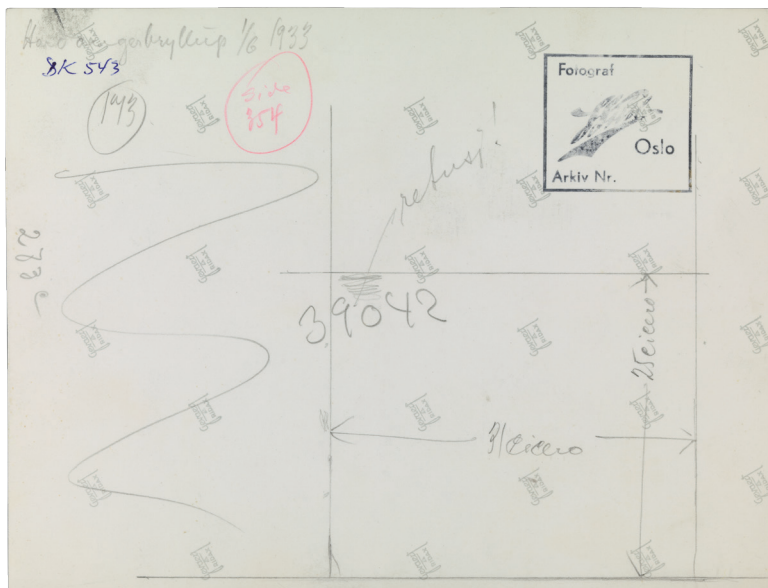




Figur 1 og 2: Forside og bakside av original i Cappелens Billedarkiv, Nasjonalbiblioteket. Forsidens venstre kant tilsvarer baksidens høyre kant. Fotograf: Anders Beer Wilse, 1933. Brukt i bind 1 av Vår gamle bondekultur, 1951- utgivelsen.

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 sakprosaer, 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 Reprodusørernes 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

Witse 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.

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 reprotteknikk 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 bearbejdede fotografier i aviser, reklame, propaganda og kunst på 1990-tallet bruker begrepene *montasje*, *hybrid* og *forvrengning*.⁵ Dahlgren vektlegger synlig observerbare bearbejdingar 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 fagutdannar yrkesfotografer – *reprofotografene*.

Forskningsspørsmål

Et forlags bildearkiv, kombinert med gjengivelser på trykk, gir et utmerket kildegrunnlag for å under-

søke 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 markeringar på forsidar og baksidar. Noen av sporene er forlagsinterne, f.eks. arkivreferansar, men mange indikerer bruk og bearbejding, f.eks. instruksar 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 originalar i arkivet og gjengivelser på trykk. Med dette som utgangspunkt vil jeg belyse to spørsmål: *Hvordan* ble fotografi-originalar omformet for gjengivelse på trykk? Og *hvorfor* ble endringene av de fotografiske uttrykkene utført?

Kildetilfanget må av ressurs hensyn begrenses til ett bildearkiv og ett forlag, og blant annet på grunn av tilgang til arkivets registre framsto Cappelen som det beste valget. Det første spørsmålet går jeg inn i ved hjelp av en kvantitativ metode, med å kartlegge bruks- og bearbejdingsspor på originalar i bildearkivet, og telle forekomster i ulike kategoriar. For å svare på det andre spørsmålet ser jeg på sammenhenger mellom bruks- og bearbejdingsspor 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 perspektivar og analytiske begreper for tematikken.

Kildemateriale fra Cappelen's Forlag

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

Emnearnkivdelen av bildearkivet er delt i to hoveddelar, 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 fotografier, 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 reprovirsomhetene 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 prosesser.¹¹ Wilse-

sitatet 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 papioriginaler, 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 retusjereringene 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 fotografiens 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 instruksjoner til *kjemigraferne* (retusjører og reprofotografer), *kjemigraferne* 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 Cappелens 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: påskrift om størrelse og skalering, utsnitt og beskjæring, retusjeringsinstruks. 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 instruks om beskjæring. Dessuten har jeg funnet en ikke etterfulgt instruks om retusj. At det finnes enkelte originaler med spor og instruks 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 for-

deles 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 Cappелens 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 bearbeidingspor på fotografi-originaler fra Cappелens 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 bearbeidingspor. 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 bearbeidingspor. 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 cicero-målene, 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 Cappелens 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

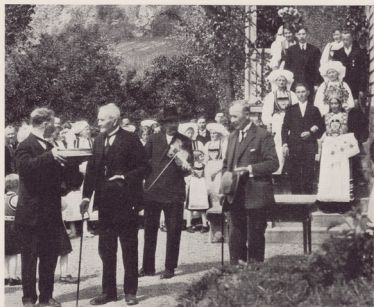
som skal belyse hvorfor originalene ble bearbeidet.

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 pekeline 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 sakprosa-verket *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 farge- 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 Hordanger 1903. Brudeparet holder på å drikke seg før å gå til kirken. Foran står spilemannen med luttungfå, og kjøkenestren med skålen, som alle gjestene drikker av. Bakgrunnen er vi brudeparet og gjestene. Legg merke til at bruden gjennom hånden under øvrebrakketten. 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 skynes stabben ut og ruller av kjøkenestren, 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 faget.

Med de tre store bryllupsdager var den offisielle del av festen slutt, og bryllupet oppløstes litt etter litt idet de eldre begynte å reise hjem. Men ungdommen og de verste ranglere kunne holde ut i

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 be-

skrivelser skildres det hvorledes busted-folkene går ut med en hvit lærresækk 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 skuldgjeld, 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 embedsmennene 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 merittet 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 billed-

stoffet 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

Fornyselsen 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 sidelayuten.

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 kunn-

skapsformidlere, 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 gjenstandssamling, 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 beskæring 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 framtreddende 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 Schwitters-fargegjengivelsen 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.

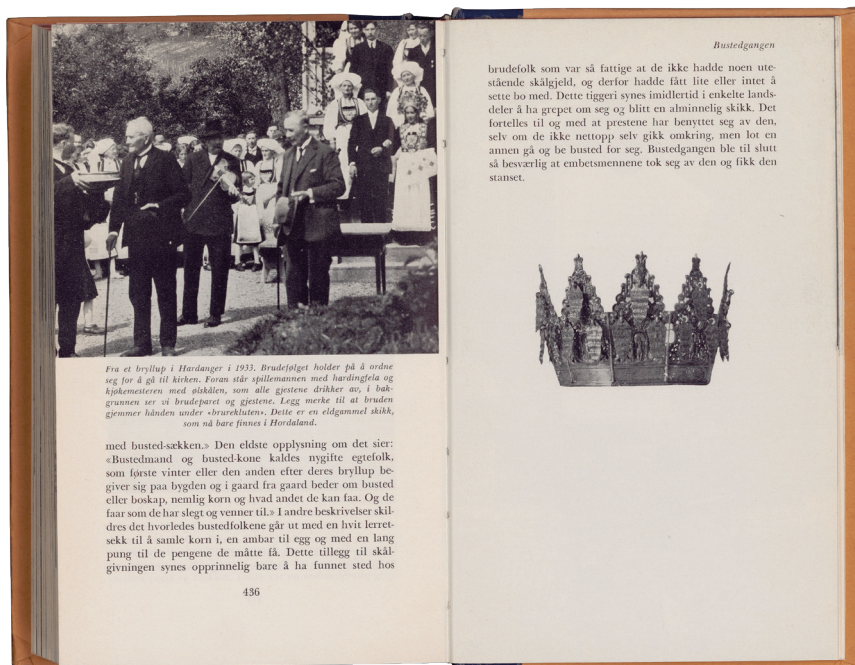
Røstads Røros – beskæring og forminskning

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

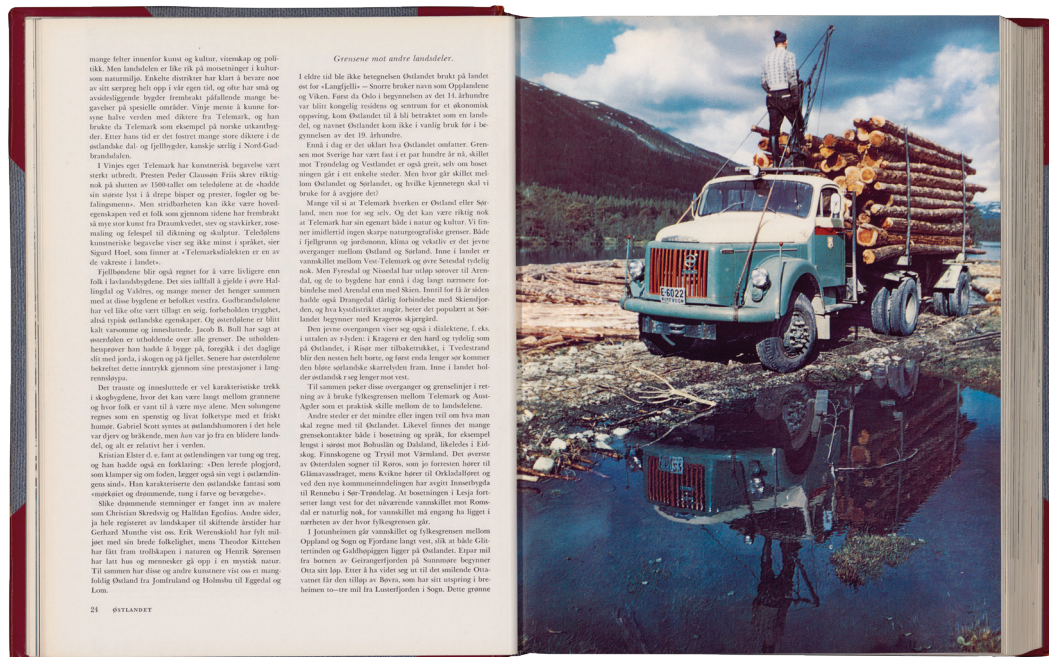
Bilderedaksjon og layout var ved tegneren Arne



Figur 9: Oppslag i *Vår gamle bondekultur*, bind 1, 1951, s. 96 og innstikk mot s. 96. Fotografert: t.v.: Ukjent/ Norsk Folkemuseum, t.h.: Ernst Schwitters.



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.



Figur 11: Oppslag fra bind 1 av Norge, 1963. Side 24 og innstikk mot side 24. Fotograf: Alfred Nawrath.

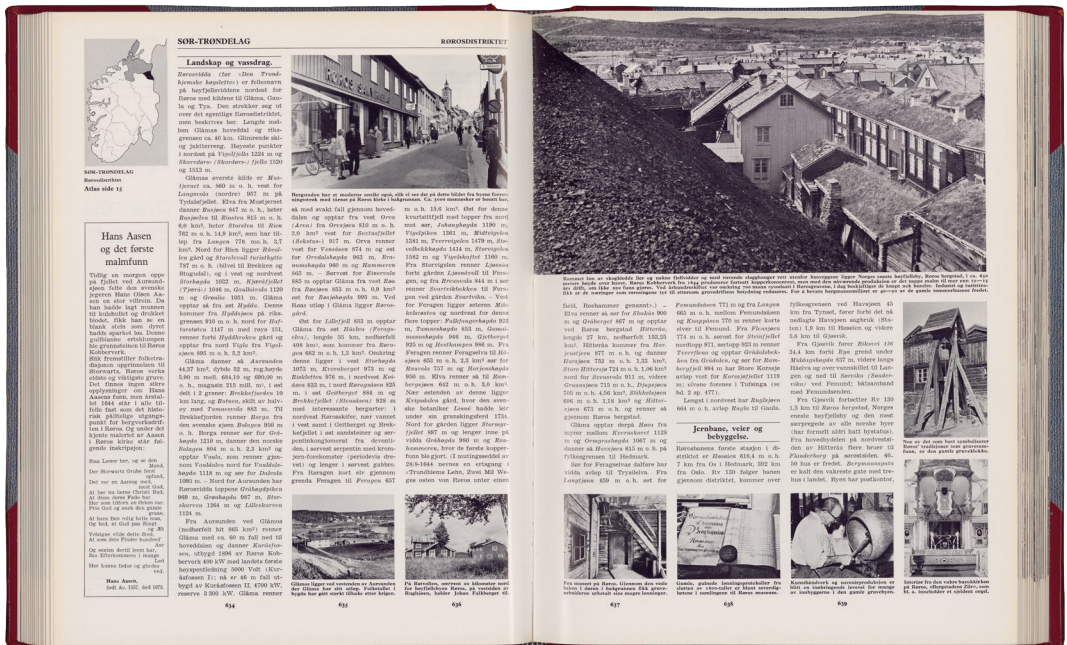
Amundsen. De enkelte bindene fikk ulike konsepter og design, med ulik bruk av bildemateriale. Bind 1 åpnes med et utbrettsbilde i farger, Svolvær foldes ut i en formidabel størrelse: 62 centimeter bredt og 30 centimeter høyt, utfallende i alle kanter. Dette er det eneste bildet som får en slik eksponering 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 fylkesvis 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 kunsthåndverken og kirkeinteriøret ser ut til å ha fått en første beskæjningsmarkering 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 fotografierne forstørres eller forminskes på trykk. Av de 79 originalene som har prosent-påskrifter skal 66 forminskes. Ved å redusere størrelsen har forlaget pånytt 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 beskæjring 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 Rørs' 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 Rørs-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 språkssystem 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 sprengte 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 spørsmålsteget 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, Høj Dahl & Aalde 1950
- 13 Kirste 1943, Bjønnes et al. 1950, Stein Tore Thorstensen (personlig kommunikasjon 22. oktober 2014).
- 14 For mer detaljerte redegørelser 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 tilfældigheter 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., Høj Dahl, 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_digitaltidsskrift_2018070981008_001
- Henningsen, H. (1932). *Reproducøernes landsforening gjennom 25 år: 1907-1932*. Oslo: Reproducøernes 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