsforfat-
ning og natur i ett bilde. En moderne norsk
nasjonalisme med naturen som demokratiets
garantist. Det lyder veldig norsk, og norsk
fotografi er, ja, kanskje mer norsk enn for
eksempel svensk fotografi er svensk.

Det perfekte øyeblikksfotografi ?

Man merker seg at denne bildefortellingen
er gjort *fotografisk*. Wilses to fotografier av
kongefamilien er bilder som det er vanske-
lig å tenke seg kunne vært malerier. Brud-
det med de maleriske konvensjoner synes i
denne sammenheng å være en nødvendighet
for å fremstille budskapet om en konge
for folket. Alle de tre bildene er varianter av
øyeblikksfotografiet, som var en av tidens
betegnelser på bilder skapt utenfor atelieret.
Fotografiet av kongefamilien som betrakter
midnattssolen er dessuten så radikalt i sin
fremstilling av kongefamilien – bakfra, kun
som silhuetter og ikke gjenkjennelig uten
bildeteksten – at det er utenkelig som et
kongemaleri. Motivet er som kongefrem-
stilling også nokså uoversettelig til tekst.
Man kan kanskje si at et nytt fotografisk
bildespråk her bringer inn elementer i en
nasjonal diskurs som – som utsagn betrak-
tet – ikke riktig kunne vært formulert på
noen annen måte. Ikke i tekst og ikke i
maleri. Den nye norske kongefamilien er
her ikke bare fanget i en ny og annen
geografi, men er også fanget i et nytt foto-
grafi. Dette er riktignok i våre øyne et litt
stivt familiebilde, men det fremstår som det
perfekte øyeblikksfotografi. Til og med i
våre øyne noe av et fotografisk «scoop»,
fordi kongefamilien er øyeblikkelig gjen-
kjennbar i denne konteksten, som et fron-
tispis-fotografi i en praktbok om Norge.

Denne transformasjonen av opphøyd
kongelighet til opphøyd natur blir ikke

mindre interessant når man oppdager at det viktigste fotografiet i denne forvandlingen, motivet der kongefamiliens silhuetter smelter sammen med midnattssolen, er en forfalskning, en montasje. Wilse var ikke med på denne reisen, heller ingen andre profesjonelle fotografer. Den flittige amatør-fotografen Maud tok en rekke fotografier selv, og Slottets album fra reisen er fylt med dronningens fotografier. Disse amatør-bildene er komplementert med en del innkjøpte fotografier, blant disse mange fra Wilses fotografering i Nord-Norge i 1905 og 1906. Dronningen har ifølge et par amatør-fotografier i albumet fotografert midnattssolen i Lyngenfjorden, i omtrent samme perspektiv og sted som Wilse tilsynelatende har fotografert kongeparet nytende solen, men det er ikke bilder i albumet av nøyaktig samme motiv eller bakgrunn.¹¹

Bildet av kongefamilien er altså en montasje, som vi må anta er gjort av Wilse. Den viktigste grunnen er at det er hans fotografi som utgjør selve midnattssolbakgrunnen i bildet. Dessuten var Wilse god på montasjer. Han er kjent for flere andre montasjer, blant annet det i samtiden så berømte *Rensdyr med Finsenuuten* (1910).¹² Wilse leverer dessuten mange av sine egne Nord-Norge-fotografier fra året før til supplering av Dronning Mauds egne amatør-opptak til hennes fotoalbum fra Nord-Norge reisen. Kongebildets bakgrunn med midnattssolen er hentet fra et av Wilses opptak i Lyngenfjorden året før.

Jeg kjenner ikke opprinnelsen til silhuettfotografiet av kongefamilien: kanskje er det et amatør-bilde med Dronningens eget kamera? Kanskje til og med tatt av Nansen som var kongefamiliens reisefølge? Dette blir imidlertid bare spekulasjoner. Selve silhuetten kan også være hentet fra et bilde tatt et annet sted enn Nord-Norge. Men det er mest sannsynlig Wilse som har sittet med saks og lim, klippet ut silhuetterne av konge-

familie, ræling og rigg, og limt dette resultatet ovenpå en kopi av sitt eget midnattssol-bilde. Hvis det har vært nødvendig, så har han gjort en positivretusj (malt og tegnet) for å kamuflere overganger, før han til slutt refotograferte den ferdige montasjen. Og – vips – det perfekte øyeblikksfotografi!

Vi vet ikke om Slottet godkjente montasjen. Bildet ligger i dag ikke i Dronningens album fra reisen og heller ikke i Slottets bildearkiv.¹³ Men Dronningens album fra Nord-Norge-reisen inneholder mange andre fotografier fra Wilse.

En fotografisk «fiksjonsrealisme»

Rancièrre estetiske regime beskrives ofte som et kunstregime karakterisert ved at kunsten subtilt forskyver virkelighetsbeskrivelser slik at tidligere usynlige grupper i samfunnet blir synlige (se for eksempel Bale 2009:54–55). Dette kan trolig også sees som at nye fritidsaktiviteter og en ny naturfølelse bearbeides som del av nye versjoner av identitetspolitikk, slik vi ser det i den nye fotografiske illustrasjonskunsten fra Wilse og andre fotografer etter 1905. Men hva er det fotografiske bidraget i denne synliggjøringen av nye områder for norsk identitetspolitikk?

I historien om disse fire kongebildene ligger et argument for at øyeblikksfotografiet, momentfotoet, er med på å endre eller innstifte en ny form for fiksjon, nye måter å gjøre illusjonen troverdig på. Dette er også måter å synliggjøre det «usynlige» på – de nye områdene for identitetspolitikk, knyttet til nye måter å se og erfare naturen på, som ikke er knyttet til den fysiske landskapsbeskrivelsen assosiert med 1800-tallets turistprospekt, men til noe annet, til et følelsenes og sinnets landskap(er). Da er det naturen – like mye som synet på kongemakten – som endrer seg i denne bildeserien.

I dette har fotografiet, og særskilt i visse

former, som kjent en egen kapasitet for å blande og utnytte fiksjon og dokumentasjon. Dette har å gjøre med fotografiets særtrekk som bildeform, det vil si å komponere bilder på grunnlag av en «virkelighet». I min avhandling om Wilse drøfter jeg teoretisk og gjennom eksempler hvordan Wilse eksperimenterer med å utforske og utnytte dette til å skape et moderne fortellende fotografi. Et utgangspunkt for Wilse er genremaleriets idealiserte og anonymiserte samtidsfortellinger. Dette skjemaet tilpasset han gjennom en eksperimentering med «øyeblikksfotografiets» muligheter til å finne og arrangerer scener utenfor atelieret.

Hvis vi spør oss hva som gjør denne ytringen, denne forestillingen om Norge, natur og kongelighet mulig, så er det enkle og kompliserte svaret «fotografi». På et enkelt plan er det øyeblikksfotografiet, slik det er fremstilt som et mobilt kamera i stand til å fange øyeblikk og gester. På en mer komplisert måte handler det om fotografiets potensial for forhandlinger med virkeligheten og med menneskets kapasitet for fantasi, som muliggjør og kan sette igjennom slike forestillinger på en troverdig «virkelig», og dermed usynlig måte.

Det øyeblikk der kongefamiliens silhuetter møter midnattssolen, representerer et hurtig lykketreff av et øyeblikksbilde – montasjen er det perfekte snapshot. Bildet representerer det umulige og ultimate øyeblikksfotografi: Ikke var fotografen til stede, ikke skjedde det vi ser i bildet. Men det både liknet, og det kan også godt hende at det likevel skjedde! Det perfekte øyeblikksfotografi som en kombinasjon av like doser fiksjon og dokumentasjon?

Szacinskis og Wilses ulike måter å fortelle fotografiske historier på møtes også i polarhistorien. Fotograffirmaet «Hoffotograf L. Szacinski» tok ikke bare portrettet av kong Oscar, men også de berømte fotografiene av Fridtjof Nansen på ski i polarutstyr

i studio i 1888 og 1890.¹⁴ Sammenlikner man Szacinskis studiobilder av polarhelten med bildene av Amundsen i skruisen i Bunnefjorden et par kilometer utenfor Kristiania i 1909, så representerer det første en distanse som er brutt ned i Wilses portrett av Amundsen 20 år senere. Det siste portrettet inviterer betrakteren til å «tro» på illusjonen, og det skulle i fortsettelsen bli brukt utallige ganger som et bilde på polarhelten på Sydpolen, på Nordpolen, i skruisen (Lund og Berg 2011:30–45). Mens man med Nansens skipportrett så å si har atelieret som en garantist for fremvisningen av klær og utstyr, så har man i Amundsen-bildet fiksjonen i iscenesettelsen som en garanti for illusjonen. Wilses iscenesettelser av polarhelten på Bunnefjordens is representerer som tilsynelatende tilfeldige øyeblikksbilder den nødvendige troverdigheten for å kunne passere som Amundsen i skruisen – på Grønland, på Nordpolen, på Sydpolen, til og med på bokomslag helt opp mot våre dager.

Kanskje noe av nøkkelen her er det fotografiske som et slags utsagn som muligens ikke riktig kan verbaliseres, ikke helt lar seg utvikle og utforske i klare tanker og klare meninger – men som er et nytt område for betydnings- og meningsdannelser som det nye fotografi åpner opp? Hvis denne bildeserien synliggjør en erfaring eller «oppdagelse» som har fotografiet – øyeblikksfotografiet – som sin betingelse, som rett og slett ikke er mulig å fremstille før introduksjonen av fotografiet, så er dette et eksempel på fotografiets betydning for utviklingen av sosial betydnings- og meningsdannelse i moderne samfunn basert på fotografisk kommunikasjon. Hvis vi forsøker å undersøke fotografiene i et slikt perspektiv, handler fotografiene om Norge, nasjonalfølelse og kanskje ikke minst om naturens betydning i norsk identitetsdannelse.

En av konsekvensene av at genrehierar-

kiene oppløses, er ifølge Rancière at alle emner nå under det estetiske regime kan bli kunst, at forholdet mellom kunst og virkelighet blir uklart. Det er ikke lenger tydelige forskjeller mellom kunst og fiksjon på den ene siden og historie og dokumentasjon av virkeligheten på den andre siden. «Reportasje og fiksjon sorterer heretter under samme sanseregimet» (Rancière 2012:54). Rancière har rett. Nye krav til fotografiske fortellinger ender i en fotografisk fiksjonsrealisme, som skal legge grunnlaget for realismen, som tross alt – slik Abercrombie, Lash og Longhurst (1993) hevder – er det store kulturelle paradigmet i det 20. århundre.

Noter

1. Under tekst er da listet for eksempel fem kapitелoverskrifter, under bilag i kunsttrykk står nevnt hvert bilde (cirka åtte i hvert bind) med tittel, samt tilsvarende for de to kunstbilag til praktutgaven. Under «Illustrasjoner» står listet opp alle bilder. Dette utgjør i 1907-utgivelsen for eksempel ca. 130 bilder, som altså *alle* er nevnt med tittel i innholdsfortegnelsen.
2. Det har variert hvilke språkutgaver jeg har hatt tilgang, og på hvilke tidspunkt.
3. Firmaet «Hoffotograf L. Szacinski» ble drevet videre av enken Hulda Szacinski, etter den polsk-norske fotografen Ludwik Szacinskis død i 1894.
4. For en bredere gjennomgang av Wilse og andre fotografers illustrasjoner på trykk i bøker og hefter med Norge som tema, se kap. 6 i Bjorli 2014.
5. For fullstendig oversikt over representerte fotografer, se Bjorli 2014:187 (note).
6. Det kan være fornuftig å skille mellom tidens populære motiver som kveldsstemninger, motlys eller midnattssol, og det billedmessige fotografis mer påtvungne effekter. Mye av tidens fotografiske stemningskunst kan også sees som et klassisk godt – nordisk – fotografi.
7. Skiftet er ikke fullstendig. I Mittets norgeshefter lever de eldre landskapsprospektene en god stund videre, men også her skjer det en gradvis fornyelse.
8. Hvem bestemte den nye kongens fremstilling? Malling som bilderedaktør, Tank som forfatter, kanskje også Wilse som formgiver og leverandør av de fleste og viktigste bildene, kunne alle ha hatt et ord med i laget i utvelgelsen av fotografier til Reiselivsforeningens utgivelser. Men Wilses

- fotografering av de kongelige var trolig styrt og tilrettelagt av Slottsforvaltningen. Spørsmålet her er hvem som regisserte, det vil si fant på at de og de situasjoner burde fotograferes, og slapp Wilse til slik at han kunne sette sitt fotografiske stempel på disse bildene. Her kan Karl Roll, for øvrig den samme som er bortretusjert på ett av de mest berømte Wilse-fotografiene fra en av den nye kongefamiliens første skiturer, ha spilt en viktig rolle. Roll var kongens adjutant og også formann i Skiforeningen der han etterfulgte Nansens bror som formann. Det var ingen liten posisjon på denne tiden. Nansen selv hadde tett omgang med kongeparet i København sommeren 1905, og forberedte dem trolig på hva som ventet i Norge. Resonnementet er basert på Tor Bomann-Larsens biografi samt en lengre drøfting med Bomann-Larsen i telefon sommeren 2012. Bomann-Larsen nevner i tillegg hoffsjef Rustad, som også var hoffsjef for Oscar II, som en mulig kandidat. Wilse er for øvrig også fotograf når kronprins Gustaf og prins Gustaf Adolf agererer nordmenn på ski på Thorespladsen vinteren 1904, og er også fotograf når de samme bivåner Holmenkollrennet sammen med Karl Roll, også i 1904. Se også Bomann-Larsens bok, der også noen av disse fotografiene er reproduisert (Bomann-Larsen 2008).
9. Wilses «genrefotografier» av kongefamilien starter ifølge hans negativprotokoller allerede 9. desember 1905 når han fotograferer Kronprins Olav i barnevogn med norsk flagg på Bygdøy, og fortsetter utover vinteren 1906. I mars produserer Wilse en omfattende billedserie med Kongen og Dronningen på ski, sammen og hver for seg, samt bilder av Kronprinsen med snøball, og senere i april leende i sandkassen med spade, til hest på sitt lille esel, osv. Det er disse første vinterbildene som samme år kommer i bokform i Tanks og Mallings utgivelse i 1906.
 10. Lisabet Risa i samtale med forfatteren.
 11. Albumet inneholder også avisutklipp, blant annet en nyhetsreportasje om reisen illustrert med et annet to år gammelt (!) fotografi av Wilse. Takk til Jan Haug for å ha gjort meg oppmerksom på at dette øyeblikksbildet trolig var for godt til å være sant.
 12. Norsk Teknisk Museum har Wilses reproopptak i form av glassplatenegativer til dette bildet i Dextrasamlingen. I en hyllest til Wilses 60-årsdag i 1925 henviser fotografen Christian Bøbak blant annet til en forstørrelse av *Rensdyr med Finsenuten* som var utstilt i vinduet på Wilses forretning, og som hadde gjort stort inntrykk på ham. Som fotograf visste naturligvis Bøbak at bildet var en montasje laget gjennom sammenliming av flere opptak.
 13. Det var ikke helt uvanlig å (mis)bruke medlemmer av kongefamilien i montasjer. Rolf Løvaas' samling av kongepostkort dokumenterer flere

slike i årene etter 1905, som han tolker som en imøtekommelse av ønsker fra «folkedyet» om at kongeparet raskt måtte finne seg til rette med norske forhold, og da særlig med norsk vintersport. Slike montasjer er imidlertid ofte nokså gjennomskuelige, i motsetning til midnattssolbildet i Tank og Mallings bok (Løvaas 1991, innledningen og s. 32–33).

14. Gjengitt i *Norske polarheltebilder 1888–1928* (Lund og Berg 2012:32).

Litteratur

- Abercrombie, Nicholas, Scott Lash og Brian Longhurst 1993. «Popular representation: recasting realism.» I: Scott Lash & Jonathan Friedman: *Modernity & Identity* (s. 115–140). Oxford, Blackwell.
- Bale, Kjersti 2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo, Pax forlag.
- Bjørli, Trond Erik 2014. *Et fotografisk gjennombrudd. Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900–1910*. Avhandling (PhD), Universitetet i Bergen.
- Bomann-Larsen, Tor 2008. *Vintertronen: Haakon & Maud III*. Oslo, Cappelen
- Dambolt, Gunnar 2009. *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur fra vikingetida og til i dag*. Oslo, Samlaget.
- Erlandsen, Roger 2000. *Paas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge – 1839–1940*. Forlaget Inter-View i samarbeid med Norges Fotografforbund, Oslo.
- Faber, Monika 2011. *Die Explosion der Bilderwelt: Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*. Wien, Albertina/Christian Brandstätter Verlag.
- Holm-Jonsen, Hanne 2005. *Kongen og katten, kongehuset og fotografiet 1905–2005*. Horten, Preus museum.
- Larsen, Peter og Sigrid Lien 2007. *Norsk*

fotohistorie: Frå daguerreotypi til digitalisering. Oslo, Det norske samlaget.

- Lund, Harald Østgaard og Berg, Siv Frøydis (red.) 2011. *Norske polarheltebilder 1888–1928*. Oslo, Nasjonalbiblioteket / Press forlag.
- Løvaas, Rolf 1991. *Jeg sender deg et kongekort: Kongefamilien på postkort 1905 – 1991*. Oslo, C. Huitfeldt Forlag.
- Rancière, Jacques 2012. *Sanselighetens politikk*. Oslo, Cappelen Damm.
- Maurseth, Anne Beate 2012. «Jacques Rancière – en talsmann for likhet». Etterord i Rancière 2012.
- Skedsmo, Finn 1993. *Narvesen: Vindu mot verden i 100 år*. Oslo, Norsk Jernbaneboghandels Forlag.
- Tank, Roar 1905. *Norway: The Land of the Midnight Sun*. Engelsk tekst ved Roar Tank og bildeutvalg ved H. Malling. Utgitt av Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania.
- Tank, Roar 1906. *Vinter i Norge: Midnattsolens Land*. Tekst av Roar Tank, bildeutvalg ved H. Malling. Utgitt av Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania.
- Tank, Roar 1907. *Midnattsolens Land: Langs Norges Kyst mod Eventyrlandet der nord*. Tekst av Roar Tank, bildeutvalg ved H. Malling. 85 s. Utgitt av Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania.
- Tank, Roar 1908. *Tværs gjennom Norge. Folkeliv i midnattsolens land*. Tekst av Roar Tank, bildeutvalg ved H. Malling. Utgitt av Forening for Reiselivet i Norge og Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania.
- Wilse, Anders Beer 1943. *Norsk landskap og norske menn*. Oslo, Johan Grundt Tanum Forlag.